

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ART DE CULTIVER LA DÉMOCRATIE RADICALE :
MANOEUVRES FURTIVES PROVOQUANT DES CONFLITS AGONIQUES
DANS LA VILLE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
ANDRÉ FRENETTE-NOLIN

NOVEMBRE 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de recherche, Hélène Doyon, qui a démontré tout au long de mon parcours à la maîtrise un appui et une présence remarquable. Son dévouement envers sa profession et la confiance qu'elle a su m'accorder ont grandement contribué à la réalisation de ce projet de recherche-crédation et à la poursuite de mon parcours académique.

Je tiens également à témoigner de ma gratitude envers ma famille et mes ami.e.s. Leur soutien, conscient ou non, ainsi que leur présence m'ont permis de naviguer au travers des dernières années dans un environnement des plus paisible. C'est un privilège de vous avoir autour de moi. Je souhaite que celles et ceux ayant plus particulièrement été à mes côtés — à un moment ou un autre — puissent se reconnaître et ressentir la profonde estime que j'ai pour eux. J'espère pouvoir contribuer à vos vies de la même façon que vous contribuez à la mienne.

Finalement, je remercie le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et l'Université du Québec à Montréal pour leur soutien financier.

TABLES DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	iv
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I PROBLÉMATISATION ET DÉFINITION DE LA DÉMOCRATIE	4
1.1 Survol étymologique et historique	5
1.2 Aller au-delà des multiples sens de la démocratie	10
1.3 La démocratie radicale	12
1.4 Grille d'analyse démocratique	18
CHAPITRE II EN ROUTE VERS UN ART DÉMOCRATIQUE	20
2.1 L'art selon Chantal Mouffe	20
2.1.1 Procédé pour engendrer un effet démocratique	23
2.1.2 Problématiques relatives au procédé	25
2.2 La participation	34
2.2.1 Participation contextuelle	35
2.2.2 Participation interactionnelle	39
2.2.3 Participation libre	42
CHAPITRE III LA PRAXIS D'UN ART DÉMOCRATIQUE	46
3.1 Affichage conflictuel : le différend	46
3.2 Soirée karaoké : un espace public conflictuel	52
3.3 L'abandon de clôtures : le projet terminal	57
CONCLUSION	72
BIBLIOGRAPHIE	75

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
3.1 Exemple des affiches contre-hégémoniques.....	47
3.2 Exemple de la tactique de compromis.....	49
3.3 Quelques chansonniers durant l'exposition.....	53
3.4 Une des échelles d'Accès.....	58
3.5 Mise en scène de l'escalade d'une des clôtures redesignées.....	60
3.6 Détail du pli des clôtures.....	61

RÉSUMÉ

Ce mémoire explore par un processus tant pratique que théorique ce que peut être une œuvre d'art démocratique. Devant les multiples interprétations conceptuelles de la démocratie, ce projet de recherche se concentre sur la compréhension de celle-ci sous sa forme radicale. Guidé principalement par la conceptualisation de la démocratie radicale de Chantal Mouffe, il cherche à transposer les éléments structurants de ce concept vers le domaine de la création artistique. Ce processus de transposition orienté par la praxis met en relief certaines problématiques courantes de la sphère artistique nommément celle associée à la participation. Présentant et commentant plusieurs œuvres créées par le chercheur lors du projet de recherche, ce mémoire se conclut par l'explication de la manière par laquelle l'œuvre terminale de ce projet pallie les différents écueils rencontrés lors des recherches pratiques et est radicalement démocratique. Cette œuvre consiste en la fabrication de clôtures et leur dissémination dans l'espace public.

Mots clés : Démocratie, démocratie radicale, Chantal Mouffe, manœuvre, intervention artistique, participation, espace public, clôtures.

INTRODUCTION

Orienter son projet de recherche vers la démocratie c'est choisir de travailler sur un sujet qui fera courtoisement hocher la tête de ceux avec qui l'on en discute avant de passer à un autre sujet. La démocratie c'est, dans notre contexte occidental, ce que tout le monde connaît, ce que tout le monde aime bien. Discuter de démocratie aujourd'hui n'est peut-être plus aussi stimulant qu'il l'a déjà été. Pour plusieurs, ce concept politique apparaît comme l'état naturel de nos sociétés, comme quelque chose qui va de soi. Toutefois, comme bien des choses, il suffit de s'y attarder plus en profondeur pour réaliser que ce concept peut en être un des plus captivants. C'est aussi de cette façon qu'il devient possible de constater que les circonstances qui nous permettent de vivre quotidiennement dans un certain état démocratique sont un fait extraordinaire. C'est lorsque le lien entre nos agissements quotidiens et l'articulation de la démocratie devient tangible que ce concept politique se révèle particulièrement exaltant. Nous contribuons chaque jour, par la manière dont nous agissons en société, à reconduire ou altérer l'état démocratique dans lequel nous sommes. La démocratie est une activité complexe et processuelle qui englobe bien plus que les activités inhérentes aux institutions politiques traditionnelles.

Conséquemment, ce projet de recherche avait comme objectif d'examiner la manière par laquelle une production artistique pouvait s'intégrer au sein de cet état démocratique. Plus précisément, l'objectif de ce mémoire-crédation était d'établir, à partir d'une recherche théorique et pratique, la manière par laquelle une œuvre d'art pourrait être démocratique. Pour répondre à cette interrogation, cette recherche nécessita la mise en place d'un cadre théorique permettant de conceptualiser ce que peut être la démocratie et la manière dont celle-ci peut se manifester par l'entremise d'une pratique artistique. Ce processus permit par la suite d'identifier quelles étaient les composantes nécessaires à la création d'une œuvre d'art qui serait démocratique et finalement de mettre en place un projet artistique répondant à ces critères. Ce projet de recherche aboutit donc par la démonstration que la création et la

dissémination de clôtures dans l'espace public montréalais — le projet terminal de cette recherche — répondent aux critères démocratiques mis en place dans ce mémoire.

La méthodologie qui guida ce projet fut composite. Une approche herméneutique accordant l'interprétation réciproque des lectures d'ouvrages théoriques a permis d'établir les balises définissant ce que peut être la démocratie. C'est cette méthode qui permit aussi d'établir les manières par lesquelles une pratique artistique pourrait participer à la perpétuation d'un état démocratique en société. Le deuxième volet méthodologique, quant à lui, fut heuristique. Lorsqu'il fut question d'explorer par la pratique les différentes manières de transposer les connaissances théoriques relatives à la démocratie vers ma production artistique, c'est avant tout un processus de recherche cyclique divisé par des périodes d'incubation, d'illumination puis de vérification qui permit de faire avancer ce volet du projet de recherche. C'est lors de ces périodes de production d'œuvres qu'il a été possible de décomposer, puis recomposer les éléments structurant le concept qu'est la démocratie afin de découvrir comment ceux-ci pouvaient s'intégrer au sein d'une pratique artistique, mais aussi d'explorer leurs effets démocratiques.

Concrètement, le projet de recherche s'est divisé en trois étapes qui sont représentées par les trois chapitres de ce mémoire. Deux de ces chapitres font état des aspects théoriques relatifs à ce projet de recherche et l'un se concentre sur le volet pratique. Bien que ces étapes furent en réalité entremêlées les unes aux autres lors du processus de recherche, elles sont présentées ici de façon linéaire.

Le premier chapitre se focalise sur la problématisation de la démocratie. Cette section cerne la nature de ce concept en explorant différentes façons de le conceptualiser. Le survol des multiples manières de conceptualiser la démocratie a mis en évidence les problématiques se rattachant à certaines de ces approches. Cette exploration a donc mené à centraliser cette recherche vers une conceptualisation de la démocratie sous sa forme radicale, principalement celle pensée par Chantal Mouffe.

Le deuxième chapitre se concentre sur l'explication et la problématisation de la vision des arts de Mouffe. Cette théoricienne ayant abordé la question artistique au sein de sa conceptualisation de la démocratie a facilité la translation du concept politique vers celui artistique. Toutefois, certains angles morts au sein de cette vision artistico-politique se sont manifestés. Cette section se consacre donc aussi à la résolution de quelques-uns de ces angles morts, principalement par la considération d'aspects performatifs reliés au monde des arts visuels.

Finalement, le troisième et dernier chapitre fait état de trois créations artistiques réalisées lors de ce projet de recherche. Par l'entremise du récit des deux premières, il sera possible de constater comment ces expériences pratiques ont influencé et dirigé la problématisation théorique. Celles-ci ont d'ailleurs été sélectionnées pour leur influence considérable sur l'avancement de cette recherche. La troisième création, c'est-à-dire la création artistique terminale de ce projet de recherche, est réinsérée au sein des différents critères démocratiques définis dans les premiers chapitres. Ainsi, il est possible de comprendre comment cette création permet la mise en place d'une œuvre démocratique et du même fait, à quoi peut ressembler ce genre d'œuvre.

CHAPITRE I

PROBLÉMATISATION ET DÉFINITION DE LA DÉMOCRATIE

La démocratie étant le concept central de ce mémoire, il apparaît nécessaire de l'amorcer en définissant ce que ce terme désigne dans le cadre de cette recherche. En exposant le processus justifiant la manière dont la démocratie est conceptualisée ici, il sera possible d'identifier les caractéristiques primordiales à l'articulation de ce qui sera appelé plus loin un art radicalement démocratique. Ce processus permettra aussi d'introduire les critères permettant de différencier ce qui est entendu dans ce mémoire par l'utilisation du vocable « démocratie » par rapport aux autres formulations typiques de celle-ci dans le milieu artistique et culturel. Par exemple, ce que Guy Bellavance (2000) nomme la démocratie culturelle en opposition à la démocratisation de la culture ou encore le classique cas de l'esthétique relationnelle dont Nicolas Bourriaud (1998) souligne l'aspect démocratique. Bien que ces concepts entretiennent évidemment une certaine parenté avec ce qui sera défini dans les prochaines pages, ceux-ci ne relèvent pas d'une même lecture de la démocratie.

La popularité et l'ubiquité de ce terme sont d'ailleurs des éléments qui rendent la démocratie particulièrement intrigante. Il est assez rare dans le contexte occidental contemporain d'être témoin de la célébration ou la promotion de quelque chose pour son caractère antidémocratique. Dans ce contexte, la démocratie émerge la plupart du temps comme quelque chose de fondamentalement vertueux. Toutefois, il est tout aussi évident que certaines de ces manifestations présentées comme démocratiques ou revendiquant l'être ne s'articulent pas toujours de la même façon. La discordance des lieux où se retrouverait la démocratie, un acte de démocratisation ou un caractère démocratique nous signale soit qu'il existe un consensus clair sur ce qu'est la démocratie et que certains utilisent à tort ce terme, ou plutôt qu'il existerait plusieurs idéologies démocratiques.

Comment peut-on alors commencer à définir la démocratie? Afin d'établir la manière dont ce concept est compris ici, les prochaines pages feront état du processus qui mène à la définition utilisée dans ce mémoire.

1.1 Survol étymologique et historique

Une courte analyse des racines étymologiques de « démocratie » se manifeste comme un point d'ancrage pertinent afin d'entamer le processus de définition de ce concept. Tout d'abord, l'avenue étymologique permet d'observer à quoi ce mot se rapporte rendant ainsi possible la contextualisation des éléments qui formeraient sa mécanique conceptuelle. Concrètement, identifier les éléments de sa filiation permet par la suite d'analyser la nature de la relation entre ceux-ci lorsqu'ils sont au sein d'un système dit démocratique.

L'étymologie de « démocratie » renvoie donc au grec ancien « δημοκρατία » ou en alphabet latin « dêmokratía ». « Dêmokratía » est en soi un nom issu de la jonction de deux mots, nommément « dêmos » et « kratos ». D'une part, « dêmos » fait référence au peuple. Tel que Claude Mossé (1998) le note, le sens du mot grec « dêmos » est ambigu. Il signifie parfois l'ensemble des membres d'une communauté ou cible dans certains cas plus explicitement un statut social, soit une masse de personnes pauvres. La composition exacte des groupes qui forme cette masse défavorisée est elle aussi changeante. Mossé soutient que le sens que l'on donnait à ce mot varie selon l'époque et le lieu. Le sens de « kratos » est lui un peu moins ambigu d'un point de vue étymologique. « Kratos » fait référence au pouvoir, à la force, à l'autorité souveraine (Bailly *et al.*, 2000). Sans que ces termes soient totalement identiques, ils expriment tout de même un thème similaire, celui d'avoir la capacité d'agir, de décider souverainement.

Le premier constat qui peut être fait avec ce survol étymologique est qu'une des filiations du mot, avant même les premières utilisations du mot « démocratie », avait un sens variable. Ainsi, il semble clair que d'un point de vue étymologique le mot « démocratie » pouvait, dès ses premières utilisations à travers la Grèce antique,

avoir un sens fluctuant. Second constat, le terme « démocratie » n'indique pas explicitement la nature de la relation entre peuple et pouvoir. Un peuple est-il au pouvoir lorsqu'il fait partie d'un état puissant pouvant imposer ses décisions à autrui? Ce peuple doit-il exercer cette autorité souveraine directement ou peut-il plutôt l'utiliser par l'entremise d'intermédiaires? Cette relation entre peuple et pouvoir doit-elle être encadrée par des institutions pour en limiter de possibles excès? Bien que l'étymologie du mot « démocratie » ne répond pas à ces questions, celle-ci lève le voile sur les composantes de la mécanique de ce concept — le peuple et le pouvoir souverain — sans toutefois dévoiler la relation entre les « engrenages » de ce mécanisme.

Connaitre les référents étymologiques de la démocratie ne donne que l'embryon du sens que peut avoir ce concept et la manière dont il peut être pratiqué. Essentiellement, en se basant uniquement sur son étymologie il est possible d'énoncer qu'au premier regard la démocratie est l'état d'une chose au sein de laquelle une pluralité considérable de personnes plus ou moins définies peut agir et décider souverainement. Afin de mieux comprendre comment ce mot et ce qu'il conceptualise sont mis en pratique, il peut être judicieux d'observer certains moments historiques où il est possible de reconnaître cette définition étymologique pour découvrir plus en détail ce que serait une praxis démocratique.

Évidemment, cette recherche historique reste hasardeuse puisqu'on ne peut pas identifier clairement ce que l'on recherche. De quelle façon peut-on juger qu'une société est démocratique alors que le mot « démocratie » n'explicite pas la manière dont ce concept doit être pratiqué? Dans ce genre de rétrospective historique, il est typique d'assister à une classification typologique de la démocratie composée à partir des caractéristiques formant ce qui est couramment défini comme la « démocratie moderne ». Ce processus archéologique exécuté à partir d'une lunette contemporaine a comme conséquence l'occultation de différentes organisations politiques pouvant articuler des tendances démocratiques puisque le concept de la démocratie est alors compris à partir des standards de la démocratie moderne. On peut citer comme exemple de système rarement identifié comme démocratique la cité-État de Venise entre l'an 800 et 1200 EC. Celle-ci, se différenciant de l'Europe

féodale, pouvait avoir recours à des assemblées populaires afin de décider du leader qui dirigerait la cité. Ces assemblées permettaient aussi la tenue de débats sur des enjeux politiques en plus de veiller sur le travail de cet élu (Stockwell, 2015, p. 136-9). Bien qu'à cette période le mécanisme politique de Venise n'était pas du même ordre que celui des démocraties contemporaines occidentales, Stephen Stockwell (2015) argumente que le régime politique vénitien permettait au peuple, par moment, de décider et d'agir souverainement politiquement, rappelant ainsi la définition étymologique du terme. Afin de poursuivre le processus définitionnel de la démocratie, ce chapitre se penchera brièvement sur deux régimes politiques — abondamment cités en exemple — se constituant par une relation symbiotique entre pouvoir et peuple. Ceux-ci permettront de mettre en lumière certains éléments définissant la nature de cette relation, avançant ainsi la compréhension de ce qui pourrait être défini comme la démocratie.

Il apparaît logique d'amorcer l'observation de lieux historiques par un regard sur la cité d'Athènes. Celle-ci est après tout non seulement une cité qui se proclamait comme étant une démocratie, mais est aussi le lieu où le terme « *dēmokratía* » fut popularisé (J. Phillips, 2015, p. 105). Bien qu'il soit impossible de synthétiser avec précision et exactitude ce qu'était *la* démocratie athénienne — puisque celle-ci n'était pas quelque chose de statique —, il est possible de souligner certains éléments de cette cité durant le 5^e et 4^e siècle AEC afin d'illustrer la manière dont l'idéologie démocratique était alors construite. Contrastant d'autres cités grecques où le pouvoir politique était détenu par des aristocrates ou des oligarques et ainsi hérité au travers de lien familial ou monétaire, la cité d'Athènes permettait à tous ceux reconnus comme ses citoyens d'articuler ce pouvoir politique par l'entremise d'assemblées citoyennes souveraines. Ces citoyens étaient aussi perçus comme égaux devant la loi, pouvaient participer à l'ensemble des choix politiques de la cité ainsi qu'être désignés au hasard afin d'occuper différents postes au sein des institutions administratives et juridiques. Bref, le système politique athénien assurait une participation citoyenne plurielle au sein de ses instances de pouvoir, tout en limitant de possibles consolidations illégitimes du pouvoir ou d'actes de corruption grâce à différents systèmes réglementaires, d'examins et de justice. Évidemment, tout portrait de la démocratie athénienne doit nécessairement aussi souligner qu'une

majorité des habitants — les femmes, les esclaves et, selon l'époque, ceux nés à l'extérieur du territoire athénien — était exclue du statut de citoyen (J. Phillips, 2015, p. 99-104). Sans vouloir balayer sous le tapis les discriminations majeures liées au statut de citoyen, il reste que la cité athénienne articulait tout de même un certain principe d'égalité. Bien qu'une majorité de personnes soit exclue du processus politique participatif, la société athénienne permettait l'articulation des désirs politiques de tous ceux reconnus comme citoyens, peu importe leur classe ou leur famille, démarquant ainsi la cité athénienne de toutes autres sociétés de cette taille à cette époque. En somme, le caractère égalitaire et son fonctionnement par la participation directe d'un large éventail de ses citoyens apparaissent comme deux principes clés de la relation entre peuple et pouvoir au sein de la démocratie athénienne.

Un autre régime politique pouvant être observé est celui des États-Unis au tournant du 19^e siècle. Sensiblement de la même manière qu'Athènes, les États-Unis présentaient toujours, après la ratification de la constitution en 1788 ainsi que la Déclaration des droits en 1791, de nombreuses exclusions distinguant ainsi citoyens et habitants. Toutefois, ceux reconnus comme citoyens possédaient, grâce à ces documents constitutifs, le pouvoir d'articuler leurs désirs politiques. Cette constitution balisait cependant une relation entre peuple et pouvoir différente de celle des citoyens d'Athènes. Tout d'abord, la constitution établissait que le système politique états-unien fonctionnerait selon un principe de représentants élus par ses citoyens. Ce sont ensuite ces représentants formant le gouvernement qui articuleraient plus directement l'ordre politique de la société. Toutefois, puisque ce sont les citoyens souverains qui ont érigé cette constitution, l'un de ses produits — le gouvernement — ne devait pas limiter cette souveraineté. Concrètement :

Once the people in their constitutions declared the right to the protection of property, the sanctity of contracts and equal protection under the law – even for unpopular minorities – a majority in a legislature was bound to obey the constitution. The constitution was the direct expression of the people, a legislature a mere instrument of the people. The instrument could not countermand the will of its wielder. (Shankman, 2015, p. 203)

Puisqu'elle représentait l'expression directe du peuple et soutenait le caractère d'égalité entre tous les citoyens, la constitution assurait qu'une décision prise par une majorité de représentants élus ne pouvait toutefois pas, en principe, bafouer les droits fondamentaux de ses citoyens. Sommairement, cette conceptualisation de la souveraineté citoyenne devait protéger la liberté de groupes minoritaires même si une majorité de citoyens désirait opprimer ces derniers. Le système états-unien assurait ainsi que chaque citoyen puisse, par la voix de représentants, articuler un pouvoir politique, mais surtout que ce citoyen conserve la liberté d'articuler un pouvoir même si un groupe majoritaire voulait éventuellement lui retirer ce pouvoir.

Le survol du fonctionnement des systèmes politiques athénien et états-unien dévoile comment ceux-ci se structurent différemment et ne permettent donc pas d'identifier, à partir de ce genre de simple observation historique, ce que serait *la* relation démocratique entre pouvoir et peuple. Toutefois, l'observation de ces deux régimes a permis de percevoir ce qui pourrait être deux principes démocratiques, la liberté et l'égalité. Des principes, qu'un groupe désigné comme étant peuple, pourrait articuler. La cité athénienne démontrait que si l'ensemble d'un groupe pouvait articuler le pouvoir, il était nécessaire qu'au sein de ce groupe il n'y ait pas de hiérarchisation afin que ceux qui le composent aient un poids égal dans l'articulation de leur désir politique. La constitution états-unienne, elle, permettait de percevoir que si dans un acte constitutif il est décrété que c'est le peuple qui articule le pouvoir, il est logique qu'une portion de celui-ci ne puisse pas perdre ce pouvoir, et ce, même si une majorité d'individus voulait éventuellement l'en déposséder.

