06 2004

Au lieu du public?

Simon Sheikh

Traduit par Yasemin Vaudable

Cet essai est une tentative de mesurer le terrain de la sphère "publique" comme étant quelque chose d'aussi localisable qu'imaginaire, ainsi que de discuter les possibilités changées et changeantes dont dispose la production artistique comme boîte à outils de la communication et de la politique de représentation dans le domaine du public. Je vais prendre comme point de départ des conceptions de la pratique et de la question des spectateurs qui posent comme base une sphère publique fondamentalement "fragmentée" et cherchent à savoir quels potentiels, quelles problématiques et quelles politiques se cachent derrière la production (réelle ou imaginaire) d'un public particulaire. Où peut-on aujourd'hui localiser le public, et comment des interventions critiques et/ou artistiques peuvent-elles y être introduites? Comment des publics spécifiques ainsi que des modèles de spectateurs positionnels et/ou participatoires, qui sont opposés aux modèles généralisés (modernistes), sont-ils perçus et/ou produits? Cela apporte-t-il une réconfiguration et un déplacement du concept (bourgeois) de publicité vers une autre arène et/ou une multitude de sphères différentes qui se recouvrent partiellement? Ou, pour l'exprimer autrement, que peut-on mettre à la place de la sphère publique?

Habituellement, la notion d'oeuvres d'art publiques va purement et simplement de paire avec l'installation d'une œuvre d'art dans l'espace public. L'on présume que des œuvres créées de cette manière et dans ce contexte se distinguent donc de l'art de la sphère privée, tel que par exemple des œuvres exposées et vendues dans des galeries. Les projets d'art publics attirent un autre public et entraînent, de fait, d'autres concepts quant aux spectateurs. Ils sont habituellement aussi impliqués dans une autre sorte de débat (public), qui a lieu tant avant qu'après l'installation de l'oeuvre, et la construction de l'oeuvre implique habituellement un long processus ainsi qu'une procédure de planification politiques: Qu'est-ce qui peut être installé où et pour qui?

À l'âge moderne, il a été répondu à de telles questions d'une manière trompeusement simple: la forme de l'œuvre était une réponse en elle-même - elle constituait une synthèse. Des œuvres architectoniques et sculpturales furent produites à partir d'une matrice moderne similaire, et le fait d'ajouter une sculpture à une place signifiait d'habitude plutôt une continuité qu'une dissonance. Il y avait, telle était du moins la présomption, une unité entre la conception de publicité et l'oeuvre d'art publique. Une telle unité fut en même temps ardemment discutée et critiquée. En effet, il s'agissait finalement toujours plutôt d'une construction, d'un idéal, que d'une véritable réalité. La sphère publique ne fut jamais pénétrée ou utilisée de manière uniforme, et les oeuvres d'art avaient bien entendu tant des conceptions différentes que des significations différentes, qui devaient être interprétées de manières différentes. Ainsi nous devons plutôt parler d'une fragmentation et d'une différentiation de la sphère publique, d'une part, ainsi que d'une extension et/ou d'une dématérialisation d'oeuvres d'art, d'autre part - ce qui demande en même temps d'autres formes de compréhension et de réalisation d'œuvres d'art.

Contrairement aux idéaux de la haute modernité, qui se référaient à des oeuvres d'art uniques, autonomes et formellement parfaites, nous devrions aujourd'hui comprendre les oeuvres d'art comme étant situées dans un champ hétérogène, où les significations de l'œuvre ainsi que ce qu'elle communique changent selon l'espace, les contextes et les publics. Tout comme il n'y a pas d'oeuvre parfaite, idéale, il n'y a pas non plus de spectateur idéal que l'on puisse généraliser. Nous ne pouvons pas parler d'espaces artistiques comme d'un espace commun, partagé, dans lequel nous entrons avec des expériences similaires; au contraire, l'idée du spectateur neutre a fait l'objet d'une dissolution ou encore de critiques, et depuis les années 60 les identités des spectateurs ont été spécifiées et différenciées par des pratiques artistiques ainsi que par des théories.