Devant ces conclusions, il serait possible d'émettre l'hypothèse que les sociétés athénienne et états-unienne possédaient chacune certains éléments d'une démocratie idéale et qu'éventuellement au travers d'un processus démocratique évolutif la parfaite démocratie jaillirait. Toutefois, une problématique de définition demeurerait. Est-ce que le genre de liberté et d'égalité que ces régimes politiques articulaient a un sens universel ou est-ce que le sens de ces principes est aussi changeant que celui de la démocratie? Devant cette nouvelle indétermination, il pourrait apparaître alors que la manière de solutionner la quête définitionnelle de la démocratie serait de fétichiser un régime politique particulier en défendant que celui-ci ait touché au

sublime et que son articulation de la démocratie serait objectivement *la* démocratie. Ce court survol historique n'avait cependant pas comme objectif le démarrage d'un tel projet subjectif. Celui-ci avait plutôt comme objectif de rendre manifeste qu'une pluralité de peuples ont compris et pratiqué ce concept de différentes façons. D'exposer qu'il est peut-être futile pour ce mémoire de répéter cet acte de définition normative de la démocratie. Une excavation historique ou étymologique n'apparaîtrait donc pas comme la solution pour définir ce qu'est précisément la démocratie. Comme Benjamin Isakhan s'interroge :

To impose one standard definition of democracy is to restrict its ability to resonate with different people and adapt to different conditions. If democracy does not change over time, if it does not defy stagnant definitions or break with long-held assumptions, how can it respond to the ever-changing needs of the people? (2015, p. 5)

Néanmoins, cette première étape du processus de définition de la démocratie n'a pas été faite en vain. Problématiser ce qu'est la démocratie et exposer les multiples articulations que peut prendre celle-ci permet de déstabiliser l'idée que ce concept articule un système pouvant être délimité de façon universelle ou pouvant atteindre un stade de finitude. Par la décortication étymologique, il a été possible d'identifier que la relation entre les pièces centrales de la démocratie — le peuple et le pouvoir — n'est pas explicitée et que la définition même de ces pièces est ouverte à interprétation. Il apparaît de plus en plus évident que pour définir ce que serait la démocratie il est nécessaire de prendre en considération que ce concept se compose de multiples subjectivités pouvant articuler son sens.

1.2 Aller au-delà des multiples sens de la démocratie

Si l'on cherche à définir la démocratie, la solution n'est peut-être pas de trouver un sens particulier derrière ce concept, mais plutôt d'embrasser sa fluidité et son instabilité. Puisque le mot « démocratie » ne nous indique pas comment s'articule la relation entre pouvoir et peuple et que l'observation de régimes politiques où le peuple a le pouvoir nous démontre que cette relation est changeante au travers du

temps, du contexte et des lieux, il pourrait apparaître logique de ne pas limiter notre recherche à une définition de la démocratie comme étant un système d'institutions précis devant être fétichisé. Cette définition devrait dès lors exposer la logique qui permet, en amont, la fluidité et l'instabilité du sens de la démocratie, de percevoir son indéfinition comme une ouverture indispensable. Pour définir la démocratie, il peut apparaître nécessaire d'arrêter d'essayer de trouver une utopie totalisée, pour plutôt se pencher vers les préconditions permettant un processus de définition de la démocratie.

Comme il le deviendra plus clair dans les prochains chapitres, l'aboutissement de ce projet de recherche n'est pas la défense ou la proposition d'une pratique artistique comme étant objectivement démocratique. Sous cet axe, ce mémoire-crédation s'articulerait de la même façon que cette perpétuelle tradition politique où une élite justifie une idéologie qui légitime le transfert du pouvoir d'un peuple vers un système construit ou entretenu par cette même élite (Lummis, 1996, p. 26). Le processus de définition de la démocratie dans ce mémoire aboutit plutôt vers un certain contournement du processus de justification idéologique d'un système démocratique afin de pouvoir plutôt créer des œuvres par lesquelles il est possible de participer à l'articulation et la contestation de l'ordre définissant les relations de pouvoirs d'une démocratie fluide et jamais réellement totalisée.

Conséquemment, afin de définir ce genre d'état démocratique, il apparaît nécessaire de se tourner vers une définition démocratique exposant non pas ses conditions subjectives, mais les préconditions permettant ces différentes subjectivités. Bref, une définition qui se focalise sur la racine de la démocratie qui, paradoxalement, précède *l'acte* de sa définition. Une approche qui permettra d'entrevoir que les conditions de la démocratie relèvent de sa « self-grounding, self-legitimation and, indeed, its self-constitution [which] leads to, when taken seriously, constant anxiety and self-reflexive questioning: democracy is the only regime with a self-revolutionising logic. » Et que : « at its root, democracy cannot be specified in any detailed, substantive way. Nor does going to the root of democracy mean finding and returning to an 'origin' such as classical Athens. » (Dahlberg, 2015, p. 491)

1.3 La démocratie radicale

Afin d'escamoter ce processus de justification idéologique qu'accompagne une définition normative de la démocratie, ce concept sera donc compris dans ce mémoire selon sa conception dite radicale. Les apports théoriques de Chantal Mouffe et Ernesto Laclau à la conceptualisation de la démocratie radicale formeront la base sur laquelle la compréhension de ce concept se déploiera dans ce mémoire. Cependant, un spectre plus large de théoriciens sera mobilisé dans le but de former l'ensemble du cadre théorique démocratique. Les prochains paragraphes feront donc état de la compréhension dans ce mémoire des particularités articulant le concept qu'est la démocratie radicale. De plus, l'exposition de ces particularités théoriques mettra en lumière, du même geste, des éléments qui devront être incorporés lors de la problématisation d'une pratique artistique étant démocratique. À moins d'une indication contraire, lorsque des termes comme « démocratie », « démocratisation », ou « démocratique » feront apparition dans les prochains chapitres de ce mémoire, ceux-ci feront référence à la démocratie radicale et plus particulièrement à l'articulation conjointe des éléments exprimés dans les prochains paragraphes.

Comme brièvement exposé dans les dernières pages, tenter de délimiter ce que serait *la* démocratie et ainsi la définir par une approche normative peut s'avérer être un exercice futile. La démocratie radicale, s'attardant à ce qui peut être compris comme la racine de celle-ci, vient donc précéder toute définition close de la démocratie. Si l'on revient au résumé étymologique de la démocratie fait plus haut, où il était énoncé que la démocratie était « l'état d'une chose au sein de laquelle une pluralité considérable de personnes plus ou moins définies peut agir et décider souverainement », il est possible d'entrevoir l'essence de la racine démocratique. L'absence de définition précise autour de qui compose ce peuple et de quelle manière celui-ci peut agir et décider souverainement expose les préconditions de la démocratie. Ernesto Laclau propose d'ailleurs la construction d'un peuple comme étant l'acte politique par excellence. Ainsi, l'acte de définition et redéfinition des frontières au sein du social, entre un peuple et son antagoniste, un non-peuple,

apparaît comme une exigence fondamentale accompagnant tout projet politique (Laclau, 2008, p. 182). La démocratie, à son état radical, apparaît donc avant tout comme l'ouverture à l'indétermination et à la contestation de ce qu'elle représente et de son ordre. Afin de comprendre la démocratie radicale, il est nécessaire de l'observer dans un contexte social.

Toute société est située dans ce que Mouffe appelle un contexte de contingence. C'est-à-dire que l'ordre d'une société, son pouvoir, ses lois, son savoir et ses éléments constitutifs sont tous le résultat de pratiques politiques historiques qui auraient pu être autres (Mouffe, 2016, parag. 1 ; Mouffe et Holdengraber, 1989, p. 35). À titre d'exemple, ce qui différencierait une société démocratique et une société autoritaire lorsqu'il est question d'un contexte de contingence est qu'une société démocratique accepterait que son ordre soit le résultat d'un contexte dans lequel une série de pratiques hégémoniques se sont sédimentées alors qu'une société autoritaire défendrait son ordre comme étant le résultat objectif d'une réalité naturelle ou sociale (Laclau et Mouffe, 2001, p. 55-6). Une société radicalement démocratique accepterait donc que ce qui la constitue et la manière dont elle est ordonnée relèvent d'un résultat politique.

De cette considération apparaît deux éléments essentiels à la conception de la contingence et corolairement de la démocratie radicale, soit l'hégémonie et l'antagonisme. Comme mentionné dans les précédentes lignes, les pratiques hégémoniques sont ce qui donne la forme et le sens d'une société. Ces pratiques qui définissent l'ordre de cette société sont le résultat de luttes politiques. Les résultats de ces luttes se sédimentent successivement au sein de la société et ainsi définissent le sol sur lequel cette société continue de se bâtir et influencent la manière dont cette société est organisée et vécue¹ (Mouffe, 2008, p. 3). L'accumulation de ces

¹ Ces pratiques hégémoniques doivent être comprises comme les éléments permettant l'articulation d'un ordre dans l'espace social. Le caractère dit hégémonique ne signale pas un aspect qualitatif quelconque, mais simplement que ces pratiques ont, pour une raison ou une autre, réussi à dominer les autres conceptions de l'ordre possible dans cet espace. Un projet hégémonique a donc comme contrepartie des pratiques dites contre-hégémoniques, c'est-à-dire des pratiques articulant non seulement un ordre autre, mais pouvant elles aussi devenir l'hégémonie dominante en réarticulant et réordonnant les éléments composant l'hégémonie en place. (Mouffe et Wagner, 2013, Introduction Chapitre 1, Immanentism Versus Radical Negativity) Concrètement, rien ne différencie réellement l'essence des pratiques hégémoniques de celles contre-hégémoniques au-delà de leur allégeance envers une hégémonie dominante ou une en possible devenir.

couches sédimentées forme éventuellement un ordre dit naturel, un sens commun (Mouffe, 2016, parag. 1). Toutefois, pour Mouffe, l'ordre que forment ces pratiques hégémoniques est fondamentalement instable :

Every order is the temporary and precarious articulation of contingent practices. Things could always have been otherwise and every order is predicated on the exclusion of other possibilities. It is always the expression of a particular configuration of power relations. What is at a given moment accepted as the 'natural' order, jointly with the common sense that accompanies it, is the result of sedimented hegemonic practices; it is never the manifestation of a deeper objectivity that would be exterior to the practices that brought it into being. Every order is therefore susceptible of being challenged by counter-hegemonic practices that attempt to disarticulate it in order to install another form of hegemony. (Mouffe, 2016, parag. 1)

L'instabilité de ces pratiques contingentes explicite la présence de l'aspect antagonique de la politique. Comme Mouffe le mentionnait, l'acceptation du contexte de contingence, où un ordre aurait toujours pu être autre, marque le fait qu'une autre position existe toujours, mais que celle-ci reste autre. Pour Mouffe, l'articulation de pratiques hégémoniques a nécessairement comme corolaire l'exclusion de cet autre hors de l'ordre dominant. Que ce soit de façon littérale comme, par exemple, par la constitution d'un peuple, où on juge que certaines personnes ne sont pas des citoyens, mais plutôt des étrangers. Ou de façon plus abstraite comme dans la définition d'un ordre économique, entre une économie de libre marché et une économie planifiée. En d'autres mots, les pratiques hégémoniques, soit l'adoption d'un ordre particulier, ont donc nécessairement comme effet secondaire l'expulsion de l'articulation politique de la partie « perdante » d'une lutte.

Cette présence d'antagonisme, de lutte entre opposés, est pour Mouffe non seulement présente dans toutes sociétés, mais est aussi une condition de sa constitution. Mouffe, s'appuyant sur les propos de Jacques Derrida et Henry Staten, soutient que tous processus de construction d'identité individuelle comme collective se font par l'intermédiaire d'une relation à un « autre » (Mouffe, 2016, parag. 4-5). L'antagonisme, soit la partie autre de tout positionnement politique, est donc la partie déterminante de la définition de tout ordre politique hégémonique.

Alors que certains régimes politiques, comme la démocratie libérale, tentent de neutraliser ces antagonismes au travers de l'articulation de consensus « rationnels » (Mouffe, 2007, *The political as antagonism*), un régime radicalement démocratique, tel que celui conceptualisé par Mouffe, cherche à transformer l'antagonisme présent dans toute société en agonisme. De transformer un ennemi à éliminer (antagonisme) en un adversaire à battre (agonisme) (Mouffe, 2016, *An Agonistic Model*). Alors qu'au travers d'un modèle libéral on cherchera à effacer l'antagonisme, le modèle de la démocratie radicale voit non seulement l'antagonisme comme une chose étant essentielle à la constitution de la nature d'une société, mais aussi comme une position pouvant possiblement ne pas faire l'objet d'un consensus. S'appuyant sur le travail de Jean-François Lyotard, Mouffe voit le différend comme une position irréconciliable légitime (devant être battue) et non pas une chose devant être nécessairement décousue dans l'objectif d'en extraire un consensus rationnel ou plus simplement de l'expulser (éliminer) (Mouffe et Wagner, 2013, Introduction).

Le conflit entre deux positions agoniques apparaît alors être l'un des piliers de la démocratie radicale. Non seulement le conflit ne doit pas être effacé, mais le différend qu'il peut articuler est constitutif des pratiques hégémoniques formant la société. Les parties « perdantes » d'une lutte ne devraient donc pas être perçues comme extérieures à la société, mais bien comme l'un des éléments nécessaires à sa constitution. *L'autre* est nécessaire à la formation du *nous*. Conséquemment, clore la lutte, expulser le conflit et la dissidence, totaliserait la société sous une forme qui ne reconnaîtrait plus le contexte de contingence et viendrait ainsi fermer son caractère radicalement démocratique. Comme le soutient James D. Ingram, la démocratie radicale « emphasize[s] conflict and dissention as themselves constitutive of democracy, as necessary to maintain its openness. On this view, the main danger to democracy would be freezing or institutionalizing a particular arrangement of power. » (2006, p. 38)

La démocratie radicale apparaît alors comme l'état d'une société perpétuellement en lutte pour définir ce qu'elle est et ce qu'est son ordre. La présence de dissidence face à une série de pratiques hégémoniques est ce qui permet de réaffirmer continuellement l'ouverture d'une société à la démocratie radicale. La démocratie

radicale est ainsi un modèle affichant son caractère instable en visibilisant la dissension face à ses pratiques hégémoniques sédimentées. Comme le soutient Lincoln Dahlberg :

given that the social is understood as finally contingent and hence political, hegemony is understood to be a principle structuring all aspects of social life. This means that any (seemingly) stable, fully consensual social system or identity involves the occlusion of exclusions (excess) and associated antagonisms. For maximising liberty and equality such exclusion and antagonism, and hence radical contingency, must be brought to light, which once again involves making explicit the hegemonic logic at work. (2015, p. 497)

L'expression des principes démocratiques identifiés lors de l'analyse de la mécanique démocratique athénienne et états-unienne, nommément la liberté et l'égalité, apparaît plus que jamais problématique lorsque celle-ci est comprise sous l'angle d'un modèle radicalement démocratique. Par exemple, plongée dans la reconnaissance d'un contexte de contingence, la définition de l'égalité athénienne expliciterait l'aspect arbitraire de l'exclusion des femmes et devrait ainsi rendre possibles la contestation et la dissidence de cet ordre par celles en étant exclues. La partie exclue, fondamentale à la constitution de la partie incluse, doit donc *également* être en mesure de contester son exclusion. De son côté, la constitution états-unienne qui venait garantir une liberté négative en protégeant les groupes minoritaires de l'oppression d'une majorité pourrait, dans un contexte de contingence, devenir une liberté positive. C'est-à-dire, non pas la protection constitutionnelle de certains droits fondamentaux, mais plutôt le pouvoir de définir les conditions de sa liberté en relation à celle d'un autre et vice versa. Évidemment, ces exemples ne sont que des conjectures pour illustrer l'ouverture sémantique de principes étant couramment cités comme l'une des composantes de la démocratie. Dahlberg, le résumant, souligne comment la liberté et l'égalité sont :

historically and politically articulated rather than rationally founded or metaphysically given. The meanings of the terms liberty and equality, like democracy, derive from, and are passed down and developed by, hegemonic struggles over democracy. Democracy – liberty and equality – must not, to be consistent with itself, be limited to any particular conceptualisation: ignoring the particularity of any understanding or practice of liberty and equality, no matter how liberating and equalising

such may seem, would mean limiting possibilities for their extension. This, in turn, means that radical democracy must not only promote the expansion of liberty and equality, but encourage the ongoing contestation of their specific conceptualisations. (2015, p. 496)

La compréhension de la démocratie radicale exposée jusqu'à présent démontre comment la recherche des éléments qui composeraient la mécanique démocratique est futile si cette recherche tente de fermer leur sens. En effet, le vide entre l'engrenage du peuple et celui du pouvoir, l'absence du besoin d'une configuration particulière ou permanente reliant ces engrenages, font partie des préconditions de la démocratie radicale. Étirant à outrance cette analogie mécanique, les formes exactes des engrenages du peuple et du pouvoir sont elles aussi plongées dans un processus de définition et redéfinition permanente. De plus, chacun des engrenages présents dans une configuration momentanée articulant la relation entre peuple et pouvoir explicite les engrenages autres étant, momentanément, non utilisés. Bref, l'éphémérité et la fluidité des conditions d'une démocratie reposent sur un ensemble de préconditions permettant l'ouverture de son sens *et* la contestation de celui-ci. L'acceptation du contexte de contingence au sein duquel une société se construit, la reconnaissance des antagonismes et du différend comme un élément constituant tout projet politique et l'introduction du conflit ainsi que de la dissidence explicitant le contexte de contingence et rendant possible la formation de pratiques contre-hégémoniques sont tous des éléments nécessaires afin de définir les conditions par lesquelles s'articule la relation entre peuple et pouvoir, mais aussi, la définition du terrain sur lequel ces luttes auront perpétuellement lieu. Comme l'argumente Olivier Marchart :

democracy is to be defined as a regime that seeks, precisely, to come to terms with the ultimate failure of grounding rather than simply repressing or foreclosing it. While all conceivable political regimes, all forms of political order and ordering, are necessarily grounded in the abyss of an absent ground, most of them tend to disavow their abyssal nature. Claude Lefort's argument as to the dissolution of the markers of certainty and as to the emptying of the place of power in democracy implies that democracy is the regime which comes closest to accepting the absence of an ultimate ground. (2008, p. 157-8)

1.4 Grille d'analyse démocratique

La manière dont la démocratie sera comprise dans le contexte de ce projet de mémoire-crédation relèvera donc, comme énoncé, du concept de la démocratie radicale. C'est-à-dire non pas par la définition d'une mécanique démocratique particulière, mais plutôt par la présence de certaines préconditions explicitées par le modèle de la démocratie radicale. Plus particulièrement, lorsqu'il sera question de démocratie, ce mémoire fera référence à la présence ou la possible présence :

- d'antagonisme;
- d'agonisme;
- de conflit;
- de dissidence;
- de différend;
- de pratiques hégémoniques ainsi que contre-hégémoniques;
- d'un ordre situé au sein d'un contexte de contingence.

Ces éléments forment ainsi la grille d'analyse permettant d'explorer si une œuvre, un contexte ou une pratique artistique comprend les préconditions nécessaires afin de participer à l'articulation d'un état démocratique. Conséquemment, lorsqu'il sera question de contributions permettant de faire tendre une société vers un état radicalement démocratique, celles-ci feront entre autres référence à l'introduction de ces éléments à l'intérieur d'une société. Toutefois, les prochains chapitres exposeront que ces éléments devront idéalement être introduits d'une certaine manière afin de respecter un genre de logique démocratique.

Le cadre théorique relatif à la démocratie exposé jusqu'à présent s'attardait cependant principalement à la théorisation du concept politique de la démocratie plutôt qu'à la définition de sa praxis. Bien que Mouffe ait abordé à plusieurs reprises le rôle d'une variété de sphères sociales dans une praxis radicalement démocratique, la majorité de son travail cible la proposition d'une praxis centrée sur une stratégie politique au sein des institutions politiques conventionnelles telles que les instances

étatiques, les partis politiques et les institutions représentatives (Laclau et Mouffe, 2001 ; Mouffe et Wagner, 2013, *Radical Politics Today*).

Le prochain chapitre aura donc comme objectif d'élargir le cadre théorique développé jusqu'à maintenant afin de faire la translation d'un concept se manifestant plus souvent qu'autrement au sein d'institutions politiques vers le contexte de la production et de la dissémination d'œuvres d'art. Pour ce faire, l'expansion de ce cadre théorique se fera à partir des propos de Mouffe sur l'art, mais aussi d'autres chercheurs et théoriciens ayant réfléchi de près ou de loin à certains aspects démocratiques. Ainsi, la construction d'un pont entre théorie politique radicalement démocratique et pratique artistique radicalement démocratique s'entamera. Il sera alors possible de commencer à tracer la manière par laquelle cette recherche aura permis la mise en place d'œuvres radicalement démocratiques.

CHAPITRE II

EN ROUTE VERS UN ART DÉMOCRATIQUE

L'idée d'un art dit démocratique n'a rien de nouveau en soi. Toutefois, de la même façon que le précédent chapitre exposait la polysémie de la démocratie en tant que concept politique, identifier une généalogie irréfutable ou circonscrire avec précision ce qu'est ou n'est pas un art démocratique s'avérerait un exercice périlleux. Tout comme la recherche de sociétés démocratiques au sein de l'histoire, trouver en quoi consiste un art démocratique dépendra de notre conception de ce qu'est la démocratie. Ce que la démocratie radicale met de l'avant est avant tout la recherche et le maintien d'une série de préconditions permettant à une société d'entretenir une forme démocratique fluide, où la réaffirmation ainsi que la contestation de cette forme deviennent un processus perpétuel s'adaptant aux désirs et besoins d'un peuple. Selon cette logique, il pourrait apparaître qu'un art démocratique devrait lui aussi se définir non pas par une archéologie d'œuvres ou de pratiques définies ou défendues comme démocratiques, mais plutôt par la présence des préconditions démocratiques identifiées au sein du concept de la démocratie radicale. Toutefois, ce passage entre l'état d'une société vers la sphère artistique doit se faire par le biais d'une certaine traduction afin de comprendre de quelle manière et dans quel contexte peuvent se manifester ces préconditions dans le cadre d'une œuvre d'art.

2.1 L'art selon Chantal Mouffe

Chantal Mouffe aborde directement, à quelques occasions, la question de l'art dans le contexte de la démocratie radicale au travers de ses écrits (Mouffe, 2006, 2007, 2008, 2013 ; Mouffe *et al.*, 2001 ; Mouffe et Wagner, 2013). Bien que ses propos par rapport à l'art soient éparpillés dans plusieurs publications, le concept derrière ceux-ci reste essentiellement constant. Cependant, cette conceptualisation de l'art dans le

contexte démocratique apparaît somme toute relativement superficielle, un sentiment d'ailleurs partagé par d'autres chercheurs (ex : Burchill, 2018, p. 38 ; Dahlberg, 2015, p. 498). À partir de ses communications, il est clair que Mouffe perçoit les artistes et leurs œuvres d'art en tant qu'instruments contribuant à faire tendre une société vers un état démocratique. Selon elle, l'art, et plus précisément les œuvres d'art critiques, est un outil de contestation utilisé dans le contexte hégémonique. Ce pouvoir de contestation, c'est-à-dire d'identifier puis réarticuler une hégémonie, leur conférerait du même coup leur potentiel envers la démocratie (Mouffe et al., 2013, *Agonistic Politics and Artistic Practices*). Toutefois, comme il en sera question plus en détail dans les prochains paragraphes, la manière par laquelle une œuvre arrive à cette fin et les relations de pouvoirs encapsulées dans celle-ci n'apparaissent pas, à la lumière de ses écrits, comme un enjeu digne de mention. Ce qui apparaît comme manifeste au sein de la vision artistique de Mouffe est qu'une œuvre permettant de tendre vers un état démocratique est avant tout un objet exprimant la voix d'un artiste, une voix articulant une perspective autre du monde (Mouffe et al., 2013, *Agonistic Politics and Artistic Practices*). L'introduction de cette autre perspective dans l'espace social permettrait alors de rendre visible et d'enclencher une lutte hégémonique². Ce genre d'objet d'art activerait ainsi une pluralité de processus de réflexions et d'identifications nécessaire à l'articulation d'un état démocratique au sein d'une société. En substance, pour Mouffe les préconditions démocratiques identifiées précédemment ne seraient pas nécessairement des éléments devant être vécus au sein d'une expérience artistique, mais seraient des effets influençant le contexte accueillant l'œuvre³. Pour elle, l'art apparaît être *avant tout* un des vecteurs rendant possible la manifestation des préconditions démocratiques dans une société.

² Mouffe reste cependant claire à ce niveau, l'art est l'une des méthodes possibles pour enclencher ou soutenir une lutte hégémonique, toutefois, cette lutte « artistique » ne pourra que déstabiliser partiellement des pratiques hégémoniques. Selon elle, il est inconcevable que l'art, à lui seul, installe une contre-hégémonie sans être récupéré par les institutions politiques traditionnelles. (Mouffe et Wagner, 2013, *Agonistic Politics and Artistic Practices*, *Artistic activism*)

³ Il est nécessaire de souligner que la frontière entre l'expérience artistique vécue et le contexte d'une œuvre peut en être une de nature poreuse. Ce qui délimite ce qui fait partie d'une expérience artistique et ce qui est extérieur relève d'une analyse au cas par cas. Toutefois, comme il le sera exposé dans les prochaines pages, la vision de l'art mouffienne n'accorde pas d'importance particulière à ce que pourrait être l'expérience de l'art.

Avant d'exposer la perspective de Mouffe sur l'art, il est impératif de souligner qu'elle ne désigne pas explicitement l'art ou un type d'œuvre d'art comme étant démocratique. Pour elle, l'art opère avant tout une fonction au sein d'une société. Cette fonction, que peut avoir une œuvre d'art critique, est de contribuer à faire tendre une société vers un état démocratique. Toutefois, l'appellation d'art ou d'œuvre démocratique sera utilisée ici pour désigner une œuvre qui aurait l'effet démocratique décrit dans les prochains paragraphes.

Lorsqu'il est question de définir plus précisément à quoi ressemblerait un art accomplissant cet objectif de démocratisation, Mouffe reste assez vague. Néanmoins, elle énonce quatre domaines artistiques dans lesquels elle perçoit que certains artistes réussissent à faire tendre l'espace social vers un état démocratique :

There is the kind of work that more or less directly engages critically with political reality [...]. Then there are artworks exploring subject positions or identities defined by otherness, marginality, oppression or victimization. [...]. Thirdly, there is the type of critical art which investigates its own political condition of production and circulation [...]. We can also distinguish art as utopian experimentation, attempts to imagine alternative ways of living: societies or communities built around values in opposition to the ethos of late capitalism. (Mouffe, 2008, p. 5)

Bien que ces thèmes ne soient pas exclusivement ceux par lesquels l'art puisse rapprocher une société d'un état démocratique et qu'ils ne soulignent évidemment pas une méthode pour créer un art démocratique, chacun de ces thèmes laisse toutefois transparaître un filon commun : rendre visible un aspect hégémonique d'une société — soit les pratiques créant ou entretenant un ordre et le sens commun — et possiblement les contester. Comme Mouffe le soutient : « artistic practices play a role in the constitution and maintenance of a given symbolic order or in its challenging » (Mouffe, 2008, p. 4). C'est d'ailleurs pourquoi elle refuse le terme « d'art politique ». Pour elle, tout art a une dimension politique (Mouffe, 2008, p. 4). Les œuvres d'art — étant fondamentalement politiques — exposeraient les perspectives et identités politiques présentes dans le corps social et ainsi participeraient à la reproduction d'hégémonies. De leur côté, les œuvres d'art perçues comme critiques auraient ce même potentiel, mais exposeraient une

perspective contre-hégémonique. Puisque *l'effet* d'une telle œuvre engendrerait certains phénomènes relatifs aux préconditions démocratiques, celle-ci contribuera à faire tendre une société vers un état démocratique ou à l'entretenir. Conceptualiser l'art de cette façon permettrait donc de percevoir comment la confrontation de projets hégémoniques ne se fait pas uniquement au sein des institutions politiques traditionnelles — bien que celles-ci restent cruciales dans une perspective mouffienne — mais bien dans les multiples espaces où une hégémonie se construit et se reproduit (Mouffe et Wagner, 2013, *Agonistic politics and artistic practices*).

2.1.1 Procédé pour engendrer un effet démocratique

Mouffe apporte quelques précisions relativement à la manière dont une œuvre peut concrètement permettre l'articulation d'hégémonies, mais surtout d'une lutte contre-hégémonique. Une œuvre d'art créerait ou contribuerait à la constitution d'un « espace public »⁴ (Mouffe, 2006, p. 152), soit « a space of common action among people » (p. 152). Ce genre d'espace public créé par une œuvre doit ici être compris comme étant une sorte de point de convergence mental autour duquel peut se former et visibiliser un public particulier. La création de ce type d'espace n'est toutefois pas fondamentalement démocratique puisque l'espace que crée une œuvre peut simplement reproduire certaines caractéristiques hégémoniques d'une société. Cependant, une œuvre peut aussi créer un espace public agonique, c'est-à-dire un espace qui rendrait visible ce que le consensus dominant cacherait ou éliminerait (Mouffe, 2006, p. 162). Dès lors, une œuvre agonique créerait ou contribuerait à la création d'un espace public qui serait un « battleground where different hegemonic projects are confronted, without any possibility of final reconciliation » (Mouffe, 2006, p. 158). Ainsi, une œuvre d'art critique permettrait de percevoir et de pénétrer dans un espace étant conflictuel. Cet espace contribuerait à la création d'un « vibrant

⁴ Cet espace public diffère ici de ce qui est couramment entendu par ce terme (Mouffe, 2006, p. 152), soit ce qui peut être appelé l'espace public « topographique » (Iveson, 2007, p. 4-5), c'est-à-dire, un lieu généralement administré par une institution publique et théoriquement accessible à tous, comme un parc, une rue ou un square. Pour Mouffe, l'espace public n'est pas un seul espace, mais une pluralité d'espaces, qui d'ailleurs peut ne pas être physique (Mouffe, 2006, p. 158). Concrètement, un espace public serait le lieu où se déroulerait la rencontre agonique (Mouffe, 2008, p. 3-4). Par exemple, si une œuvre suscitait un conflit dans les médias, c'est l'œuvre et cet espace médiatique qui formeraient un espace public.

clash » (Mouffe, 2000, p. 104) entre des positions politiques et participerait ainsi à témoigner de l'aspect démocratique d'une société.

Pour Mouffe, l'espace public que peut créer une œuvre critique permettrait d'articuler une pluralité d'éléments nécessaires à la condition démocratique d'une société. Par exemple, par la création d'un espace avec une qualité conflictuelle, une œuvre peut rendre visible l'aspect antagonique de la société dans laquelle elle s'articule (Mouffe, 2008, p. 2). Si une œuvre est conflictuelle, c'est qu'elle visibiliserait au passage deux projets hégémoniques, l'actuel et le contre-hégémonique. Ce conflit mettrait alors en relief que les pratiques hégémoniques articulant actuellement l'ordre d'une société pourraient être autres, mais aussi que cet ordre alternatif est exclu de l'hégémonie en place. Le conflit permettrait donc à son audience de percevoir et mettre en doute un aspect hégémonique de leur société (Mouffe, 2006, p. 162). De plus, par l'entremise de ce conflit une œuvre aurait le potentiel de participer à la création ou la permutation d'une identité politique collective. Par l'articulation d'un projet contre-hégémonique, une œuvre pourrait fournir les éléments nécessaires pour que des publics redéfinissent certains éléments de leurs identités (Mouffe, 2006, p. 162). Ce processus aurait lieu en créant un espace pour qu'une identité exclue de l'ordre hégémonique puisse se manifester ou en déconstruisant puis reconstruisant une identité collective permutant ainsi la manière dont un public se perçoit (Mouffe, 2006, p. 157-62). Une œuvre critique participerait donc à créer un espace mettant en relief l'instabilité de l'ordre d'une société et indiquerait corolairement que celui-ci aurait toujours pu être autre en rendant visible cet autre.

Mouffe émet cependant une certaine mise en garde et souligne que cet ordre alternatif, qu'une œuvre rendrait visible, ne doit pas se présenter comme plus objectivement « vrai » que celui qu'il expose (Mouffe et Wagner, 2013, *Agonistic public spaces*). Si c'était le cas, ce nouveau projet hégémonique contreviendrait à la précondition démocratique associée à la reconnaissance du contexte de contingence.

En somme, ce que Mouffe identifie comme des pratiques artistiques critiques sont des pratiques qui permettent de créer un espace conflictuel au sein du social, ayant ainsi comme potentiel d'ébranler l'ordre de celui-ci. De créer un espace où ce qui est

marginalisé sera visibilisé et confrontera l'ordre établi. Cet espace conflictuel s'exprimerait selon un débat agonique basé sur un antagonisme — une lutte basée sur un différend ne pouvant pas se résoudre — et non un débat cherchant à créer un consensus (Mouffe et Wagner, 2013, *Agonistic public spaces*). Par l'introduction d'une œuvre dans le corps social, il devient possible de créer un débat puisque l'œuvre se manifeste comme étant un front d'opposition devant certaines pratiques hégémoniques. Cette opposition rend ainsi non seulement visible l'aspect arbitraire des pratiques hégémoniques déjà en place, mais leur offre aussi une alternative.

2.1.2 Problématiques relatives au procédé

Certains aspects de la perspective mouffienne semblent toutefois problématiques ou explorés en superficialité. Ceux-ci se concentrent autour de la manière dont elle envisage la création d'un espace agonique et de quelle façon cet espace en est un d'action commune. Ces aspects nécessitent une plus grande attention. Les prochains paragraphes exploreront donc ces facettes tout en formulant certaines pistes de possibles résolutions.

Tout d'abord, Mouffe soutient qu'une œuvre d'art critique contribuerait à la création d'un espace public agonique. Or, les œuvres qu'elle cite en exemple à ce propos n'explicitent pas concrètement la création d'un espace foncièrement conflictuel. La conflictualité de l'espace public qu'une œuvre critique créerait peut évidemment être supposée si celle-ci articule bel et bien une perspective contre-hégémonique, mais ce que Mouffe semble omettre est que la création de cet espace agonique ne repose pas uniquement sur le propos de l'œuvre. Si une œuvre n'articule qu'un projet contre-hégémonique, cette œuvre aura fondamentalement besoin d'être intégrée dans un contexte ou récupérée par une institution qui lui permettrait de rencontrer un contre public afin de constituer un espace public foncièrement agonique. En d'autres mots, une œuvre contre-hégémonique aurait besoin de rencontrer son opposition (l'hégémonie existante) pour devenir démocratique. Est-ce que le simple fait de visibiliser l'hégémonie existante par l'articulation d'une contre-hégémonie est suffisant? Cette perspective semble bancal. Il ne faut pas oublier qu'une œuvre

contre-hégémonique peut simplement être ignorée ou être articulée au sein d'une bulle idéologique qui, bien que contre-hégémonique, ne rassemblerait que des individus ayant déjà une identité en phase avec cette contre-hégémonie. Afin de contribuer à faire tendre une société vers un état de démocratie, il apparaît fondamental que l'œuvre démocratique coordonne une réelle rencontre conflictuelle au sein de son public. Conséquemment, une œuvre démocratique devrait permettre en elle-même la rencontre de parties opposées et ne pas espérer être récupérée par un contexte qui lui permettra cette rencontre.

De façon connexe à cette problématique, Mouffe mentionne avoir une certaine suspicion envers un art qui imposerait une alternative trop précise, une nouvelle *vraie* façon de voir les choses, plutôt que l'ouverture d'un débat agonique (Mouffe, 2006, p. 162 ; Mouffe et Wagner, 2013, *Agonistic public spaces*). Pourtant elle ne définit pas clairement où se situe cette frontière. Bien que la frontière entre ces deux types de constructions — une alternative qui serait objectivement vraie et une alternative subjective — puisse être facilement visibilisée dans le contexte de revendications idéologiques au sein d'institutions politiques traditionnelles, l'autrice n'apporte pas, en contrepartie, de précisions sur la manière d'expliciter cette frontière dans un contexte artistique. La perspective mouffienne n'incorpore pas de réflexions approfondies sur ce qui délimiterait la manifestation d'une position contre-hégémonique présentant une alternative en tant que vérité et une ne faisant que créer ou alimenter un débat agonique basé sur différentes idéologies. Toutefois, une œuvre qui *s'assurerait* de la rencontre d'une hégémonie avec une contre-hégémonie, et ce, de façon impartiale, permettrait que la contre-hégémonie avancée ne soit pas présentée comme une vérité fondamentale et donc respecterait le contexte de contingence. En substance, si l'on met de côté pour un instant ce qu'est une vérité et ce qui n'en est pas une, une œuvre qui incarnerait deux « vérités » de façon antinomique — l'une hégémonique et l'une contre-hégémonique — s'assurerait corolairement de ne rien présenter comme fondamentalement vrai.

Garantir la rencontre d'une hégémonie et d'une contre-hégémonie au sein d'une œuvre et ainsi expliciter le contexte de contingence pourrait se faire par l'entremise du type de relations et de participation s'articulant entre l'œuvre, l'artiste et ses

publics. Concrètement, afin de s'assurer de ne pas articuler une position présentée comme vérité fondamentale, une œuvre devrait en elle-même être instable. Pour ce faire, l'œuvre démocratique pourrait, par exemple, inclure en elle-même une opposition à la position contre-hégémonique qu'elle articule. L'œuvre devrait alors ne pas uniquement rallier un public contre-hégémonique, mais aussi un public hégémonique. Cet aspect n'est toutefois pas non plus explicitement relevé au sein du concept de Mouffe et compose à son tour une autre zone d'imprécision dans sa perspective. En effet, elle reste vague par rapport à l'identité des acteurs du conflit créé par une œuvre critique. De plus, elle n'apporte pas plus de précisions explicites sur la manière ainsi que le contexte par lequel un public participerait à un soi-disant espace d'action commune créé par l'œuvre.

Cependant, certains des propos de Mouffe nous permettent de déduire ce que pourrait être un type de relation entre artiste et public pouvant — selon elle — être adéquat au sein d'une œuvre. Ainsi, en extrapolant ses propos, il est aussi possible d'imaginer ce que constitueraient les modalités participatives d'un public au sein de ce « space of common action among people »⁵ (Mouffe, 2006, p. 152) pour que celui-ci soit bel et bien un espace d'action commune. Les prochains paragraphes exposeront donc comment les propos de Mouffe ont été décortiqués afin de déduire quel type de relation s'articulant entre l'artiste et le public semble lui convenir et conséquemment quel serait le rôle du public au sein d'une œuvre démocratique dans sa perspective.

Tout d'abord, Mouffe utilise l'appellation « artivisme » pour désigner certaines pratiques artistiques critiques (Mouffe et Wagner, 2013, Artistic activism) et perçoit les artistes, reprenant les propos de Gramsci, comme des intellectuels organiques (Mouffe et Wagner, 2013, Artists as organic intellectuals)⁶. L'utilisation de ces termes clarifie la vision de l'art dans le contexte démocratique de Mouffe. Percevoir les

⁵ Il sera aussi question de cet aspect à la section 2.2.1.