Ce glissement amène bien entendu également d'autres conceptions de possibilités communicatives et de méthodes par rapport à l'oeuvre d'art, dans la mesure où ni sa forme ni son contexte ou ses spectateurs sont fixes ou stables: de tels rapports doivent constamment être (re)négociés et conçus en termes de publics ou de sphères publiques. Cela signifie d'une part que l'oeuvre d'art même (au sens élargi du terme) est défaite de ses formes (tel que le matériau) et des ses contextes traditionnels (galeries, musées etc.), et d'autre part qu'elle entre dans une conditionnalité par rapport à un (autre) ensemble de paramètres qui peut être décrit comme *espaces d'expérience*, ce qui veut dire qu'elle s'engage dans des concepts de spectateurs et la construction de plates-formes et/ou de réseaux communicatifs qui entourent l'œuvre d'art, qui sont conditionnés par divers *points de départ* des spectateurs et qui changent selon ces points de départ.

Le regard du spectateur ne dépend bien entendu pas uniquement de l'oeuvre et de son emplacement, mais aussi de l'emplacement

social des spectateurs (selon l'âge, la classe sociale, l'arrière-plan ethnique, le genre, la politique etc.). Ou encore, au sens large, d'expériences et d'intentionnalités. Nous pouvons donc parler de trois catégories variables qui s'influencent mutuellement dans leur définition: oeuvre, contexte, et spectateur. Aucune d'elles n'est donnée, chacune d'elle est conflictuelle, voire même agoniste.

C'est pourquoi il est d'une importance capitale, lorsque nous réfléchissons sur la production artistique et la représentation, de considérer ces concepts tant individuellement que sur la base des rapports qu'ils entretiennent entre eux. Et tout comme des pratiques artistiques contemporaines ont montré que ni l'oeuvre, ni le spectateur ne peuvent être formellement définis ou fixés, nous avons aussi compris que la conception de la sphère publique en tant qu'arène, où l'on se rassemble et où l'on s'implique, est dématérialisé et/ou élargi. Nous ne concevons plus la sphère publique comme une entité, un lieu et/ou une formation, tel que l'a décrit la célèbre analyse de Habermas portant sur la sphère publique bourgeoise. L'analyse sociologique et philosophique de Jürgen Habermas de la naissance de ladite "sphère publique", le plus souvent critiquée pour son caractère normatif et idéaliste, est en fait une reconstruction des idéaux et de l'auto-compréhension de la classe bourgeoise émergeante - qui pose un sujet rationnel capable de parler en dehors de lui-même, en public, *dans* la société et *de* la société. De là découle la distinction entre le *privé* (famille et foyer: propriété), l'*Etat* (institutions, lois) et le *public* (le politique et le culturel).[1]

Nous devons plutôt penser la sphère publique comme fragmentée, comme constituée d'une multitude d'espaces et/ou de formations, qui tantôt se lient les uns aux autres, tantôt s'isolent et se ferment les uns aux autres, et qui entretiennent des rapports conflictuels et contradictoires les uns avec les autres. A ce sujet, les travaux

d'Oskar Negt et d'Alexander Kluge nous ont rendus conscients du fait que les interactions que nous avons en tant que sujets avec différentes sphères publiques dépendent de nos expériences. Il n'y a pas que des sphères publiques et des idéaux de celles-ci, mais aussi des *contre-publics*. En mettant l'accent sur la notion de l'expérience, Negt et Kluge ne font pas seulement allusion - en termes Habermasiens - à l'inégalité par rapport à l'accès à la sphère publique; elle leur permet aussi d'analyser des comportements ainsi que des possibilités de parler et d'agir dans différents espaces. Dans leur analyse, tant le lieu de travail que le propre foyer sont "publics", c'est-à-dire que ce sont des lieux où s'organise l'expérience collective. Et ils tentent de poser une sphère publique spécifique mais plurielle qui peut être appelée "prolétaire" en opposition à la sphère publique normative "bourgeoise".[2]