⁶ Selon Gramsci, les intellectuels organiques se différencient des intellectuels traditionnels par une pluralité de facteurs, mais particulièrement par leur rôle actif dans la construction de contre-hégémonie : « [t]he mode of being of the new intellectual can no longer consist in eloquence, which is an exterior and momentary mover of feelings and passions, but in active participation in practical life, as constructor, organiser, "permanent persuader" and not just a simple orator » (Gramsci, 2011, The Formation of the intellectuals).

artistes comme des activistes et des « permanent persuader » (Gramsci, 2011, *The formation of the intellectuals*) permet de dévoiler le genre de relation sociale qui serait acceptable dans le contexte d'un art démocratique : les artistes sont des leaders guidant un public. Par exemple, si une œuvre s'articule comme un objet de militantisme, une portion de l'espace public qu'un artiste contribue à créer — cet espace d'action commune, cet espace de lutte — sera nécessairement structuré d'une façon permettant l'articulation d'une *certaine* lutte, guidant ainsi le public vers une direction précise. Après tout, l'œuvre militante est nécessairement structurée pour incarner une partie adverse face à une hégémonie. De plus, si une œuvre a déconstruit une identité politique pour ensuite en reconstruire une (Mouffe, 2006, p. 162), l'œuvre aurait une forme qui structurerait la création *d'une* nouvelle identité politique. Qui serait l'architecte du processus de reconstruction d'une nouvelle identité collective au sein d'une œuvre militante? Dans la perception de Mouffe qui conceptualise les artistes comme des constructeurs, des organisateurs et des personnes devant convaincre un public (Gramsci, 2011, *The formation of the intellectuals* ; Mouffe et Wagner, 2013, *Artists as organic intellectuals*), il est apparent que cet architecte soit l'artiste. Il est clair alors que le rôle de l'artiste est celui d'un leader au sein d'une lutte derrière lequel un public se ralliera⁷. La relation s'articulant entre l'artiste et ce public en serait alors une hiérarchique. Le public décidant de suivre l'artiste n'aurait d'autre choix que de se ranger derrière lui. Mouffe mentionne que :

critical art is art that foments dissensus, that makes visible what the dominant consensus tends to obscure and obliterate. It is constituted by a manifold of artistic practices aiming at giving a voice to all those

⁷ Cette position de Mouffe prônant que les artistes prennent en quelque sorte le rôle de représentant d'un public n'a rien de surprenant et est en phase avec sa perspective globale sur l'articulation d'une société démocratique. À ce sujet, elle soutient que l'articulation d'institutions représentatives, tels les parlements, est l'un des vecteurs cruciaux par lequel un processus démocratique peut prendre place. Celle-ci évoque aussi une certaine crainte face à un possible exode des institutions politiques traditionnelles par ceux articulant des positions contre-hégémoniques. Pour elle, une collaboration entre activistes et institutions politiques est nécessaire afin que ces dernières représentent une pluralité de citoyens. (Mouffe, 2016, *Democracy or Representation?*) Essentiellement, selon Mouffe l'objectif ne devrait pas être de quitter les institutions, mais bien de les rendre plus représentatives (Mouffe et Wagner, 2013, *A new type of activism?*). Puisqu'en apparence elle applique la même réflexion envers l'art qu'envers les institutions politiques, soit que les artistes peuvent être des représentants d'un public, il devient nécessaire de se questionner sur les manières dont se structure la relation entre un public et son représentant afin que ce représentant soit une représentation légitime d'un groupe.

who are silenced within the framework of the existing hegemony.
(Mouffe, 2008, p. 5)

Si l'objectif d'un art démocratique est, entre autres, de donner une voix à ceux qui n'en ont pas, il semble un peu problématique de croire qu'une œuvre dans laquelle le rôle de l'artiste est celui d'un leader permettra sans l'ombre d'un doute de donner une voix à ceux étant marginalisés. Il devient alors possible de faire certains rapprochements entre la vision de l'œuvre et de l'artiste activiste de Mouffe et le concept du dispositif de Giorgio Agamben. Celui-ci soutenait que :

les dispositifs visent, à travers une série de pratiques et de discours, de savoirs et d'exercices, à la création de corps dociles, mais libres qui assument leur identité et leur liberté de sujet dans le processus même de leur assujettissement. Le dispositif est donc, avant tout, une machine qui produit des subjectivations et c'est par quoi il est aussi une machine de gouvernement. (2014, p. 42)

Lorsqu'un artiste crée une œuvre ayant comme effet de créer une nouvelle identité politique, une nouvelle subjectivité, celle-ci restera fondamentalement gouvernée par l'artiste activiste. Dès lors, il est pertinent de se demander si une œuvre dirigée par son artiste permettrait bel et bien à des perspectives expulsées de l'hégémonie de se manifester. Dans un contexte où l'artiste incarne le rôle d'un leader, il semble plus probable que ce dernier assujettisse son public à son propre projet contre-hégémonique plutôt que de lui donner l'opportunité de former son propre projet contre-hégémonique. Évidemment, la vision de l'art qu'entretient Mouffe — où les artistes permettent aux voix expulsées d'une hégémonie de se manifester — n'est pas intrinsèquement problématique si celle-ci se déploie dans un contexte où le travail des artistes est omniprésent dans la sphère publique, que ces créateurs incarnent un groupe d'individus assez variés pour véhiculer une multitude de perspectives contre-hégémoniques et que, finalement, ceux-ci ne soient généralement pas sous le joug d'une conjoncture socio-économique influençant considérablement le type d'art pouvant être produit et exposé. À l'intérieur de ce contexte, les artistes permettraient effectivement à un ensemble substantiel de perspectives expulsées de l'espace public de se manifester. Les projets contre-hégémoniques ne se limiteraient pas à ceux de quelques artistes similaires, mais seraient plutôt un arc-en-ciel d'objets de contestation où un large éventail de publics pourrait trouver l'œuvre correspondant

à ses désirs contre-hégémoniques ou, apte à réarticuler ses identités politiques. Toutefois, puisque l'analyse du contexte sociopolitique occidental englobant la production artistique et sa dissémination n'est pas l'objet de ce projet de mémoire, il n'est pas possible de confirmer ou d'infirmer ici si la perspective de l'autrice en est une fondamentalement problématique dans le cadre des créations produites lors de ce projet de recherche. Néanmoins, en l'absence de confirmation claire quant au contexte dans lequel a lieu une production artistique, il apparaît possible de résoudre cette hypothétique problématique liée à l'identité de la voix émanant d'une œuvre, alors pourquoi s'en priver? Pour se faire, il est nécessaire de réexaminer la nature de la relation entre l'artiste et les publics et le contexte dans laquelle celle-ci a lieu.

Afin de savoir si l'artiste assujettit un public à son projet contre-hégémonique ou s'il permet à des publics d'exprimer leurs propres perspectives, il est nécessaire de se questionner sur la nature du rôle qu'auraient hypothétiquement des publics se voyant engagés dans le débat agonique fomenté par l'artiste. En analysant cet aspect, il est possible de distinguer une œuvre permettant à de multiples publics d'exprimer leurs perspectives en son sein même, d'une œuvre où c'est la perspective d'un artiste qui se voit portée par un public⁸. Une œuvre permettant l'articulation de pratiques hégémoniques multiples, voire opposées l'une à l'autre, ou pouvant être réarticulée afin d'épouser les désirs hégémoniques de différents publics signifierait qu'au moins un public puisse bel et bien exprimer sa voix puisque celui-ci aurait dirigé l'œuvre dans une orientation particulière. Une orientation qui pourrait être contraire à celle que soutient l'artiste. Conséquemment, si l'espace public que crée une œuvre doit être l'espace d'*action* commune de publics (Mouffe, 2006, p. 152), il apparaît logique que ces publics possèdent une agentivité dans l'exécution de l'œuvre. Si un public est un réel agent de l'œuvre, cette dernière pourrait inévitablement s'articuler de multiples façons. Dès lors, considérer le genre de relations de pouvoir encapsulées dans une œuvre et présentes au cœur du contexte l'entourant apparaît comme une

⁸ Cette distinction ne doit toutefois pas être perçue comme une différenciation entre une œuvre qui réussirait à avoir un effet démocratique et une œuvre ne parvenant pas à cet objectif. Peu importe la modalité participative au sein de l'œuvre, celle-ci pourrait avoir comme effet de contribuer à faire tendre une société vers un état démocratique. Bien que la représentation par l'art de perspectives marginalisées ne soit pas perçue dans ce mémoire comme une avenue idéale, dire qu'elle ne peut avoir en *aucun cas* un effet démocratique relèverait de l'aveuglement volontaire.

nécessité incontournable afin d'identifier si des publics peuvent bel et bien utiliser leurs voix. Les publics côtoyant une œuvre ou étant impliqués dans le déroulement de celle-ci seront-ils les exécutants de l'artiste ou plutôt à leur tour des activistes? L'œuvre et son contexte permettent-ils aux publics d'en prendre réellement possession? De manière différente à la vision qu'entretient Mouffe face au rôle de l'artiste, la création d'un espace d'action commune se révèle être plus plausible lorsque des publics peuvent concrètement participer à l'essence d'une œuvre, à la mettre en marche et ne pas uniquement être représentés par celle-ci grâce aux actions de l'artiste.

En substance, il est possible de résumer les problèmes inhérents à la perspective mouffienne exposés plus haut en les isolant selon trois aspects distincts :

- 1) Elle n'entretient pas de réflexions approfondies relativement à l'identité de la voix se dégageant d'une œuvre et corolairement à la nature du rôle des publics par rapport à l'œuvre.
- 2) Elle ne semble pas s'interroger sur la dynamique opérant le lien entre un public et une œuvre cherchant à représenter leur perspective. Plus précisément, comment une œuvre se transforme-t-elle bel et bien en un espace d'action commune?
- 3) Elle situe sa réflexion à propos d'un art critique dans une société hypothétique qui, selon toute apparence, reconnaît les diverses préconditions démocratiques identifiées dans le premier chapitre. Or, si l'acceptation de l'aspect antagonique d'une société n'est pas universellement reconnue comme vérité, comment s'assure-t-on qu'une œuvre créera bel et bien un espace *agonique*? Comment une œuvre peut-elle permettre, comme Mouffe le soutient, que : « while in conflict, [adversaries] see themselves as belonging to the same political association, as sharing a common symbolic space within which the conflict takes place. » (Mouffe, 2006, p. 157)?

Dans la foulée de ces énoncés critiques, il est toutefois nécessaire de rappeler que la vision démocratique qu'entretient Mouffe est avant tout articulée à l'échelle des relations sociales présentes dans l'ensemble d'une société. En d'autres termes, sa

théorie politique s'attarde principalement aux grandes influences que l'art — comme domaine — pourrait avoir au sein d'une société et non aux aspects formels ou contextuels d'œuvres particulières. Conséquemment, les quelques éléments négligés précédemment identifiés pourraient correspondre à une simple omission plutôt qu'à une faiblesse conceptuelle. Les aspects hiérarchiques en ce qui a trait à l'expérience artistique ou le contexte englobant les modalités par lesquelles un public sera en contact avec une œuvre relèvent davantage d'une étude relative à la pratique des arts que d'une émanant de la sphère de la théorie politique. De plus, bien que Mouffe mentionne qu'un art démocratique donne une voix à tous ceux qui n'en ont pas, il semble un peu farfelu d'interpréter cette prétention comme un objectif concrètement atteignable. Introduire dans une société l'ensemble des projets contre-hégémoniques imaginables uniquement par la voie artistique apparaît être une tâche peu plausible. L'art n'est pas l'unique moyen de faire tendre une société vers la démocratie. Conséquemment, le potentiel que Mouffe imagine pour l'art dans un contexte hégémonique n'apparaît donc pas en soi comme étant intrinsèquement défaillant si l'on ne s'attend pas à ce qu'il permette de mener l'ensemble des luttes hégémoniques. Toutefois, à la lumière des critiques énoncées, la perspective mouffienne de l'art au sein de la démocratie apparaît comme pouvant être bonifiée dans le contexte de ce projet de recherche. Soit un qui se focalise sur *l'élaboration* d'œuvres démocratiques.

Les propos de Charles Douglas Lummis sur la démocratie radicale fournissent un élément clé pouvant enclencher le processus de résolution des problématiques soulevées. Lummis mentionne qu'une société cherchant à tendre vers un état de démocratie radicale doit articuler les préconditions démocratiques non pas uniquement au sein de quelques sphères relatives à ses institutions politiques traditionnelles, mais plutôt au sein des diverses sphères sociales (1996, p. 141-42). Une société démocratique n'en serait pas une où l'activité démocratique est temporaire et circonscrite à un domaine précis, mais une où l'ensemble des ordres et hiérarchies sociales peut être contesté et réarticulé (Lummis, 1996, p. 142). Conséquemment, il apparaîtrait de plus en plus clair que le type de relations qu'articule une œuvre devrait aussi être un élément à considérer si l'on cherche à affirmer son potentiel fondamentalement démocratique. En d'autres mots, il ne

faudrait pas que la perspective qu'apporte une œuvre démocratique ait fondamentalement besoin de se faufiler jusqu'aux institutions politiques traditionnelles afin de pouvoir contribuer au climat démocratique, mais plutôt que l'œuvre en elle-même puisse être le lieu de création et d'articulation d'un débat agonique. Que ce lieu se révèle en tant qu'espace de production de pratiques hégémoniques et contre-hégémoniques. De plus, afin de s'assurer qu'une œuvre représente effectivement la perspective d'un public, il serait bénéfique que ce public puisse manifester tangiblement son support envers le projet contre-hégémonique qu'une œuvre propose. Si l'on cherche à créer une œuvre représentative d'une perspective occultée, il semble primordial que les personnes représentées puissent manifester d'une façon ou d'une autre leur appui et support envers ce projet. Comme le mentionnait Mouffe, l'œuvre doit créer un espace d'action commune (Mouffe, 2006, p. 152). Pour que cet espace en soit un d'action commune ne serait-il pas nécessaire de ressentir ou voir ceux que l'œuvre représente ou encore que l'œuvre en elle-même donne les moyens à ses publics de devenir eux-mêmes des « intellectuels organiques » (Gramsci, 2011, *The formation of the intellectuals*)? En substance, si une œuvre ne fait que présenter un projet contre-hégémonique, de quelle façon sera-t-il possible de savoir si ce projet en est un commun⁹? Finalement, comme mentionné plus tôt, ne serait-il pas bénéfique d'incorporer au sein même de l'œuvre la possibilité de lutter contre une proposition contre-hégémonique afin que l'œuvre soit non seulement en elle-même un « battleground » (2006, p. 158) hégémonique, mais aussi qu'elle ne s'affiche pas comme offrant une « vraie » alternative à l'ordre d'une société? En ce sens, une œuvre démocratique ne représenterait pas une lutte, mais en serait plutôt l'incarnation. Elle permettrait à ses publics de participer concrètement à la reproduction d'une hégémonie ou plutôt d'être les activistes articulant un projet contre-hégémonique.

⁹ Par rapport à cet aspect, Mouffe semble avoir espoir que la société civile ou les institutions tant politiques qu'artistiques d'une société reconnaissent spontanément la légitimité et la validité d'œuvres exprimant un projet contre-hégémonique. Que cette reconnaissance s'accompagne de l'intégration de ce genre d'œuvre au sein d'une sphère publique. Cette introduction à une sphère publique correspondrait fort possiblement à la mise en place du projet commun dont elle traite. Une fois intégrée dans une sphère publique, une œuvre aurait nécessairement un public et fort probablement des participants, si l'on entend ici « participants » comme étant des gens discutant et débattant de l'œuvre. Toutefois, il ne faut pas oublier qu'une œuvre peut être simplement ignorée, que la production d'une œuvre ne garantit certes pas son inclusion dans une sphère publique lui permettant de former un espace d'action commune hégémonique.

À la lumière de la perspective mouffienne sur un art en démocratie et des quelques problématiques ayant été soulevées, la prochaine section se consacrera à l'exploration de la participation dans le domaine des arts visuels. Comme énoncé plus haut, la participation apparaît être l'élément primordial pour la résolution des différentes problématiques relatives à l'agentivité du public, la représentation et l'unilatéralité idéologique présente dans une œuvre. Puisque les modalités participatives en arts sont plurielles et variées, il est important de les situer sommairement afin d'entrevoir comment certains aspects participatifs pourraient résoudre les problématiques mentionnées précédemment.

2.2 La participation

La perspective de Lummis sur la percolation de la démocratie au sein de l'ensemble des relations sociales dans une société (1996, p. 141-42) combinée à celle de Gramsci sur les intellectuels organiques (2011, *The Formation of the intellectuals*) nous amènent donc à la question suivante : comment une œuvre peut-elle permettre à son public d'activement construire ou reproduire un projet hégémonique¹⁰? L'aspect participatif d'une œuvre apparaît alors comme l'élément essentiel de l'expérience artistique. Si l'on souhaite articuler des relations sociales démocratiques au sein d'une œuvre tout en permettant à des publics de ne pas être que le spectateur d'une lutte, mais plutôt un acteur, il devient apparent que ce public puisse avoir la capacité d'agir par rapport ou de concert à l'œuvre. Cette capacité d'influencer une œuvre selon ses désirs — l'agentivité des publics au sein d'une œuvre ou de son contexte — permettrait de concrètement prendre part au projet hégémonique d'une œuvre en le portant ou le contrecarrant.

Toutefois, ce que l'on entend par « agentivité » peut varier grandement. Différentes modalités participatives ne permettraient pas toutes d'atteindre le même type d'agentivité. Conséquemment, la conjoncture participative découlant de l'œuvre et

¹⁰ Comme mentionné précédemment, la construction ou la reproduction d'un projet hégémonique peut aussi signifier un projet dit contre-hégémonique si celui-ci diffère des pratiques hégémoniques sédimentées dans une société donnée. La distinction entre hégémonique et contre-hégémonique ne relève pas de la forme ou du fond, mais plutôt du contexte.

de son contexte ne permettrait pas à tout coup de résoudre les problématiques soulevées précédemment. Ce qu'est la participation dans le domaine des arts est d'ailleurs une interrogation avec une pluralité de réponses. Il sera donc question dans les prochaines pages de différentes méthodes participatives inhérentes à la sphère artistique afin d'entrevoir comment celles-ci se situent par rapport aux aspects problématiques de la perspective mouffienne. L'observation de ces méthodes permettra d'envisager comment une œuvre devrait s'articuler afin d'éviter ces écueils et ainsi de délimiter plus justement de quelle manière une œuvre peut contribuer à faire tendre une société vers un état démocratique. En substance, trois modalités participatives seront observées. Elles seront nommées : la participation contextuelle, la participation interactionnelle et la participation libre. Certaines de ces modalités participatives peuvent évidemment se chevaucher au sein d'une œuvre d'art, mais les observer séparément permettra de comprendre ce qu'il est possible d'entendre par « participation » en plus de découvrir les effets que ces types de participation peuvent engendrer.

2.2.1 Participation contextuelle

Dans le but d'introduire la problématique participative et de la contextualiser dans le domaine des arts, cette section débutera en abordant certains écrits de Roland Barthes et Umberto Eco. Ceux-ci contribueront à l'examen de la participation contextuelle¹¹. Bien qu'aménées de différentes façons, les idées de Barthes et d'Eco ont souligné la nature poreuse de la frontière entre artiste et spectateur lorsqu'il est question du statut d'auteur d'une œuvre (Barthes, 1984, p. 61-7 ; Eco, 1989). Alors

¹¹ D'emblée, il est nécessaire de signaler qu'il y a une distinction entre ce qui est appelé ici participation contextuelle et l'art contextuel de Jan Swidzinski (1976) et Paul Ardenne (2009). Bien qu'il soit évidemment possible de tisser des liens entre la définition de Swidzinski, le concept extrêmement vaste d'Ardenne et ce qui sera exposé dans les prochains paragraphes, il est important de saisir que la proximité des termes utilisés ici n'est pas orchestrée afin de signaler une équivalence avec le concept qu'est l'art contextuel. Bien que Swidzinski sera appelé durant la définition de cette modalité participative, ce qui est entendu ici diffère de sa vision liant contexte et art. De plus, alors qu'Ardenne cherche de manière générale à décrire un art se manifestant par la mise en place de structures permettant une action directe micropolitique à l'intérieur d'un contexte social et ce grâce à la création de relations individualisées entre l'art, l'artiste et des individus du public (Ardenne, 1999, p. 277-81), la participation contextuelle, elle, fait référence — comme il le sera plus longuement explicité dans les prochains paragraphes — à un art pouvant influencer un public à participer de manière diffuse dans le contexte politique global d'une société. Alors qu'Ardenne cherche à changer le monde directement par l'entremise de l'art, la participation contextuelle souligne un hypothétique changement dans le monde *après* avoir été en contact avec un certain art.

que l'artiste reste le créateur de l'œuvre, son audience est appelée à la compléter en y façonnant un sens. Barthes, traitant principalement de la littérature, écrit :

Ainsi se dévoile l'être total de l'écriture : un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination (Barthes, 1984, p. 66)

On découvre alors comment les formes finales d'une œuvre se concrétiseront par la réception de celle-ci, par le contexte culturel et social de son audience. En essence, la perspective soutenue par Barthes et Eco vient souligner de quelle manière la production d'une œuvre ne se circonscrit pas à l'activité de l'artiste, mais englobe aussi l'activité de son public qui la complètera en y plongeant et en y formant un sens selon sa propre réalité. Le public participerait donc, d'une certaine façon, à la création de l'œuvre.

Bien que ce type de participation reste relativement limité dans sa portée immédiate, il est possible d'entrevoir comment cette conceptualisation de la participation peut s'insérer dans le discours de Mouffe sur l'art. Ainsi, il serait possible d'argumenter qu'au travers du concept de la participation informé par Barthes et Eco, Mouffe perçoive bel et bien qu'une œuvre crée un espace *d'action* commune puisque son audience est engagée dans un processus participatif. Ce processus pourrait s'articuler sous deux volets. Premièrement, on retrouve l'aspect participatif tel que compris par les propos de Barthes et Eco. Ce genre de participation, dans la perspective de Mouffe, est particulièrement visible lorsqu'elle traite de déconstruction et de reconstruction d'identité politique par une œuvre (Mouffe, 2006, p. 157-62) et pourrait aussi soutenir ses propos envers le devoir d'une œuvre à ne pas dicter ce que serait la « vraie » réalité (Mouffe et Wagner, 2013, Agonistic public spaces).

En essence, lorsqu'une œuvre présente un projet contre-hégémonique celle-ci aurait le potentiel de déconstruire puis reconstruire une identité politique en offrant à son

public un nouveau point de vue. Ce processus identitaire doit cependant se faire par une certaine participation du public. Celui-ci doit considérer et évaluer ce qui lui est présenté pour ensuite compléter l'œuvre en y assignant un sens. Le sens trouvé par l'audience peut l'amener à redéfinir certains aspects de son identité politique. Une œuvre critique ne présentant pas une « vraie » réalité comme Mouffe l'argumente ne permettra pas de redéfinir à tout coup une identité politique, c'est seulement si son public complète une œuvre dans une certaine perspective que le processus de reconstruction identitaire se produira. C'est par ce processus de formation d'un sens qu'il serait possible d'avancer qu'une pluralité d'individus, artiste et audience, se rassemble et participe à l'imagination d'un nouvel ordre au sein d'une société.