Les contre-publics peuvent être compris comme formations particulaires parallèles de caractère minoritaire voire même subordonné, dans lesquelles des discours et des pratiques différents ou oppositionnels peuvent être formulés et diffusés. Là où la notion bourgeoise classique de sphère prétend être universelle et rationelle, des contre-publics prétendent souvent le contraire et engendrent souvent, concrètement, un renversement d'espaces existants orienté vers d'autres identités et pratiques, comme le montre par exemple, de manière particulièrement nette, le cas de l'utilisation de parcs publics comme *cruising areas* par les homosexuels. La structure-cadre architectonique prévue pour certains comportements reste ici inchangée, tandis que l'utilisation de cette structure-cadre est considérablement modifiée: des comportements privés sont excercés dans l'espace public.[3]

Selon Michael Warner, les contre-publics ont beaucoup de caractéristiques en commun avec les publics normatifs ou dominants - notamment le fait qu'ils existent en tant

qu'adressement imaginaire, en tant que discours et/ou lieu spécifiques, le fait qu'ils impliquent une circularité et une réflexivité - et sont par là même toujours déjà tout aussi *relationnels* qu'*oppositionnels*. La notion "d'auto-organisation" dans l'histoire de l'art récente, par exemple, a beau être utilisée le plus souvent comme une notion oppositionnelle en elle-même, qui dispose, certes, d'une crédibilité, mais ce n'est pas pour autant qu'elle nomme un contre-public. L'auto-organisation est de fait une caractéristique propre à toute formation publique: en effet, en tant que public, chaque formation publique se produit et se pose à travers sa manière spécifique de s'adresser à quelqu'un. Or, la notion de contre-public désigne plutôt un reflet conscient des modalités et des institutions du public normatif, mais sous forme d'une tentative de s'adresser à d'autres sujets et effectivement à d'autres imaginations:

"Les contre-publics [ne] sont 'contre' [que] dans la mesure, où ils tentent d'offrir d'autres façons d'imaginer la sociabilité parmi des étrangers ainsi que leur réflexivité; en tant que publics, ils restent orientés vers une circulation d'étrangers, et cela d'une façon non seulement stratégique mais aussi constitutive par rapport à l'appartenance et ses affectes."[4]

Si nous ne pouvons ainsi parler du public qu'au pluriel et qu'en utilisant des notions de relationnalité et de négociation, alors la compréhension, le positionnement et la reconfiguration des espaces artistiques comme "publics" se voient attribuée une importance capitale. Le monde artistique (l'arène publique dans laquelle "nous", lecteurs et auteur, sommes situés en ce moment) doit-il être considéré comme un fragment d'un public bourgeois généralisé, ou est-ce possible qu'il comprenne en lui des sphères oppositionnelles? Et comment se comportent-elles l'une vis-à-vis de l'autre? Lorsque nous analysons une sphère publique particulière

appelée "monde artistique", quelles sont ses délimitations, et quel usage peut-il en être fait pour s'introduire dans d'autres sphères publiques? Finalement, il reste la question de savoir comment des oeuvres artistiques ainsi que les réflexions dont l'art fait l'objet peuvent intervenir dans ces différentes sphères - en prenant leur point de départ dans le fragment spécifique du monde artistique d'une part, et en s'engageant directement ou indirectement dans d'autres sphères d'autre part.

Tout comme la conception moderniste de l'oeuvre d'art unique et du spectateur, l'idée du public universel, bourgeois semble, elle aussi, être une conception purement historique. Le public bourgeois bien ordonné est, lui aussi, un fragment tout comme d'autres formations, et la question est en effet de savoir s'il a jamais existé comme autre chose qu'une projection, qu'un idéal. Comme une projection, qui ne semble plus utile dans notre société modulaire, multiculturelle et hypercapitaliste. Peut-être devrait-on considérer cette modulation de la répartition de la société en divers domaines et disciplines spécialisées comme la base de la réalisation du public et de sa fragmentation en divers camps et/ou contre-publics. Ces sphères fragmentées constituent ensemble "l'institution imaginaire de la société", comme l'a décrite Cornelius Castoriadis. Selon Cornelius Castoriadis, la société et ses institutions sont tout aussi fictionnelles que fonctionnelles. Les institutions constituent les composantes de réseaux symboliques et ne sont ni fixes ni stables en tant que telles. Cependant, en observant leur caractère imaginaire, Castoriadis fait aussi comprendre que d'autres organisations sociales et d'autres interactions peuvent être imaginées: que d'autres mondes sont vraiment possibles.[5]