Toutefois, pour avoir un effet concret sur l'ordre de sa société, ce type de participation doit dépasser les frontières matérielles de l'œuvre. À ce niveau, la participation à l'œuvre ne doit pas s'arrêter au façonnage de son sens, mais doit se transférer par la suite aux différentes pratiques hégémoniques d'une société. C'est de cette façon qu'on peut découvrir le deuxième volet de ladite participation contextuelle. Fondièrement, par la participation contextuelle rien ne se produit sur les lieux de l'œuvre mis à part un processus mental. Il n'est pas possible par ce genre de participation de créer un espace public agonique au sein de l'œuvre. L'œuvre est plutôt un instrument qui peut influencer son audience à créer un espace public agonique au-delà de l'œuvre pour ensuite participer d'une nouvelle manière à sa société au travers des diverses institutions politiques et autres organisations de la société civile. L'œuvre dans cette perspective ne serait pas l'outil pour réellement créer une rencontre entre des projets hégémoniques ou articuler un pouvoir, mais plutôt un phénomène en amont de ces processus. C'est d'ailleurs un des aspects que Mouffe ne traite pas en détail à travers ses écrits sur le monde de l'art. Une œuvre d'art sous la perspective mouffienne ne permettra pas de nécessairement *vivre* un autre ordre au sein de sa société, elle signale simplement l'enclenchement d'un processus de lutte qui a comme destin sa récupération, par exemple, au sein d'institutions politiques. Ainsi, l'œuvre demanderait à son public de participer, mais dans un lieu autre que le lieu immédiat de l'œuvre : dans l'espace de sa société.

Il est d'ailleurs possible de faire un certain parallèle entre ce volet participatif et certains aspects de ce que Jan Swidzinski appelle l'art contextuel. Pour Swidzinski :

Art is neither a description nor a report of reality. It is an activity produced by other activities and the cause of future activities. It is a social practice. At the same time, it is compliance with social practice and its formation. (Swidzinski, 1976, p. 25)

En substance, une relation bidirectionnelle existerait entre l'œuvre et son contexte. L'œuvre intègre son contexte politique, mais aurait par la suite le potentiel d'influencer son contexte politique. De la manière dont Mouffe semble l'imaginer, cette influence se traduirait par la participation de l'audience d'une œuvre aux diverses institutions de sa société à la suite d'un processus de reconstruction identitaire. En d'autres mots, si une œuvre a contribué à reconstruire un aspect de l'identité politique de son public, ce public pourrait par la suite modifier certaines de ces actions, choix et discours pouvant ainsi influencer les pratiques hégémoniques d'une société.

Réflexion faite, cette perspective participative reste bancale si l'on cherche à permettre à des publics de porter par eux-mêmes l'articulation d'un projet hégémonique. Soutenir que ce genre de participation permet de concrètement participer à la mise en place du projet hégémonique associé à une œuvre repose sur un ensemble de réactions en chaîne somme toute assez précaire. L'effet qu'une œuvre pourrait avoir sur sa société reposerait entièrement sur la capacité de l'œuvre à stimuler son public afin que celui-ci altère ses agissements dans des sphères civiles extérieures au contexte artistique immédiat. C'est uniquement par ces nouveaux comportements à la suite du contact à l'œuvre que celle-ci pourrait influencer l'instauration de nouvelles pratiques hégémoniques. Une œuvre ne changerait pas directement les choses, mais serait accompagnée par l'espoir qu'elle contribue, grâce à la participation ultérieure de son audience, à changer les choses. Toutefois, ce type de participation implique qu'il serait fort possible d'avoir un public qui fréquenterait l'œuvre et reconsidérerait son identité politique, mais qu'une fois qu'il quitterait l'espace de l'expérience artistique, il se confronterait aux enjeux inhérents aux luttes politiques par la voie des institutions politiques. En d'autres mots, les actions par

lesquelles ce public pourrait lutter pour changer l'ordre d'une société pourraient alors être perçues comme inaccessibles ou irréalisables par leur absence de moyen ou de connaissance pour réaliser la proposition de l'œuvre. Bien que cette conception de la participation réponde à deux des problématiques identifiées précédemment, soit celle concernant les relations entre artiste et public et la nature de la voix étant exprimée, il est évident que cette résolution se fait par le biais d'un effet participatif relativement faible et précaire. Bien que ce type de processus participatif apparait être celui que Mouffe a en tête lorsqu'elle discute d'art — l'art comme créateur de manifestations antagoniques au sein d'une société — cette perspective ne semble pas garantir d'une œuvre qui s'articulerait selon des principes démocratiques, une œuvre où la démocratie se manifeste directement. Existerait-il alors des modalités participatives qui pourraient plus directement articuler un changement dans l'ordre d'une société sans toutefois limiter l'agentivité de son audience?

2.2.2 Participation interactionnelle

Une modalité participative s'articulant au-delà du simple processus mental et pouvant aussi enclencher plus directement des actions dans l'immédiateté d'une œuvre sera conceptualisée sous ce qui est appelé ici la participation interactionnelle. Le concept entourant l'interaction en art en est un vaste et a été abondamment théorisé, d'une pluralité de façons, au travers des dernières décennies. Toutefois, cette interaction sera globalement comprise ici au sens où une audience accomplit, selon ses désirs, ce qu'une œuvre l'autorise à faire. Bien que traitant plus spécifiquement de médias interactifs, ce qui est entendu ici par le sens de cette interaction est exprimé clairement par Lev Manovich :

Devant une forme d'art médiatique très populaire comme une "installation interactive" je me demande toujours comment on peut (les spectateurs) s'exciter au sujet de cette nouvelle manière de se faire manipuler. On dirait que la manipulation est le seul mode de communication que les gens connaissent et apprécient. Ils obéissent allègrement à un petit nombre d'options laissées par l'artiste : appuyez sur le bouton de droite ou de gauche, sautez, assoyez-vous. [...] Avec les médias interactifs, au lieu maintenant de regarder une peinture et de suivre en esprit nos propres associations vers d'autres images, souvenirs

et idées, il nous faut cliquer sur l'image qui se trouve à l'écran pour obtenir une autre image, et ainsi de suite. Nous sommes donc incités à suivre des associations préprogrammées qui existent de façon objective. Bref, dans ce qui peut être assimilé à une mise à jour de l'« interpolation » d'Althusser, on nous demande de faire nôtre la structure d'esprit de quelqu'un d'autre. (Manovich, 1996)

Ce type d'interaction ne se retrouve évidemment pas uniquement dans les médias interactifs, les propos de Manovich peuvent ici être extrapolés vers d'autres types d'expériences artistiques où une *certaine* participation d'un public est attendue afin de compléter l'œuvre. On peut penser par exemple aux partitions Fluxus ainsi qu'à de nombreux *happenings* qui conviaient un public à accomplir certaines activités comme, par exemple, lécher de la confiture sur une voiture¹². *Please love Austria* (2000) de Christoph Schlingensiefel qui invitait un public à expulser du pays, par l'entremise d'un vote en ligne, des personnes identifiées comme demandeurs d'asile constitue pareillement un exemple de ce type d'interaction. Bien que des œuvres ayant ce genre de modalités participatives aient le potentiel de faire directement vivre un autre ordre au sein d'une société, ce type de participation pourrait aussi être considéré comme l'asservissement d'un public. Ce genre d'œuvre interactionnelle permet avant tout à son public d'accomplir certaines actions précises. L'audience a en quelque sorte le devoir d'accomplir ces actions, de jouer le jeu de l'œuvre. Bien qu'un public puisse avoir le choix entre différentes options, les possibles directions par lesquelles cette audience peut participer à une œuvre restent somme toute globalement préprogrammées. Ce type de participation peut d'ailleurs rappeler la perception de Mouffe voyant les artistes comme des intellectuels organiques devant convaincre et fédérer un public à agir dans une certaine direction (Mouffe et Wagner, 2013, *Artists as organic intellectuals*). Toutefois, peut-on vraiment parler de convaincre si l'on amène un public à faire quelque chose uniquement par la réduction du champ des possibles? La participation d'un public ne devrait pas plutôt naître dans ce qu'une œuvre est et non uniquement dans ce qu'elle permet? Une participation circonscrite à la complétion des instructions participatives d'une œuvre a bien évidemment comme conséquence d'écarter un public qui, dans un contexte démocratique, voudrait apporter une critique à la critique que forme l'œuvre. Avec ce genre de participation interactionnelle, le public se forme du côté de l'œuvre

¹² Voir le *happening Household* (1964) d'Allan Kaprow.

pourrait seulement en être un qui se prêterait au jeu de l'œuvre et représenterait l'une des perspectives que l'artiste permet d'articuler au sein de l'expérience artistique. Essentiellement, nous ne retrouvons pas la percolation des relations démocratiques telle que le désirait Lummis (Lummis, 1996, p. 141-42) au sein d'une œuvre interactionnelle puisque la relation qui s'articule entre artiste et participant en est une de tutelle¹³. Ceux étant en désaccord avec l'hypothétique projet qu'articulerait ce type d'œuvre ou voulant y apporter une nuance propre à leur vision ne pourraient fort probablement pas concrètement manifester cette opposition au sein de leur participation puisque l'œuvre et/ou son contexte¹⁴ ne permettraient qu'un nombre limité d'avenues participatives¹⁵.

En somme, au travers de telles œuvres interactionnelles, il est clair qu'aucune des problématiques relevées par rapport à la conceptualisation de Mouffe de l'art en démocratie n'est résolue. Au sein d'une œuvre interactionnelle où l'on incite un public à participer, comment peut-on s'assurer de la légitimité des actions des participants? Est-ce que les participants d'une telle œuvre utilisent réellement leurs voix pour articuler certaines revendications politiques ou l'activent-ils simplement d'une manière ludique pour participer au jeu de l'art en tant que divertissement? L'œuvre à participation interactionnelle, par sa liberté factice vis-à-vis les termes des possibles luttes, remet en question la sincérité des désirs politiques articulés par ceux

¹³ Le discours qu'Ardenne entretenait par rapport à l'art politique de la modernité, plus précisément celui opérant sous un mode de tutelle (1999, p. 270-1), peut avoir ici une certaine résonance. De la même façon qu'Ardenne percevait un art politique sous tutelle comme un art d'inaction politique, il pourrait être soutenu qu'une modalité de participation artistique sous tutelle ne permettrait pas non plus qu'un participant articule réellement sa voix politique.

¹⁴ Des modalités de participation dite interactionnelle ne sont toutefois pas uniquement le fruit du désir de l'artiste et des spécificités d'une œuvre. Le contexte dans laquelle une œuvre est présentée a inévitablement aussi une influence sur la façon dont un public interagira avec celle-ci. Que ce soit à plus petite échelle par le contexte inhérent à l'espace muséal qui historiquement soumet son public à certains codes de conduite — dont certains par rapport à la manière d'apprécier l'art — (Bennett, 1995, p. 18-32) ou à un niveau plus sociétal où des pratiques sociales associées à la « jouissance » de ce qui est perçu comme art influenceraient la nature de nos rapports à l'œuvre, le contexte dans lequel une œuvre est plongée pourrait influencer son public vers une participation de type interactionnelle.

¹⁵ Comme énoncé aux premiers paragraphes de la section 2.2, les différentes modalités participatives exprimées ici peuvent être appelées à se chevaucher et à avoir une certaine fluidité les unes avec les autres. Conséquemment, lorsqu'il est question ici d'une limitation des avenues participatives, il est davantage question de comportements participatifs — de la part du public — attendus au sein de l'œuvre et de son contexte plutôt que des comportements physiquement possibles. Lorsqu'il est question d'un public qui s'aventurerait hors des comportements attendus au sein de l'œuvre et de son contexte, il serait davantage question d'une modalité participative flirtant avec la participation dite libre telle qu'il en sera question à la section 2.2.3.

qui la fréquentent. Ceux participant à ce genre d'œuvre appuient-ils réellement le projet contre-hégémonie qu'elle propose ou alors ne font-ils que suivre les instructions qu'on leur a données? Ainsi, il est clair qu'au travers de cette participation unidirectionnelle — orchestrée par l'artiste — des relations de pouvoir inégales existent toujours entre l'artiste et le public. L'artiste, décidant de la direction de l'œuvre, ne pourra pas permettre à son audience d'aller dans une direction autre que celle(s) qu'il avait planifiée(s). Bien qu'il apparaisse ardu de s'assurer de la sincérité de la participation d'un public à une œuvre, c'est-à-dire que ceux qui y participent croient réellement en ce qu'une œuvre permet d'articuler, il apparaît possible qu'un autre type de participation amoindrisse ces risques de participation désinvolte. En substance, pour qu'une œuvre puisse réellement exprimer les désirs ou oppositions d'un public par rapport au projet politique qu'elle propose, celle-ci ne devrait pas inciter à la participation, mais plutôt la faciliter.

2.2.3 Participation libre

Ce qui est entendu par une participation libre est en phase avec certains aspects de ce qu'Alain-Martin Richard définit comme des manœuvres artistiques. Plus particulièrement, la possibilité d'une prise de contrôle du destin d'une œuvre par son public, élément clé de certains types de manœuvres, trace les contours de la définition de ce que serait une participation libre :

Alors que l'œuvre se concentre sur le rapport qu'entretien [*sic*] l'artiste avec sa production, la manœuvre se pose comme un projet de forme de vie qui ne trouvera son accomplissement que dans une prise en charge dynamique d'une communauté. [...] La manœuvre ne se donne pas comme quelque chose de terminé, comme une production entière, fut-elle action ou objet, mais comme l'ébauche, l'esquisse d'un projet plus vaste qui la dépasse et qui n'atteindra jamais sa plénitude ni son accomplissement. (Richard, 2003, p. 26-7)

Certains types de manœuvres telles que définies par Richard incorporent des modalités participatives idéales afin de soutenir une expérience artistique démocratique puisque ce genre de participation pourrait impliquer une plus grande liberté dans les actions de publics. Par exemple, une œuvre participative de ce genre

pourrait permettre à la fois à un public de l'activer de façon à reproduire certaines pratiques hégémoniques ou plutôt d'articuler un projet contre-hégémonique. Comme Richard le mentionne :

Les paramètres [de la manœuvre sont] suffisamment ouverts pour ne devenir qu'une situation et non pas une action construite comme l'étaient les happenings. C'est le projet qui appelle à la formation temporaire d'une communauté. [...] [Les participants] sont les protagonistes actifs d'une situation qui repose sur ce qu'ils sont. Pas de rôle à jouer, pas de construction fictive, pas de symbolisme à concevoir. (Richard, 2003, p. 28)

De cette façon, dans le contexte d'une œuvre démocratique, un public pourrait se manifester en tant que protagoniste d'un projet hégémonique et un autre comme son antagoniste. De plus, la nature même des projets hégémoniques présents au sein de ce genre d'œuvre pourrait être appelée à varier selon la nature des publics la prenant en charge. La distribution des rôles participatifs — en tant que protagoniste ou antagoniste d'un projet hégémonique — ne serait pas répartie de façon affirmative par l'œuvre, comme cela peut être le cas sous une participation interactionnelle, mais serait plutôt saisie de façon autonome. Par sa nature fondamentalement ouverte, les publics seraient appelés à participer selon leurs désirs. Le résultat émanant de la participation à une œuvre avec ces modalités participatives pourrait donc ne jamais réellement être certain. Si un public ne désire pas prendre en charge la mise en œuvre d'un tel projet participatif ou y prendre part selon des approches novatrices, l'œuvre pourrait foncièrement ne jamais avoir lieu ou se réaliser d'une pluralité de façons. Ces éventualités contrastent avec une œuvre interactionnelle où un public est appelé à compléter *le(s)* destin(s) de l'œuvre. Cette activation autonome par un public soulignerait alors une plus grande légitimité du désir politique d'une œuvre participative de ce type. Puisque le destin de l'œuvre est entre les mains de publics et que ceux-ci peuvent — selon leurs désirs — activer l'œuvre, il est plus facile d'imaginer une certaine sincérité des actions politiques et donc du projet hégémonique émergeant de l'œuvre. Comme Richard le soulève, le rôle de l'artiste est relégué à l'arrière-plan où celui-ci mettrait en place une structure conceptuelle pouvant être prise en charge par un public. Ce genre de discours peut faire écho aux intentions de transformer le public en « intellectuel organique » plutôt que ce rôle

soit celui de l'artiste. En retirant à l'artiste le rôle de représentant ou porte-parole et en permettant aux publics d'agir directement, selon ses désirs, dans leur espace politique, on permet à des publics d'exprimer *leurs* voix. Ainsi, ce genre d'œuvre permettrait de résoudre les trois problématiques identifiées précédemment. En résumé, avec ce genre de modalité participative, une œuvre aurait le potentiel d'articuler la démocratie en rendant disponible une structure permettant de visibiliser *ses* désirs et *son* identité politique, et ce, seulement si on le désire¹⁶. Une telle œuvre pourrait alors articuler tant des pratiques hégémoniques que contre-hégémoniques.

L'atteinte de la prise en charge volontaire d'une œuvre semble toutefois contingente à l'une des caractéristiques inhérentes à un type de manœuvre, celle que Richard définit comme la « manœuvre par dissémination » (Richard, 2003, p. 33). En substance, ce qui différencie les modalités participatives de ce genre de manœuvre à celles de la participation interactionnelle est qu'une œuvre de ce genre ne convie pas nécessairement un public à participer. En effet, ce type de manœuvre a recours à des techniques de furtivité (Richard, 2003, p. 33) pouvant évidemment obscurcir la manière par laquelle une œuvre « devrait » être utilisée. Cet aspect est un élément essentiel à l'articulation d'une œuvre ayant une modalité participative dite libre ainsi que celui confirmant sa différence à une participation interactionnelle. Camoufler qu'une œuvre est œuvre d'art ou rendre furtif l'aspect singulier d'un projet de ce type pourrait permettre à son public d'esquiver certaines embûches relatives à la perception d'une chose comme œuvre d'art ou nécessitant une utilisation particulière. Les publics désirant utiliser ce genre d'œuvre — si ceux-ci la croisent — ne seraient donc pas interpellés par le caractère atypique ou singulier associé couramment aux manifestations artistiques, mais découvriraient naturellement le potentiel que ce genre d'œuvre pourrait avoir comme outil d'articulation ou réarticulation hégémonique. Concrètement, sous ce genre de modalité participative, une œuvre — et son contexte — ne signaleraient pas à un public *comment* celui-ci devrait l'utiliser, n'y même qu'elle *devrait* être utilisée. Ce caractère furtif — qualité

¹⁶ Il est nécessaire de préciser que bien que le type de participation qu'on voit au travers de certains types de manœuvres semble être idéal pour une expérience démocratique, la manœuvre en elle-même n'est pas un gage d'expérience démocratique. La manœuvre peut être démocratique, mais elle ne l'est pas d'emblée.

constitutive de la participation libre — permet alors de laisser des publics découvrir le potentiel qu'une œuvre peut avoir en tant qu'outil de l'articulation de leurs projets hégémoniques à l'inverse d'une œuvre à participation interactionnelle où celle-ci appelle le public à être le « combustible » de l'articulation de son projet hégémonique.

Évidemment, mettre en place ce type de structure démocratique peut être un projet laborieux. Permettre la manifestation d'une pluralité de désirs hégémoniques au sein d'une œuvre apparaît comme un défi difficile à réaliser. Il semble aussi absurde de penser pouvoir créer une œuvre qui permettrait de manifester n'importe quel projet hégémonique. Bien qu'un public peut toujours surprendre le créateur initial de l'œuvre par son inventivité, il est évident que ce n'est que quelques avenues hégémoniques qui ont plus de probabilités de se réaliser. Toutefois, à l'inverse d'une participation interactionnelle qui utiliserait son public comme le combustible permettant à un train d'avancer sur certains rails, une œuvre à participation libre agirait comme un pédalo trouvé par un nageur sur l'océan : il ne permettra pas de traverser l'océan, mais l'aidera à se diriger vers certaines rives et possiblement à en découvrir d'autres. Le prochain chapitre dévoilera donc différents essais et recherches pratiques réalisés dans le cadre de cette maîtrise. Ces exemples permettront d'entrevoir différentes façons par lesquelles il est possible de réaliser une œuvre qui articulerait directement la démocratie, mais aussi de comprendre comment certaines des réflexions exprimées dans ce mémoire ont jailli de ces expérimentations pratiques. Il se conclura par la présentation de la réalisation finale de cette maîtrise qui répond aux problématiques soulevées jusqu'à maintenant.

CHAPITRE III

LA PRAXIS D'UN ART DÉMOCRATIQUE

La compréhension des concepts exhibés dans les précédents chapitres et les réflexions s'en découlant se sont faites par une analyse théorique réalisée de concert à une exploration pratique. Cette recherche conjointe a ainsi permis de saisir le sens que peut prendre la démocratie en art, mais aussi d'expérimenter comment ce sens peut être transposé dans une création artistique. Ce chapitre témoignera de ces expérimentations par la présentation de deux œuvres réalisées dans le cadre de ce projet de recherche. Celles-ci dévoileront la manière par laquelle le cadre théorique inhérent à cette recherche fut influencé par ces diverses expérimentations pratiques, mais mettra aussi en route la démonstration des différentes façons par laquelle il est possible de concevoir un art démocratique selon le cadre théorique de ce projet. Certains aspects de chacune de ces œuvres préparatoires seront examinés afin de déceler quels impacts ceux-ci ont eus sur les réflexions entourant la création d'œuvres démocratiques. Ce chapitre se conclura par la présentation de l'œuvre terminale de ce projet de recherche. Cette section démontrera comment cette œuvre constitue une œuvre démocratique et témoignera des apprentissages pluriels acquis lors de cette recherche tant théorique que pratique.

3.1 Affichage conflictuel : le différend

Le premier travail de recherche réalisé cherchait d'abord à explorer le concept du différend et de l'agonisme que Mouffe intègre au sein de la démocratie. Le projet réalisé en toute simplicité consistait en la pose répétée d'affiches dans des espaces utilisés normalement pour l'affichage publicitaire. Ces affiches, ne montrant qu'un dégradé de couleur, voulaient se démarquer des affiches publicitaires traditionnelles en créant un contraste tant visuel que conceptuel (Figure 3.1). L'objectif derrière ce

projet ne se concentrait toutefois pas sur ses caractéristiques formelles. L'objectif était plutôt d'explorer l'aspect expérientiel de l'œuvre, une expérience qui pourrait être qualifiée de débat performatif agonique. Un débat qui a d'ailleurs souligné certaines problématiques relatives à la participation par le peu d'individus — le chercheur et les poseurs d'affiches — qui étaient appelés à y intervenir.



Figure 3.1 Exemple des affiches contre-hégémoniques

Concrètement, le cadre réglementaire montréalais permet à tous d'apposer des affiches sur les barricades entourant les chantiers de construction à moins d'un avis contraire de la part du propriétaire¹⁷. L'affichage au sein de ces lieux n'est pas administré de façon particulière, nul besoin de permis ou de se conformer à un code de conduite. Conséquemment, quiconque peut coller son affiche, mais en contrepartie, quiconque peut aussi recouvrir les affiches présentes pour coller la sienne. Ce contexte réglementaire apparaissait donc idéal pour y tenir un débat

¹⁷ Pour consulter la réglementation à cet effet dans l'arrondissement Ville-Marie de Montréal, voir l'alinéa 573.1 du Règlement n° RCA-24-282.123, a. 6, *Règlement d'urbanisme de l'arrondissement de Ville-Marie* (Codification administrative au 3 juin 2021).

agonique. Comme Mouffe le mentionnait, un débat agonique se déroule au sein d'un espace conflictuel où des adversaires partageraient la même association politique (Mouffe, 2006, p. 157). Le respect du cadre réglementaire apparaissait donc dans le contexte de ce projet comme une certaine explicitation supplémentaire de cette association politique commune, et ce, malgré le fait que les intervenants au sein de cette œuvre cherchaient à occulter la présence des affiches de l'autre. D'ailleurs, cet aspect du projet en est un qui se révèle comme crucial afin de saisir comment peut s'expérimenter l'agonisme par rapport à un antagonisme — une frontière pouvant être assez floue. Au sein de ce projet, il était clair que chacun des acteurs cherchait à éliminer la présence – représentée – de l'autre. À première vue, on pourrait croire qu'il s'agirait d'antagonisme puisqu'il semble y avoir une certaine recherche de l'élimination d'un « ennemi ». Or, comme le projet le démontre par son accumulation successive d'affiches des deux camps, « l'ennemi » n'est jamais réellement éliminé, il peut toujours réapparaître et contester son exclusion de l'espace public. C'est seulement sa représentation¹⁸ désincarnée qui est effacée. Cet aspect explicite le caractère agonique de ce projet. Bien qu'on assiste à une lutte envers le contrôle momentané de l'apparence d'une section de l'espace public, ce contrôle ne peut qu'être passager; l'instant de contrôle est circonscrit au moment où l'un des afficheurs est présent, il ne peut contrôler les actes d'un autre afficheur au-delà de cette période de présence.

De plus, le caractère agonique des interventions émanant des participants s'est confirmé durant le déroulement du projet grâce à la stratégie de pose d'affiche du chercheur. Dans les premières séquences de poses d'affiches, la pose des affiches contre-hégémoniques se faisait de façon à ne pas occulter l'ensemble des affiches déjà en place (Figure 3.2). Cette tactique aurait pu aboutir à un terrain d'entente entre les acteurs du conflit. Le compromis relatif à un partage équitable de l'espace aurait pu s'articuler par un consensus implicite entre les participants qui ne recouvreraient pas certaines des affiches de l'autre. Ce consensus aurait d'ailleurs au passage rappelé les objectifs d'une stratégie relative à une démocratie libérale. Toutefois, malgré les essais répétés de cette stratégie recherchant le compromis, le

¹⁸ Le terme « représentation » fait ici référence à la représentation d'une idéologie que certains individus soutiennent ou reproduisent et non directement à la représentation d'un individu. C'est, avant tout, la représentation d'une portion de l'identité politique qu'il articule dont il est question.

maintien total du contrôle de l'espace de la part des poseurs d'affiches hégémoniques s'est révélé comme étant la seule avenue acceptable pour eux. Aucun compromis ne pouvant, selon toute évidence, être mis en place par ce dialogue performatif de pose d'affiches circonscrites à un certain espace, il est devenu clair que le projet s'articulait selon un différend. Chaque groupe de participants avait alors une vision de qui devait être représenté dans l'espace incompatible l'une avec l'autre.



Figure 3.2 Exemple de la tactique de compromis

Cette expérience du différend, révélée par la pratique, a souligné l'importance du faire, c'est-à-dire, l'importance de vivre directement une lutte pour articuler son aspect démocratique. Bien qu'il ne fut pas possible d'échanger de vive voix avec les autres poseurs d'affiches, il est clair, du moins du côté du chercheur, qu'une certaine relation a bourgeonné entre les différents acteurs de cette lutte. Cette relation de compétition et de lutte pour le contrôle de l'espace permet de vivre une expérience politique et un état démocratique. C'est par une participation immédiate au conflit, à

l'expérience d'une opposition et d'une lutte vis-à-vis ses perspectives que la position de l'autre peut nous apparaître comme équivalente à la nôtre. Cette immédiateté du vécu, de l'expérience politique issue de la participation, se révélait donc comme une caractéristique primordiale d'une œuvre cherchant à être démocratique puisque l'on pouvait participer directement à l'articulation de cet état.

De plus, l'absence d'une confrontation incarnée entre les acteurs du conflit, d'un face-à-face où les acteurs doivent se côtoyer physiquement, est apparue comme une caractéristique bénéfique à l'articulation d'un conflit agonique. Bien que cette absence de rencontre directe puisse être moins productive dans une dynamique où l'on recherche un compromis par une négociation, ce conflit médié par des interventions matérielles semble posséder plusieurs aspects positifs dans le contexte de l'articulation d'un conflit basé sur un différend. Tout d'abord, ce genre de méthode conflictuelle réduit de toute évidence les risques et opportunités de violences entre les acteurs du conflit. Dans le contexte du projet, les chances que le chercheur croise sur un lieu de pose d'affiches les poseurs d'affiches dits hégémoniques étaient relativement minces puisque ce genre de pose d'affiche ne nécessite que quelques minutes au travers d'une journée. C'est concrètement l'inaccessibilité à l'autre, au cœur d'une situation pouvant être frustrante, qui limite les risques de confrontation violente puisqu'elles ne peuvent tout simplement pas avoir lieu. Il est clair alors que de limiter les opportunités de violence permet de garder un conflit hors de sa qualité antagonique et le maintenir dans le domaine de l'agonisme. Comme mentionné précédemment, c'est la représentation de l'autre que l'on cherche à éliminer et non l'autre en tant que tel. Aussi, cette réduction des risques de violences pourrait populariser la participation à ce type de conflit. Traçant un parallèle à partir de l'activité criminelle vers l'activité contre-hégémonique, ce genre de médiation se manifeste comme une mesure d'atténuation appropriée pour limiter les risques encourus par la tenue d'un conflit. Ce qui augmente du même coup la propension à y participer. Comme Richard Dubé l'affirme :

la rationalité du risque, au lieu d'amener l'individu à éviter l'activité —
comme le ferait une conception de la conséquence en termes de danger
— l'amène plutôt à tenir compte des particularités de la situation afin

d'envisager certaines mesures adaptées et susceptibles, selon lui, de diminuer la probabilité des conséquences négatives. (Dubé, 2012, p. 21)

Conséquemment, une stratégie d'atténuation du risque, telle que la médiation d'un conflit par des interventions matérielles, pourrait permettre à des individus marginalisés par leur identité politique non hégémonique — étant fondamentalement dans une lutte perpétuelle par rapport au maintien de leur identité — d'exprimer leur position politique en limitant la confrontation et en rendant plus « confortable » l'expérience conflictuelle. Finalement, comme il en sera question dans la prochaine section, cette absence de confrontation directe, cette esquive du regard immédiat de l'autre, peut aussi faciliter l'affirmation de ses perspectives politiques. En substance, le fait de participer à un conflit à la manière d'une correspondance entre des individus éloignés pourrait stimuler la participation de personnes allant à l'encontre de la norme et diminuer les risques de violence.

Dans un autre ordre d'idée, lorsqu'il est question de la création d'un espace d'action commune — comme Mouffe le souhaite — le projet semblait avoir certaines faiblesses. Dans les faits, les participants les plus actifs, ceux qui seraient engagés dans ce qui a été précédemment nommé une « participation libre », étaient le chercheur et les poseurs d'affiches. Bien qu'il soit difficile de définir le niveau d'agentivité que les poseurs d'affiches hégémoniques articulaient réellement dans le cadre de ce qui est, au final, leur travail, l'œuvre en tant que telle ne limitait ou ne dirigeait pas particulièrement les actions de ces participants. Ne s'affichant pas explicitement comme une œuvre qui englobait leur travail, n'offrant pas de panneaux didactiques pour expliquer la démarche, l'œuvre performative restait somme toute relativement furtive en ce qui a trait à son statut d'œuvre. Conséquemment, il peut être supposé que les poseurs d'affiches hégémoniques ont agi selon leurs besoins, soit de recouvrir à répétitions l'ensemble de l'espace d'affiches contre-hégémoniques. Au-delà du chercheur et des poseurs d'affiches, la participation d'un public plus large était toutefois assez limitée bien que le projet se trouvait dans l'espace public¹⁹. Alors qu'il semble ardu de créer des projets engageant systématiquement un large public, le projet ne fournissait pas réellement de portes d'entrée pour qu'un public autre que les poseurs d'affiches puisse

¹⁹ Compris ici à son sens « topographique » (Iveson, 2007, p. 4-5).

participer à son tour à cette lutte agonique. Concrètement, le chercheur tentait de créer un conflit avec une autre partie, mais ce conflit dépendait expressément des interventions du chercheur. Le projet n'avait pas de réelle autonomie au sens où il ne pouvait se dérouler sans l'activation répétée du chercheur. Le seul type de participation possible pour ceux n'étant pas directement impliqués dans cette performance relevait du regard sur la lutte. Regarder cette lutte par affiches interposées, en faire sens et, comme il le fut vécu à quelques reprises, interagir avec le chercheur afin de discuter de ce qui était en train de se dérouler. Saisir l'aspect démocratique par l'entremise de l'action, tel que le vivait le chercheur, apparaissait alors hors de portée immédiate. Une œuvre permettant de foncièrement participer à la mise en place d'un état démocratique et de créer un espace d'action commune est apparue, grâce à cette expérimentation pratique, comme nécessitant qu'une pluralité de participants puisse « pénétrer » dans l'œuvre pour y participer. Une participation qui devrait aussi être libre afin d'activer l'œuvre en phase avec ses désirs politiques, permettant ainsi de perpétuer un état démocratique.

3.2 Soirée karaoké : un espace public conflictuel

Cette œuvre créée dans le contexte du *white cube* typique tentait, entre autres, d'apporter des pistes de solutions aux problématiques relatives à la participation relevées par la précédente œuvre. Elle consistait en l'organisation d'une soirée karaoké tout au long d'une exposition collective rassemblant des artistes aux pratiques variées (Figure 3.3). L'œuvre, à la fois installation et performance, tentait de révéler puis réarticuler une pluralité d'aspects relatifs au sens commun associé aux espaces d'exposition. Tout d'abord, le projet cherchait à inciter, par son aspect participatif et populaire, les individus du public le désirant à s'exprimer artistiquement par l'entremise du karaoké situé au sein d'un espace de type *white cube*. Ce projet visait ainsi à brouiller les frontières entre artiste et public dans le cadre d'une œuvre conflictuelle. Ensuite, le projet tentait aussi de mettre en lumière que le type de comportements attendu dans le cadre d'une exposition individuelle comme collective pouvait expulser certaines pratiques ainsi que certains publics,

réduisant ainsi les possibles expériences artistiques engendrées par une œuvre. Pour ce faire, le projet cherchait à créer un espace conflictuel entre un public désirant un espace calme et conforme au sens commun du *white cube* et un public désirant un espace plus festif. Finalement, le projet touchait par le fait même à l'expérience du différend et de la destruction en tant que participation puisque celui-ci fut présenté aux autres artistes exposant lors de cette soirée comme étant un karaoké inarrêtable. En effet, lors d'une présentation en amont à l'exposition, il a été mentionné que le seul moyen d'arrêter la musique émanant du système karaoké serait de sectionner un des câbles reliés aux haut-parleurs puisque les connecteurs tant audios qu'électriques seraient sous verrous. Le système de karaoké, ayant été programmé pour jouer automatiquement et successivement les chansons choisies par le public, plongerait l'espace de la galerie dans un interminable enchaînement de chansons populaires. Devant ce fait, certains artistes coexposants ont exprimé leur opposition envers la présence d'une œuvre fonctionnant de cette façon, une opposition dont le chercheur a principalement fait fi, réaffirmant ainsi l'aspect du différend.



Figure 3.3 Quelques chansonniers durant l'exposition

Bien que l'exécution de ce projet créa quelques problématiques au niveau des relations interpersonnelles entre le chercheur et ses collègues exposant avec lui, plusieurs apprentissages relatifs à la manière de créer une œuvre démocratique ont été tout de même réalisés. Ce genre de projet semble avoir davantage réussi à créer un espace d'action commune que l'œuvre présentée dans les pages précédentes. En l'occurrence, ce projet agissait comme une structure permettant la création d'un espace d'action commune en permettant aux publics de directement participer à l'articulation du projet plutôt qu'une œuvre qui articulerait une perspective à laquelle un public pourrait a posteriori se rallier. Le projet s'insérait aussi dans un contexte où une pluralité d'individus était en mesure d'exercer un pouvoir. Nommément les artistes exposants, qui organisaient et administraient cette exposition collective, et le public invité à la soirée karaoké qui avait le pouvoir de mettre l'œuvre en marche. Par sa nature polémique, mais aussi festive, l'œuvre a permis de mobiliser deux publics ayant chacun des objectifs opposés. Le premier, prenant possession du dispositif de karaoké, chantant durant le vernissage et l'exposition, réarticulait l'ordre attendu de l'espace d'exposition. Sans ce groupe, l'œuvre démocratique n'aurait pu réellement se manifester puisqu'en absence de leur interaction la soirée de karaoké n'aurait essentiellement pas réarticulé l'ordre commun. Un nouvel ordre indiquant qui peut prendre la parole dans l'espace du *white cube* et surtout de quelle manière il est possible de la prendre a pris forme de manière conflictuelle. En contrepartie, le public opposé à la présence de ce karaoké durant l'exposition collective aurait, selon les témoignages récoltés officieusement, tenté d'utiliser les structures administratives reliées à l'espace d'exposition afin d'empêcher la présence de l'œuvre ou du moins de circonscrire ses aspects perçus comme nuisibles. Bien que l'œuvre permettait directement une opposition à son déroulement en fournissant une paire de sécateurs, certains membres du public opposé à l'œuvre ont préféré tenter d'utiliser des moyens relatifs au contexte d'exposition de l'œuvre pour en circonscrire les conséquences.

L'utilisation du karaoké hors de la soirée de vernissage fut toutefois relativement sporadique. La dissipation de l'ambiance festive dans les jours suivant le vernissage a possiblement contribué à cette plus faible utilisation, mais il est aussi possible de penser que la relation aux regards de l'autre a aussi contribué à ce déclin participatif.

Lors du vernissage, un groupe d'individus ayant comme seul objectif l'utilisation du karaoké se sont présentés. Bien que ceux-ci ont profité de l'installation pour chanter gaiement quelques chansons, un certain malaise restait palpable lors de cette soirée. Un malaise possiblement provoqué par la confrontation directe aux autres individus étant en désaccord avec la tenue de cette performance chantante. En d'autres mots, ceux qui chantaient voyaient immédiatement ceux qui étaient affectés par le dérangement qu'ils pouvaient causer. Toutefois, peut-être que la force du nombre de ceux désirant s'époumoner a incité plusieurs personnes à tout de même se prêter au jeu du chanteur du dimanche. Il est possible de penser que les jours suivants, la faible présence d'individus présents expressément pour chanter a contribué à refroidir les ardeurs de chanteurs amateurs, ceux-ci étant désormais en nombre largement minoritaire. Contrairement à l'œuvre discutée au point 3.1, cette œuvre mettait en scène une confrontation directe où des humains empathiques étaient en contact avec d'autres humains n'appréciant pas cette expérience conflictuelle. On peut alors penser qu'il pourrait être plus ardu de combattre un ordre hégémonique lorsqu'on fait directement face à des personnes le reproduisant. Peut-être que même un groupe représentant une perspective marginalisée pourrait ressentir un inconfort à contester leur état de marginalisation lorsqu'il doit confronter directement les individus reproduisant cet ordre. Cet inconfort, à l'intérieur de ce projet, ne s'est d'ailleurs pas uniquement manifesté au sein de la position contre-hégémonique. Comme énoncé précédemment, certaines personnes auraient aussi préféré éviter la confrontation directe avec l'œuvre problématique — en la sabotant — en ayant plutôt recours à des ressorts administratifs pour tenter d'empêcher la présence de l'œuvre.

En ce qui concerne les qualités participatives de l'œuvre, le projet permettait bel et bien à des publics de participer et de créer un certain espace d'action commune. Toutefois, la méthode pour atteindre cet objectif a explicité la problématique relative à la sincérité de cette participation. L'aspect participatif de ce projet était articulé principalement selon ce qui a précédemment été décrit comme une participation interactionnelle. L'œuvre était essentiellement un *happening*. Le public participant au karaoké était, pour la plupart, un public convié à y participer. Le faisait-il puisqu'il désirait réellement challenger l'ordre de l'espace d'exposition ou plutôt parce qu'il

désirait simplement participer à une activité ludique? Après tout, l'appel du karaoké en est un assez fort pour certains. Toutefois, il est devenu clair pour le chercheur que ce genre de participation comprenait certaines zones problématiques, puisque le type de participation que permettait l'œuvre instrumentalisait les différents publics. Évidemment, le public dit contre-hégémonique n'était pas contraint à participer, mais était toutefois explicitement invité à le faire. Comme il en a été question précédemment, peut-on alors parler d'un réel espace d'action commune si les actions entreprises par le public sont entièrement définies et dirigées par l'artiste? Les actions du public contre la tenue du karaoké, évitant de sectionner les câbles audio de l'œuvre et investiguant plutôt auprès de ceux administrant l'espace d'exposition s'il était possible de circonscrire l'effet de l'œuvre, semblaient relever d'une démarche plus authentique. Bien que l'œuvre n'explicitait pas qu'il était possible de combattre l'œuvre de cette manière, ce public opposé à l'œuvre a usé d'ingéniosité pour tenter de maintenir l'ordre de l'espace, et ce, selon leurs propres modalités. Ces événements ont permis de prendre conscience du fait que la participation démocratique à une œuvre ne se limite pas aux mécanismes destinés à cette fin qu'une œuvre intégrerait. Il apparaît plutôt bénéfique de porter une attention particulière au contexte dans lequel une œuvre se voulant démocratique s'insérerait afin que celle-ci profite ou exacerbe différentes pratiques hégémoniques ou contre-hégémoniques rattachées à ce contexte. En d'autres mots, afin que les publics se formant au travers de l'espace d'action commune structuré par une œuvre puissent accéder à une *agentivité* et que leur participation incarne leurs réels désirs politiques, il apparaît fort bénéfique d'intégrer ou même dissimuler l'œuvre dans le contexte l'englobant.