Si nous introduisons le monde artistique comme sphère publique particulière, nous devons explorer cette notion selon deux

approches. Premièrement, comme une sphère qui n'est pas uniforme, mais agoniste, et une plate-forme où s'expriment des subjectivités, des politiques et des économies différentes et divergentes: un "champ de bataille", comme l'ont défini Pierre Bourdieu et Hans Haacke. Un champ de bataille, sur lequel différentes positions idéologiques aspirent au pouvoir et à la souveraineté. Et deuxièmement, le monde artistique n'est pas un système autonome même s'il aspire parfois à l'être ou même s'il prétend l'être, mais un système réglementé par des économies et des politiques, et il a des liens avec d'autres champs et d'autres sphères, ce qui devint évident surtout dans la théorie critique et dans des pratiques artistiques contextuelles critiques.[6]

Etant donné que l'oeuvre formelle, autonome ne fournit plus de modèle utile, nous avons assisté à une série de projets artistiques qui prenaient leur point de départ dans l'idée de différents champs, sinon directement dans l'idée de la différence même: des projets qui se réfèrent à une série spécifique de paramètres et/ou à un public spécifique, opposé au public généralisé et idéalisé. Nous parlons, en d'autres termes, d'oeuvres qui ne font pas usage de la notion de la sphère publique bourgeoise, mais bien plus de divers fragments, des camps-publics et/ou contre-publics. Ou du moins de différentes idées de ce que peut être un public, que celles-ci soient utopiques ou hétérotopiques. Il s'agit de savoir à qui et pour qui l'on parle, et sur quelle prémisse. Nous voyons ici une prolifération des formats qui vont tout à fait au-delà de l'oeuvre d'art liée à un objet, de l'oeuvre d'art matrice du modernisme, et qui se sert davantage des modèles du "comment exposer" ainsi que du travail de curateur dans le complexe expositionnel en liant ainsi l'auto-autorisation à la critique institutionnelle. Nous pouvons néanmoins aussi observer une utilisation tactique d'autres espaces que les espaces artistiques traditionnels, tel que cela est le cas dans

des institutions d'enseignement et de pédagogie, des pratiques alternatives de publication, des chaînes de télévision locales et publiques, dans la Street Culture et dans l'espace plus particulier qu'est celui des manifestations, ainsi qu'enfin dans la nouvelle sphère de la culture Internet (par exemple: services de listes et réseaux-source ouverts).

Les efforts déployés dans le but de construire de nouveaux modèles ou de nouvelles formations de publics ne peuvent peut-être pas être considérés comme "la réponse" à de telles questions mais néanmoins comme des tentatives de montrer des chemins que l'on devrait suivre si l'on veut répondre à ces questions. De telles plates-formes doivent se distinguer à travers le fait qu'elles ne produisent pas des projets ou des interventions isolées dans une sphère publique (généralisée), mais qu'elles constituent bien plus un courant continu de contre-public. Une telle démarche doit essayer de percevoir et de construire un public spécifique *et* un modèle (op)positionnel et/ou participatif de spectateurs qui soit opposé au modèle généralisé (moderniste). Et elle engendre une reconfiguration de la notion (bourgeoise) de la sphère publique dans une autre arène, dans une pluralité potentielle de diverses sphères et formations qui se recouvrent partiellement. Elle doit remplacer l'idée de "la" sphère publique au singulier par des sous-publics et/ou des contre-publics pluriels. La tâche à laquelle nous nous voyons confrontés consiste alors à répondre à la question de savoir quelles idées de telles pratiques peuvent développer par rapport à leur public spécifique ainsi que par rapport à leurs points d'intersection avec celui-ci, et quels objectifs ces pratiques poursuivent. *Des publics relationnels sont toujours aussi spécifiques.* C'est pourquoi nous devons mesurer et définir ces diverses arènes et possibilités *ainsi que* les méthodes d'interactions dans et entre celles-ci. Enfin, il faut encore poser la question de savoir quels

rapports tout cela entretient avec la production artistique ainsi que les espaces et institutions artistiques et comment tout cela modifie ces derniers.