En somme, les expériences acquises lors de ce projet artistique ont indiqué qu'une œuvre se voulant démocratique a tout intérêt d'user de furtivité, tant par son intégration dans le contexte social qu'au niveau des mécanismes de son activation. Concrètement, la participation idéale, une participation en phase avec des désirs politiques sincères en est une qui ne sera pas extirpée d'un public en indiquant quand et comment il doit participer. C'est plutôt par leur propre moyen, selon leurs désirs, qu'un public devrait pouvoir participer à une œuvre démocratique. Ainsi, le public activera l'œuvre en concordance avec ses visées politiques réelles. De plus,

brouiller la frontière entre ce qu'est l'œuvre et son contexte ne fait que permettre un plus large éventail de possibles manières d'interagir avec l'œuvre. Une œuvre s'intégrant à la vie quotidienne permettrait alors de ne plus complètement distinguer où commence et se termine ce fameux espace d'action commune. Si cet espace n'explicite pas non plus ce que la structure artistique mise en place permet de réarticuler et de quelles manières il est possible de le réarticuler, il apparaît plus probable que ceux qui utiliseront cette structure le feront selon leurs désirs. Comme le mentionnait Mouffe, l'art permet de reproduire ou réarticuler certains aspects hégémoniques de notre société (Mouffe, 2008, p. 4). Mettre en place une œuvre aux contours flous pourrait alors permettre d'excéder ce que l'artiste avait initialement en tête lors de son acte créatif initial et ainsi permettre à un plus grand nombre d'individus d'utiliser l'œuvre selon leurs désirs politiques réels. Une œuvre floue aurait alors le potentiel de ne pas imposer un mode d'emploi, mais aussi de s'intégrer au sein de pratiques hégémoniques et contre-hégémoniques déjà existantes. En essence, ce que ce projet a démontré est qu'il peut être bénéfique de limiter les possibles frontières d'une œuvre afin de permettre une réelle prise en charge de celle-ci. Une œuvre démocratique devrait alors permettre une participation hégémonique aussi bien que contre-hégémonique sans toutefois l'expliciter. Elle aurait tout à gagner de ne faire qu'un avec le contexte dans lequel elle est ancrée afin d'exacerber ces possibles méthodes participatives.

3.3 L'abandon de clôtures : le projet terminal

Avant de rentrer dans le vif du sujet, il est primordial de contextualiser succinctement ce qui mena à la création de ce projet. L'œuvre terminale de cette maîtrise fut inspirée par l'élaboration d'une autre œuvre au cours du projet de recherche. Cette œuvre nommée *Accès* (2019) (Figure 3.4) est en plusieurs points conceptuellement similaires au projet terminal de cette recherche. Celle-ci comportait toutefois quelques éléments pouvant être améliorés dans l'optique de réaliser ce qui pourrait être appelé une meilleure œuvre démocratique. L'œuvre terminale incorpore donc plusieurs éléments conceptuels d'*Accès*, mais corrige aussi les

éléments plus faibles de ce projet. Bien que plusieurs apprentissages relatifs à la création d'une œuvre démocratique aient découlé de la création d'*Accès*, réserver une section de ce mémoire à son analyse aurait dilué les propos de la présente section. Somme toute, ce projet consistant en la création, la dissémination et l'abandon de longues échelles dans l'espace public fut un projet marquant et essentiel de ce parcours à la maîtrise. Malgré ce qui pourrait être énoncé comme une moins grande propension vis-à-vis la reproduction de pratiques hégémoniques que celle associée au projet discuté dans les prochains paragraphes, *Accès* reste un autre exemple d'œuvre démocratique. Les similitudes conceptuelles entre *Accès* et l'œuvre terminale devraient se révéler naturellement lors de la lecture de la présente section. Toutefois, la plus faible furtivité associée au projet *Accès* différencie ce projet de l'œuvre qui sera décortiquée plus bas. En substance, tout le monde trouve suspecte l'apparition d'échelles de 16 pieds.



Figure 3.4 Une des échelles d'*Accès*

L'œuvre terminale de ce projet de maîtrise consiste donc en la création de clôtures (Figure 3.5) et leur abandon dans l'espace public à proximité de clôtures semblables.

Les clôtures construites dans le cadre de l'œuvre imitent presque parfaitement les clôtures modulaires temporaires que l'on retrouve couramment aux abords des chantiers de construction ou lors d'événements privés ou semi-publics se déroulant dans l'espace public. Toutefois, une légère modification au design des clôtures a été effectuée. En effet, les sections qui normalement donnent une plus grande rigidité à la clôture sont aussi conçues pour rendre l'escalade des clôtures plus ardue. Ces sections, sur une clôture typique, consistent en un pliage triangulaire du grillage formant le corps de la clôture. Conséquemment, lorsqu'un pied s'appuie sur l'une de ces zones celui-ci a tendance à glisser, rendant ainsi plus difficile la prise d'un appui permettant de se propulser au sommet de la clôture. Or, les clôtures conçues dans le cadre de ce projet ont été légèrement modifiées afin de faciliter l'escalade de la clôture. Le type de pli du grillage a été modifié pour adopter plutôt un pliage « *open hat* » (Figure 3.6). En d'autres mots, chacune de ces zones de pli a désormais un pliage avec quatre angles droits au sein du maillage. Cette modification permet à des individus le désirant d'escalader les clôtures plus aisément puisque leurs pieds peuvent soit s'appuyer ou s'insérer dans le pli sans glisser. Ce type de design permet ainsi à un individu de traverser une zone clôturée avec une plus grande facilité, peu importe de quel côté de la clôture il se trouve.



Figure 3.5 Mise en scène de l'escalade d'une des clôtures redesignées

De plus, les dimensions de ces plis n'ont pas été pensées uniquement pour faciliter l'escalade des clôtures, mais aussi en fonction du contexte dans lequel ces clôtures se destinent. L'abandon de ces clôtures et leur forte ressemblance aux clôtures typiques sont en fait une stratégie de furtivité ayant comme possible résultat l'intégration des clôtures modifiées au sein des stocks de clôtures des compagnies les louant et les distribuant au travers des villes. Cet aspect sera d'ailleurs traité plus en détail dans les prochains paragraphes. Toutefois, pour rendre plus probable la récupération des clôtures redesignées, celles-ci devaient se conformer aux techniques d'entreposage relatives à ce milieu. Concrètement, lorsque les clôtures sont déplacées entre différents lieux celles-ci sont empilées et s'emboîtent les unes avec les autres grâce au pliage dans le grillage. Conséquemment, les clôtures de ce projet devaient permettre elles aussi cet emboîtement afin de pouvoir s'intégrer aisément aux clôtures typiques. La taille des nouveaux plis a donc été réfléchi pour que ces nouvelles clôtures puissent s'emboîter dans des clôtures typiques. En somme, les clôtures fabriquées dans le cadre de ce projet ont été conçues pour ressembler le plus possible

aux clôtures typiques, tant par rapport aux matériaux, à leur apparence ainsi qu'à la façon dont elles sont installées et transportées. Elles ont globalement les mêmes dimensions et sont conçues pour ne pas détonner lorsqu'on les compare rapidement aux clôtures types. Elle se distingue uniquement, au niveau de leur aspect formel, par ces zones de pli facilitant leur escalade.



Figure 3.6 Détail du pli des clôtures

Ces clôtures sont l'élément central d'une œuvre permettant une participation démocratique évitant autant que possible les écueils relatifs à l'atteinte de cette expérience exposée dans les pages précédentes. Les prochaines pages feront donc état de la manière dont ces clôtures opèrent selon des concepts démocratiques en les observant à la lumière de la recherche et des apprentissages effectués lors de ce projet de recherche.

Tout d'abord, il semble nécessaire d'entamer l'examen de ce projet par l'énonciation du type de participation par lequel il a été réfléchi. Lorsque ce projet a été envisagé, le concept de la manœuvre apparaissait comme étant tout indiqué. Les clôtures

redesignées — en tant qu’objets — ne sont pas l’œuvre, mais plutôt un élément d’une œuvre s’articulant en plusieurs temps. Ces objets sont l’un des éléments constituant la mise en place d’une « machinerie conceptuelle » (Richard, 2003, p. 28) opérant en tant qu’un : « projet de forme de vie qui ne trouvera son accomplissement que dans une prise en charge dynamique d’une communauté » (2003, p. 28). Cette machinerie consistant en la conceptualisation, la fabrication et la dissémination dans l’espace public des clôtures ne représente que l’œuvre dans son premier temps : la création d’une armature démocratique. Toutefois, c’est dans le deuxième temps de l’œuvre, lorsque celle-ci se cristallise en tant que manœuvre, que ce projet permettra une participation plus intense à un conflit démocratique. Le potentiel démocratique inhérent à l’œuvre lorsqu’elle est dans son premier temps se réalise concrètement dans un deuxième temps lors de la rencontre et de la participation active d’agents agoniques et non par une quelconque « destinée » inscrite dans l’œuvre. En ce sens, tel qu’il a été observé précédemment, une participation dite interactionnelle n’apparaîtrait pas être la méthode à utiliser pour que des participants expriment sincèrement leurs désirs politiques. C’est pourquoi les clôtures sont, dans le cadre du projet, installées furtivement au travers de leurs semblables. Ces clôtures, insérées à l’extérieur du contexte traditionnel de l’art, ont davantage l’apparence de mobilier urbain que ceux contribuant à l’articulation typique d’une œuvre d’art. De plus, puisque les clôtures sont laissées à elles-mêmes, sans aucune médiation culturelle, il est ardu de les concevoir comme incitant une participation dite interactive. Toutefois, certains types d’utilisations et donc de participation semblent plus probables que d’autres et enclencheraient au passage la « formation » des dites communautés de Richard (2003, p. 28)²⁰.

²⁰ Ce que Richard entend par formation de communauté peut toutefois renvoyer à plusieurs conceptions différentes d’une communauté. Par exemple, lorsque Richard aborde la communauté associée à l’œuvre *Bloc erratique* (1998) du Symposium d’Amos il fait référence à la masse de personnes se rassemblant à chaque matin autour du rocher dans l’objectif de former un groupe pour le déplacer (Richard, 1998, p. 69). Toutefois, lorsqu’il traite du projet *Territoire Nomade* (1994) par le Collectif INTER/LE LIEU, il souligne qu’une communauté peut aussi prendre forme au travers de l’espace et du temps pour plutôt former une « communauté diffuse » qui se définirait par une même action (Richard, 2003, p. 33). C’est ce type de communauté diffuse qui concorde le plus avec l’idée de l’espace d’action commune de Mouffe ainsi que les communautés pouvant être formées au sein de l’œuvre analysée sous cette section. Une manœuvre ne consiste pas en la création d’un « collectif constitué pour réaliser un projet, mais, à l’inverse, d’une communauté affinitaire qui s’engage spontanément autour d’une mise en situation singulière ou [sic] chacun devient un manœuvrier. » (Richard, 2003, p. 28, mon emphase) Conséquemment, il est apparent que pour Richard une communauté puisse aussi se former par des individus ne se rencontrant pas nécessairement face à face, mais plutôt se formant symboliquement par la réalisation d’actions communes.

Il est impossible de savoir au moment d'écrire ces lignes quel fut le destin des clôtures puisqu'elles n'ont pas encore été abandonnées. De plus, même une fois abandonnées, il est probable que plusieurs mois s'écoulent avant qu'elles soient possiblement récupérées par l'une des entreprises qui gèrent l'installation et la distribution de ce type de clôtures. Une fois récupérées par ces compagnies, il semble invraisemblable que les clôtures puissent être retracées par le chercheur pour que celui-ci puisse épier leurs utilisations. Dans tous les cas, la concrétisation de la manœuvre démocratique ne sera probablement pas une certitude. Les clôtures, en elles-mêmes, devraient avoir une durée de vie de plusieurs années, mais elles ne garantissent pas l'articulation d'un conflit démocratique. Cette absence de garantie n'apparaît toutefois pas problématique. Après tout :

contrairement aux arts traditionnels, la manœuvre consent à ne pas exister. Par sa structure parapluie, elle pourrait très bien ne pas parvenir à se déployer. C'est qu'elle n'est jamais une action finie, elle n'est tout au plus qu'un espace potentiel. (Richard, 2003, p. 31)

Conséquemment, il serait techniquement impossible de défendre, à ce stade du projet, que ces clôtures aient créé une manœuvre fondamentalement démocratique. Toutefois, pour les besoins de ce projet de recherche, il sera nécessaire de s'appuyer plutôt sur le potentiel associé à l'œuvre dans son premier temps — la mise en place d'une « machinerie conceptuelle » (Richard, 2003, p. 28) — afin d'exposer comment cette armature démocratique pourrait engendrer une manœuvre démocratique. En effet, il semble conceptuellement ardu d'imaginer un projet qui imposerait à son public une participation démocratique. Si l'on désire créer un art qui stimulerait la mise en place d'espace d'action commune, où les désirs politiques sincères d'individus se manifestent, il est nécessaire d'envisager que ces espaces pourraient aussi ne jamais être investis, puisqu'ils ne correspondraient pas aux désirs d'une population. Somme toute, il est temps d'observer les hypothétiques façons par lesquelles les clôtures peuvent créer une expérience démocratique.

Évidemment, il est clair que ce projet puisse être pris en charge par *au moins* deux groupes d'agents antagoniques précis. Ceux cherchant à limiter l'accès à un espace et ceux s'opposant à cette limitation. Ces agents se manifesteraient respectivement

comme des employés d'une compagnie gérant l'installation de ce type de clôtures modulaires et, pour la partie adverse, d'individus cherchant simplement à traverser cette clôture. La raison précise de cette traversée en est une qui leur appartient, mais celle-ci s'inscrirait fort probablement au travers d'un désir connecté, en totalité ou en partie, à la contestation de la privatisation d'un espace. Chacun de ces groupes d'agents pourrait concrètement prendre en charge l'œuvre en décidant d'utiliser les clôtures, enclenchant ainsi la mise en marche de la manœuvre. Bien que les clôtures redesignées cherchent à se confondre le plus possible aux clôtures typiques, leur aspect légèrement anormal reste décelable. Conséquemment, le premier groupe d'agents, ceux de l'industrie de la clôture, pourrait décider de ne pas rapatrier ces clôtures irrégulières dans leur stock ou de les utiliser par la suite. Toutefois, si cette récupération et réutilisation se fait, en connaissance de leur potentiel démocratique ou non, ou encore qu'elle se fait simplement par la voie de directives relatives aux hiérarchies typiques du monde du travail, ces participants activeront tout de même les clôtures dans la perspective de la reproduction de certaines pratiques hégémoniques relatives à l'aménagement légal d'un espace. Cette activation apparaît tout de même en rester une qui serait sincère puisqu'elle n'est pas initiée par une invitation à jouer le jeu de l'œuvre, mais relève plutôt d'un comportement s'inscrivant dans l'accomplissement du travail inhérent au métier choisi par ces agents. En substance, en utilisant ces clôtures, ces agents reproduisent une hégémonie relative à la gestion de l'espace et facilitent — non pas d'un point de vue légal, mais plutôt en matière de possibilité — la contestation de ces pratiques hégémoniques. Le deuxième groupe d'agents, lui, participerait activement à l'articulation de l'œuvre par leur utilisation de la clôture lorsqu'ils l'escaladeraient. Ceux-ci activeront l'œuvre en contestant leur exclusion d'un espace, en faisant le choix d'aller au-delà d'une frontière claire, soit celle symbolisée par la clôture. Ils articuleraient alors une contre-hégémonie.

Dans chacun de ces cas de figure, nous retrouvons un groupe d'agents participant sincèrement à l'articulation de pratiques hégémoniques concurrentes relatives à l'administration de l'espace. Ces deux groupes d'agents forment ainsi une communauté diffuse autour d'un même point : l'articulation de pratiques hégémoniques par l'entremise des clôtures. Ces clôtures redesignées ont

intrinsèquement ce *potentiel* de créer un espace d'actions communes, mais ne le garantissent pas. Elles sont le vecteur par lequel il est possible d'articuler des actions reproduisant une hégémonie ou plutôt cherchant à la contester puis la réarticuler en faisant fi d'une interdiction de passage.

Il est aussi possible d'envisager que le destin de ces clôtures ne sera pas celui exposé dans les précédents paragraphes. Il serait concevable que ces clôtures ne soient jamais récupérées par une entreprise. Cette éventualité n'enlève cependant rien au potentiel démocratique des clôtures par la nature du cadre dans lequel elles sont insérées dans l'espace public. Ce qui est particulièrement intéressant d'une œuvre s'appuyant sur son abandon de la part du créateur initial²¹ face à la prise en charge de l'œuvre par ses participants, c'est qu'il est possible que l'œuvre s'articule d'une tout autre façon que celle initialement imaginée. À titre d'exemple, les clôtures pourraient être réutilisées en guise de module improvisé pour la pratique du skateboard ou encore comme élément structurel d'une habitation temporaire de personne sans domicile fixe. Dans chacune de ces éventualités, non pas complètement farfelues, les clôtures permettraient encore d'une certaine façon l'articulation de la démocratie radicale en permettant à des individus de réarticuler l'usage courant de l'espace public. Évidemment, ces exemples n'incorporeraient pas nécessairement la participation explicite d'agents en phase avec l'hégémonie en place comme c'est le cas au sein de la situation exposée dans les précédents paragraphes, mais permettraient tout de même de faire tendre une société vers la démocratie en soutenant des individus dans la contestation de leur exclusion.

Toutefois, afin de démontrer que la dissémination de ces clôtures forme une œuvre démocratique, les prochaines pages se focaliseront sur le cas de figure où certains individus utilisent ces clôtures pour empêcher l'accès à un espace et que d'autres les utilisent pour pénétrer dans un espace barricadé. Comme il fut mentionné plus haut, le premier temps de l'œuvre — la mise en place d'une armature démocratique — structure le protocole de ce qui pourra devenir manœuvre démocratique. Une manœuvre que plusieurs groupes de participants pourraient activer. Le fait que la manœuvre pouvant jaillir de l'utilisation des clôtures soit somme toute

²¹ Ou comme une mise en arrière-plan de l'artiste comme le mentionnait Richard (2003, p. 28).

hypothétique, conditionnelle aux désirs de ses possibles participants, rejoint les propos de Lummis exposés dans le chapitre II. Tout d’abord, les actions pouvant être engendrées directement grâce à ces clôtures n’agissent pas uniquement au sein d’une sphère publique dématérialisée — déplaçant dans une direction ou une autre l’opinion publique — mais directement dans la façon dont nous vivons nos espaces urbains. Concrètement, bien que la manœuvre soutenue par les clôtures pourrait être récupérée au sein d’institutions politiques traditionnelles²², cette œuvre opère dans une sphère autre que celle de la politique institutionnelle. Elle a le potentiel d’amener la démocratie directement au sein de la vie urbaine, de l’espace public physique. La manœuvre contribuerait ainsi à la démocratisation non pas uniquement d’une sphère de la société — celle de la politique institutionnelle — mais plutôt à un plus grand ensemble.

Comme les précédents paragraphes en faisaient état, la position hiérarchique de l’artiste par rapport aux participants est essentiellement anéantie. Non seulement les clôtures sont installées à l’extérieur du contexte typique de l’art, mais celles-ci sont aussi laissées à elles-mêmes, sans instructions, sans aspects formels mettant en évidence l’utilisation ou le sens de ces clôtures. Le projet ne comprend pas non plus d’indications, outre les objets en tant que tels, qui pourraient mener un public à les retrouver et les utiliser de la façon imaginée par le créateur de ces clôtures. En substance, cette absence d’instructions ouvre la porte à la reconsidération de l’identité de l’artiste de cette œuvre démocratique, c’est-à-dire que l’artiste ne serait pas uniquement le créateur initial, mais aussi — et surtout — ceux prenant en charge la manœuvre démocratique, ceux qui perpétuent le conflit.

L’ouverture à cette reconsidération de l’identité de l’artiste vient aussi supporter certaines des problématiques identifiées précédemment au sein de la vision de l’art par Mouffe. Puisque l’œuvre démocratique ne peut que se manifester par l’action de participants agissant de leur propre chef, il semble fort probable que l’œuvre articule leur désir politique sincère. L’œuvre n’est pas une représentation des désirs d’un

²² Voir par exemple l’article de Nanke Verloo (2018) qui met en place un cadre d’analyse théorique permettant de constater de quelle manière un conflit porté par des groupes de citoyens, par exemple une manifestation dans la rue, peut constituer une contribution démocratique et être réintégrée au sein d’institutions politiques traditionnelles.

groupe ayant une perspective marginalisée, mais bien, en partie, l'articulation des désirs hégémoniques de plusieurs groupes. L'œuvre n'a donc pas recours à des techniques de représentation pour visibiliser l'identité d'une voix. Les clôtures deviennent manœuvre démocratique lorsque certains individus utilisent leur propre voix. En ce sens, c'est de cette façon que ce projet peut créer un espace d'action commune. Non seulement la manœuvre démocratique ne peut que se réaliser par la récupération de ces clôtures par différents groupes d'agents, nécessitant expressément leur action, mais crée aussi expressément cet espace commun d'inclusion de parties antagoniques. Bien que la rencontre en face à face soit peu probable, deux communautés se rencontrent par l'entremise des clôtures. Deux perspectives irréconciliables, celle de l'accès et du non-accès, s'affrontent en un même point par l'intermédiaire d'actions hégémoniques et contre-hégémoniques. L'utilisation de ces clôtures par ces deux groupes d'agents pourrait aussi évoquer que bien qu'ils partagent des perspectives différentes sur la propriété de l'espace, ceux-ci acceptent, d'une certaine façon, la contestation de cette perspective. La distinction entre adversaire et ennemi doit ici être utilisée afin de comprendre comment ce projet pourrait exposer le partage d'un espace symbolique commun dans lequel un conflit prend place (Mouffe, 2006, p. 157). Il semble nécessaire de considérer que ce projet s'articule davantage comme la contestation temporaire des qualités législatives d'un espace, une sorte de jeu de chat et de la souris, plutôt que l'expression de tactiques mettant fin à l'entretien d'une idéologie de l'espace. En essence, bien qu'étant en conflit et que même après que les personnes ayant escaladé la clôture puissent encore se faire expulser de l'espace clôturé, les divers agents participants à cette œuvre démocratique partagent une même association politique. Concrètement, soutenir qu'au travers de ce projet une des parties cherche à éliminer la partie adverse semblerait être une exagération. C'est plutôt une lutte ayant temporairement un vainqueur, jusqu'à ce que ce vainqueur soit déjoué, que ce soit par l'expulsion ou l'intrusion, selon le point de vue. Ces clôtures permettent la mise en place de l'expérience d'un conflit, le permettent non pas expressément, mais plutôt par l'utilisation d'objet avant tout symbolique, c'est-à-dire que les clôtures expriment l'inaccessibilité d'un espace plutôt qu'empêchent réellement son accès à un public ne serait-ce qu'un peu motivé. En d'autres mots, les agents installateurs de clôtures au sein de cette œuvre n'actionnent pas une lutte pour éliminer ceux qui

contesteraient l'hégémonie des espaces privatisés, mais adoptent plutôt des stratégies pour signaler et visibiliser cette hégémonie par l'utilisation de clôture.

C'est ainsi qu'il est aussi possible d'argumenter que ce projet peut visibiliser une hégémonie et une contre-hégémonie. Évidemment, ce processus de visibilisation n'est pas en soi hors du commun pour ce type d'hégémonie, soit celle de la propriété privée. Il est clair que toute clôture visibilise en elle-même cette hégémonie en symbolisant la barrière qui existerait entre un espace public et un privatisé. En ce sens, les clôtures produites dans le cadre de ce projet permettent la reproduction de la visibilité de cette hégémonie. Elles fonctionnent en poursuivant leur rôle de délimitation d'accès à un espace. D'un autre côté, ces clôtures ont aussi le potentiel de visibiliser une contre-hégémonie, une où il serait normal de pouvoir transformer, ou rétablir un espace privé en espace public matériel²³. Cette visibilisation est néanmoins assez temporaire. Bien que les plis de la clôture peuvent être remarqués par les plus attentifs qui ensuite déduiraient que ces clôtures facilitent leur escalade, la visibilisation d'une contre-hégémonie se fait principalement lorsque des individus escaladent la clôture et outrepassent cette frontière. Cette visibilisation se fait par la performance de la contre-hégémonie en elle-même, soit un ordre où il est normal d'accéder à un espace privé ou privatisé. Lorsque des individus s'adonnent à ce processus, ils produisent ce que pourrait être un nouvel ordre temporaire, le rendent visible et l'expérimentent. Ils sont ainsi capables de produire ce nouvel ordre jusqu'à tant que l'ordre commun du moment les rattrape. Dans tous les cas, que cette lutte se solde sur un succès contre-hégémonique — en changeant de façon « permanente » l'hégémonie dominante — ou par un échec, l'articulation de la lutte permet de soutenir momentanément un état démocratique.

²³ L'explicitation de l'aspect matériel de l'espace public fait ici référence aux propos de Don Mitchell (2003, p. 130-7) et cherche à souligner la distinction entre ce genre d'espace public et un étant « topographique » de la manière dont Kurt Iveson l'entend. Un espace public topographique est en essence l'un de ces lieux pouvant être pointés sur une carte, un espace désigné administrativement dans lequel devrait pouvoir se rencontrer un public (Iveson, 2007, p. 4-7). Toutefois, dans le contexte de cette manœuvre, bien que l'espace serait désormais accessible grâce aux clôtures, celui-ci ne deviendrait pas un espace public topographique. Il pourrait cependant en être un matériel, soit « [a space that] constitutes an actual site, a place, a ground within and from which political activity flows. » (Mitchell, 2003, p. 134) Où des « marginalized groups take space and use it to press their claims, to cry out for their rights. » (2003, p. 134)

De plus, c'est aussi au travers de cette performance qu'il est possible d'imaginer comment ce projet arrive à participer à la création des nouvelles identités politiques. Comme il était stipulé plus tôt, la solution pour créer un réel espace d'action commune au travers de l'art ne serait peut-être pas en imaginant l'artiste comme un intellectuel organique, mais plutôt qu'une œuvre ait le potentiel de transformer ses participants en ce genre d'intellectuels, que l'œuvre facilite ou permette l'articulation de leurs luttes actives. Conséquemment, ce projet a, à un certain niveau, ce potentiel. Concrètement, en s'introduisant au cœur de la vie courante et non dans les espaces réservés à l'art, ces clôtures participent à la production ou reproduction de certains aspects identitaires de ces participants. Pour ceux qui manipulent les clôtures, ces actions produisent ou reproduisent l'identité politique de ces individus, une identité en phase avec le respect d'une hégémonie relative au contrôle de l'espace. De l'autre côté, les clôtures peuvent aussi reproduire l'identité politique de personnes qui, de façon courante, ne souscriraient pas aux pratiques hégémoniques relatives à la privatisation de l'espace. Toutefois, ce projet pourrait aussi produire une nouvelle identité chez des personnes n'ayant pas, avant d'avoir côtoyé ces clôtures, ce type de comportement. Il est possible d'envisager que puisque ces clôtures facilitent leur escalade, il pourrait y avoir des personnes qui normalement ne se sentiraient pas à l'aise d'escalader une clôture qui maintenant tenteraient ce genre de geste conflictuel. Ce lien n'est évidemment pas une certitude. Toutefois, il peut apparaître logique de penser que la réduction des résistances relatives à l'essai de nouveaux comportements ou expériences incite l'exploration de ceux-ci. En essence, la production d'une nouvelle identité politique peut se mettre en place grâce aux clôtures, mais surtout grâce à la performance d'une action liée à celles-ci. Une personne qui ne s'imaginait pas être un activiste luttant pour l'accessibilité publique des espaces pourrait le devenir en explorant l'expérience de ce qui est normalement prohibé ou réprimandé. C'est en permettant de vivre cette expérience qu'une personne pourrait revoir la façon dont elle se perçoit politiquement. Bref, bien que ces clôtures permettent la reproduction d'une identité politique hégémonique, les modifications faites au design de la clôture apparaissent aussi être un élément qui faciliterait la permutation de l'identité politique de certains individus en rendant plus accessible l'expérience d'une identité politique autre, une identité en occurrence contre-hégémonique.

En somme, il apparaît clair que ce projet a le potentiel, comme Mouffe le soutient, d'expliciter la manière par laquelle « artistic practices play a role in the constitution and maintenance of a given symbolic order or in its challenging » (Mouffe, 2008, p. 4). C'est par la participation directe et active d'individus et la création de l'œuvre, soit celle d'un conflit autour d'une clôture, que ce projet peut faire œuvre démocratique. En permettant la reproduction de pratiques hégémoniques comme la production de pratiques contre-hégémoniques, ce projet articule une caractéristique essentielle de la démocratie, l'antagonisme. En un même lieu, des individus aux perspectives divergentes se rencontrent par l'entremise d'un même objet. C'est autour de cet objet qu'une œuvre radicalement démocratique peut prendre place, mais seulement si des participants le désirent sincèrement et prennent en charge eux-mêmes le destin de cette œuvre. C'est uniquement à ce moment que ces clôtures deviennent une sorte d'espace d'action commune où une variété d'individus tente de redéfinir l'ordre d'une société à partir de perspectives irréconciliables, de s'engager dans une esthétisation politique. Au travers de ce processus de visibilisation et réarticulation d'une hégémonie, il est aussi probable que ce projet puisse reproduire ou transformer des identités politiques collectives en modifiant le regard que les participants ont d'eux-mêmes par rapport à un autre — que ce soit celui d'un gardien d'une hégémonie en place ou celui d'activiste contre-hégémonique. En essence, ces clôtures peuvent faciliter, mais surtout expliciter la présence de luttes hégémoniques dans un ordre relatif à la quotidienneté.

Sous son premier temps, l'œuvre se forme par la fabrication et la dissémination des clôtures. Ces actions consistent en l'installation d'une machinerie conceptuelle ayant comme potentiel la prise en charge d'un conflit démocratique. Toutefois, cette action reste démocratique lorsqu'on l'observe dans son contexte et rejoint davantage la vision démocratique de l'art que Mouffe avait en tête. L'espace public topographique de la démocratie libérale n'est pas conçu pour accueillir le conflit. Ses aspects législatifs et réglementaires cherchent plutôt à éliminer les opportunités de conflits. Or, l'installation d'une œuvre au potentiel radicalement démocratique s'installerait de façon conflictuelle face à la visée de l'espace public topographique libérale et ainsi contribuerait à faire tendre cet espace vers un état radicalement démocratique. Dès lors, un conflit entre deux projets démocratiques hégémoniques prendrait place. En

introduisant un potentiel de dissidence dans l'espace public, l'œuvre contribue à faire tendre cet espace vers un radicalement démocratique. Concrètement, à ce stade l'œuvre comprend déjà l'ensemble des éléments de la grille d'analyse démocratique définie au chapitre I, mais ne répond pas aux critiques formées à l'égard de la vision mouffienne de l'art exposée au chapitre II.

C'est lorsque cette œuvre devient manœuvre que celle-ci devient plus concrètement un « *battleground where different hegemonic projects are confronted, without any possibility of final reconciliation* » (Mouffe, 2006, p. 158) et qu'elle répond aux critiques énoncées. En engageant plus que la simple action du créateur initiale, cette manœuvre, articulée par la participation d'agents agoniques, (re)produit des pratiques hégémoniques concurrentes l'une avec l'autre. Elle incarne une lutte basée sur un différend et s'inscrit dans un contexte de contingence. La manœuvre ne présente pas une de ces parties hégémoniques comme plus vraie que l'autre. Utilisant leur propre « voix » pour articuler des pratiques hégémoniques, les agents prenant en charge l'œuvre forment un réel espace d'action commune. Ceux-ci contribuent à faire tendre, de manière momentanée, une parcelle de l'espace d'une société vers un état de démocratie radicale.

Bien que les clôtures (en tant qu'objet) ne sont qu'un symbole d'un vibrant *clash* démocratique (Mouffe, 2000, p. 104), elles permettent — lorsque prises en charge — l'articulation d'une œuvre démocratique et nous signalent que l'avènement de ce genre d'acte ne nécessite peut-être pas au final un artiste génial, mais plutôt la participation foncièrement politique de chaque individu d'une société.

CONCLUSION

Ce qui pouvait initialement sembler être un projet de recherche sur une idée pouvant être perçue comme éculée — la démocratie — s'est révélé, du moins pour le chercheur, être un parcours excitant et fort instructif. Comme la répétition du même mot en boucle encore et encore nous permet généralement de poser un nouveau regard sur ce qui devient un amas de voyelles, étudier pendant quelque temps la démocratie, cette chose perçue ou énoncée la plupart du temps comme une normalité²⁴, permet de découvrir une pluralité de concepts complexes s'y rattachant.

Débutant par la nécessaire mise au point de ce que signifierait la « démocratie » à l'intérieur de ces pages, cette recherche succincte a mis en évidence que ce concept en était un loin d'être clos. C'est d'ailleurs pour sa fluidité, sa nature cherchant à limiter la possibilité d'être complètement clos, que le concept de la démocratie radicale tel que principalement pensé par Chantal Mouffe a été sélectionné pour mener ce projet de recherche. Ce choix de travailler avec le concept de la démocratie radicale par l'entremise d'une pratique artistique s'articulant dans le contexte d'une démocratie libérale a toutefois généré quelques heurts. Bien que le paradigme démocratique en est un normalisé et généralement apprécié au sein de notre contexte social, celui-ci renvoie communément à une sous-définition bien précise de ce qu'est la démocratie. Aimer « la » démocratie ce n'est évidemment pas aimer toutes les formes de démocratie. Toutefois, ces expériences causant quelques frictions sont apparues comme une bénédiction que seul un contexte de recherche se basant en partie sur la praxis aurait pu générer. Explorer la démocratie radicale par la praxis en créant des œuvres cherchant à s'y associer, et corolairement observer la réception de celles-ci dans un contexte où ce concept en était un étranger, a contribué à faire substantiellement progresser la réflexion relative à ce projet de recherche.

²⁴ Évidemment, cette affirmation ne concerne que le contexte occidental contemporain.

Ces recherches pratiques qui ont jalonné le parcours de la maîtrise se sont d'ailleurs soldées par la création d'une œuvre portant bien évidemment en elle l'ensemble des apprentissages réalisés durant ce parcours. Chacun des projets réalisés durant cette recherche, dont certains n'ont pas pu apparaître dans ces pages, ont permis de concevoir en fin de parcours ce qui est défendu ici comme une œuvre radicalement démocratique.

Cette œuvre consistant en la fabrication puis la dissémination de clôtures dans l'espace public se révèle comme étant une œuvre radicalement démocratique en deux temps. Sous son premier temps, elle articule la mise en place de ce qui était appelé une armature radicalement démocratique. Cet acte de fabrication et de distribution de clôtures dans l'espace public correspond, lorsqu'observé dans son contexte sociopolitique, à l'introduction dans l'espace social des préconditions de la démocratie radicale identifiées au chapitre I. Plus particulièrement, en abandonnant une œuvre au potentiel conflictuel dans un espace public cherchant la plupart du temps à éliminer ou limiter ce genre de conflictualité, l'œuvre contribue à conflictualiser un espace se voulant non conflictuel. En substance, ce projet à visée hégémonique cherchant à transformer l'espace public urbain en espace possiblement radicalement démocratique se confronte à l'hégémonie démocratique libérale. Sous une forme de mise en abîme, l'œuvre contribue à faire tendre une société vers un état de démocratie radicale en y insérant l'opportunité de contribuer à faire tendre soi-même cette société vers un état de démocratie radicale.

Au-delà de l'œuvre sous son premier temps, il a aussi été démontré comment celle-ci avait, sous son deuxième temps, le potentiel d'offrir à ceux qui la côtoieraient l'opportunité de participer directement à un conflit radicalement démocratique. Par l'entremise d'une méthode participative libre associée à des éléments de furtivité, la dissémination des clôtures redesignées pour qu'elles puissent être facilement escaladées formait l'armature d'une manœuvre radicalement démocratique. La prise en charge de cette armature par différentes communautés d'individus permettrait de participer sincèrement à un conflit démocratique. L'utilisation de ces clôtures par ces différents groupes soulignerait ainsi l'articulation de deux projets hégémoniques concurrents relatifs à l'administration de l'espace. Les participants de cette

manœuvre pourraient alors reproduire une hégémonie en place ou réarticuler cette hégémonie et possiblement aussi, au passage, revoir leur propre identité politique. Influencée par l'expérience acquise par la création d'autres œuvres dans le cadre de ce projet de recherche, cette œuvre terminale portait une attention particulière à la création d'un conflit qui pourrait ne pas nécessairement créer un violent face à face, confirmant ainsi l'essence agonique et non antagonique du conflit créé.

En somme, ce projet de recherche a offert une lecture supplémentaire de ce que peut être un art radicalement démocratique. Se basant principalement sur la vision qu'entretient Chantal Mouffe à l'égard de l'art et de la démocratie radicale, cette recherche s'est toutefois complétée par l'incorporation de quelques précisions et nuances provenant du travail de plusieurs autres auteurs. Ceux-ci ont en effet permis de passer de l'effet de l'art dans un contexte radicalement démocratique à la mise en forme d'une œuvre radicalement démocratique. À ce niveau, les textes d'Alain-Martin Richard à propos de la manœuvre ont été un des éléments clés pouvant amener à terme cette recherche. La combinaison de ces apports théoriques à de nombreuses expériences pratiques a résulté sur la formation d'une perspective permettant au chercheur de créer l'œuvre étant défendue ici comme radicalement démocratique : des clôtures pouvant être facilement escaladées.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, G. (2014). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (M. Rueff, trad.). Payot & Rivages.
- Ardenne, P. (1999). *L'art dans son moment politique: écrits de circonstance*. Lettre volée.
- Ardenne, P. (2009). *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation* (Nouv. éd.). Flammarion.
- Bailly, A., Egger, E., Séchan, L. et Chantraine, P. (2000). *Dictionnaire grec-français*. Hachette.
- Barthes, R. (1984). *Le bruissement de la langue*. Seuil.
- Bellavance, G., Boivin, M. et Santerre, L. (dir.). (2000). *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle? Deux logiques d'action publique*. Editions de l'IQRC.
- Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: history, theory, politics*. Routledge.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Presses du réel.
- Burchill, A. (2018). *Exploring agonism with mischief: participatory performance in the public realm* [Practice-Based Doctorate of Philosophy, Loughborough University]. <https://doi.org/10.17028/rd.lboro.c.4244951.v1>
- Dahlberg, L. (2015). Radical Democracy. Dans B. Isakhan et S. Stockwell (dir.), *The Edinburgh companion to the history of democracy: from pre-history to future possibilities* (Paperback ed). Edinburgh Univ. Press.
- Dubé, R. (2012). La théorie de la dissuasion remise en question par la rationalité du risque. *Canadian journal of law and society*, 27(1), 1-29.
<https://doi.org/10.3138/cjls.27.1.001>
- Eco, U. (1989). *The open work*. Harvard University Press.
- Gramsci, A. (2011). *Prison notebooks. Vol. 2: 1930-1932* (Paperback ed). Columbia Univ. Press.
- Ingram, J. D. (2006). The Politics of Claude Lefort's Political: Between Liberalism and Radical Democracy. *Thesis Eleven*, 87(1), 33-50.
<https://doi.org/10.1177/0725513606068774>
- Isakhan, B. (2015). The Complex and Contested History of Democracy. Dans B. Isakhan et S. Stockwell (dir.), *The Edinburgh companion to the history of democracy: from pre-history to future possibilities* (Paperback ed). Edinburgh Univ. Press.

- Iveson, K. (2007). *Publics and the city*. Blackwell Pub.
- J. Phillips, D. (2015). Athens. Dans B. Isakhan et S. Stockwell (dir.), *The Edinburgh companion to the history of democracy: from pre-history to future possibilities* (Paperback ed). Edinburgh Univ. Press.
- Laclau, E. (2008). *La raison populiste*. Seuil.
- Laclau, E. et Mouffe, C. (2001). *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics* (2nd ed). Verso.
- Lummis, C. D. (1996). *Radical democracy*. Cornell University Press.
- Manovich, L. (1996). *De l'interactivité totalitaire*. Récupéré le 1 mai 2021 de http://wiki.t-o-f.info/uploads/EDM7112/Lev_Manovich_int_total.pdf
- Marchart, O. (2008). *Post-foundational political thought: political difference in Nancy, Lefort, Bafiou and Laclau*. Edinburgh Univ. Press.
- Mitchell, D. (2003). *The right to the city: social justice and the fight for public space*. Guilford Press.
- Mossé, C. (1998). *Dictionnaire de la civilisation grecque*. Éd. Complexe.
- Mouffe, C. (2000). *The democratic paradox*. Verso.
- Mouffe, C. (2006). Which Public Space for Critical Artistic Practices? Dans *Cork Caucus: On Art, Possibility & Democracy* (p. 150-62). National Sculpture Factory.
- Mouffe, C. (2007). Artistic Activism and Agonistic Spaces. *Art & Research*, 1(2), 1-5.
- Mouffe, C. (2008). Art as an agonistic intervention in public space. Dans *Art as a public issue: how art and its institutions reinvent the public dimension*. NAI Publishers.
- Mouffe, C. (2013). Cultural workers as organic intellectuals. Dans *Chantal Mouffe: hegemony, radical democracy, and the political* (p. 207-15). Routledge.
- Mouffe, C. (2016). Democratic Politics and Conflict: An Agonistic Approach. *Política Común*, 9(20200129). <https://doi.org/10.3998/pc.12322227.0009.011>
- Mouffe, C., Deutsche, R., Joseph, B. W. et Keenan, T. (2001). Every Form of Art Has a Political Dimension. *Grey Room*, (2), 99-125.
- Mouffe, C. et Holdengraber, P. (1989). Radical Democracy: Modern or Postmodern? *Social Text*, (21), 31. <https://doi.org/10.2307/827807>
- Mouffe, C. et Wagner, E. (2013). *Agonistics: thinking the world politically*. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=729879>

- Richard, A.-M. (1998). Amos, la cité renversée. *Inter*, 69(hiver 1998), 68-70.
- Richard, A.-M. (2003). L'œuvre au noir. *Esse*, 48(Printemps / été 2003).
- Shankman, A. (2015). The American Revolution. Dans B. Isakhan et S. Stockwell (dir.), *The Edinburgh companion to the history of democracy: from pre-history to future possibilities* (Paperback ed). Edinburgh Univ. Press.
- Stockwell, S. (2015). Venice. Dans B. Isakhan et S. Stockwell (dir.), *The Edinburgh companion to the history of democracy: from pre-history to future possibilities* (Paperback ed). Edinburgh Univ. Press.
- Swidzinski, J. (1976). Art as a contextual art. *Parachute*, 5(Hiver).
- Verloo, N. (2018). Social-spatial narrative: A framework to analyze the democratic opportunity of conflict. *Political Geography*, 62, 137-148.
<https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2017.11.001>