Il est manifeste que nous pouvons observer non seulement une autre conception de l'art et de ses publics, mais aussi, depuis peu, l'apparition de nouveaux modèles pour des institutions artistiques qui fonctionnent selon d'autres conceptions de production et de représentation, et ce tant sous forme d'espaces alternatifs que dans le cas d'institutions artistiques financées par des fonds publics.[7] Historiquement parlant, les institutions artistiques ou encore le musée constituaient la sphère publique bourgeoise par excellence, un lieu de pensée rationnelle et critique et l'(auto-)représentation de
la classe bourgeoise et de ses valeurs. Frazer Ward l'a bien décrit:

"Le musée a apporté sa contribution à l'auto-représentation et l'auto-autorisation du nouveau sujet bourgeois de la raison. Plus exactement, ce sujet, cette 'identité fictive' du propriétaire et de l'essence humaine pure et simple, était lui-même un processus d'auto-représentation et d'auto-autorisation interconnectées. C'est-à-dire qu'il était intimement lié à son auto-représentation culturelle *comme un public*."[8]

Manifestement ce rôle semble aujourd'hui revêtir un caractère purement historique, en partie à cause des espaces d'expériences différents des spectateurs, mais aussi en raison d'une transformation structurelle par rapport au mode d'adressement au sein d'institutions mêmes, autrefois "bourgeoises". En effet, le subventionnement et le soutien politique d'institutions artistiques et de la production artistique en général - même sous leurs formes plus critiques et plus radicales dans la néo-avantgarde - reposaient sur un idéal lié aux Lumières, qui se rapportait à la manière dont

l'auto-représentation et l'auto-autorisation de la classe bourgeoise fut maintenue à travers une formation d'espace spécifique, ou si l'on veut, une sphère publique spécifique. En ce sens, le White Cube moderniste est simplement une technique spatiale de la représentation, et c'est exactement cette constitution de sphère même, et non pas les objets, les énoncés ni les formulations qu'elle renferme, qui revêt une signification centrale. Ce modèle des Lumières qui, dans une certaine mesure, tolérait l'art d'avant-garde ainsi que la représentation de valeurs de comportement, d'ordre et de productivité différant de valeurs bourgeoises, a aujourd'hui été remplacé par un modèle de communication plus profondement commercial, autrement dit par une industrie culturelle. Si le modèle des Lumières éduquait et situait son public à travers la discipline et à travers divers modèles d'exhibition qui identifiaient les sujets comme spectateurs, l'industrie culturelle érige, elle, un autre modèle communicatif de l'échange et de l'interaction à travers la forme de marchandise qui, elle, identifie à son tour les sujets comme consommateurs.

Pour l'industrie culturelle, la notion de "public" est remplacée, d'avec ses modes contingents de l'accès et de l'articulation, par la notion du "marché", qui implique l'échange de marchandises et la consommation comme modes d'accès et d'articulation. Cela signifie aussi que la pensée liée aux Lumières, l'idée de sujets rationnels critiques et d'un ordre social disciplinaire, est remplacée par l'idée du divertissement comme communication, comme mécanisme de contrôle social et producteur de subjectivité. Les lieux bourgeois classiques de la représentation se trouvent eux aussi remplacés de la même façon soit par des marchés, comme par exemple le mall remplace la place publique, ou transformés en un espace de consommation et de divertissement, comme dans le cas de l'industrie muséale contemporaine. En ce sens, la fragmentation et

les divers espaces d'expérience ne représentent pas une menace déconstructive pour l'industrie culturelle qui soit similaire à celle qu'ils représentent pour la formation historique de la sphère publique bourgeoise. La fragmentation et la différence peuvent au contraire être mesurées en termes de groupes de consommateurs, comme segments de marchés ayant leurs besoins et souhaits spécifiques qui doivent être assouvis et commodifiés. De fait, la fragmentation doit être considérée comme une des conditions de l'hégémonie néolibérale du marché. En termes de financement publique (qui est toujours l'instrument principal des politiques culturelles), cette condition de la fragmentation et de la commodification simultanés a également des conséquences directes pour les espaces artistiques, peu importe qu'ils s'adressent à un public bourgeois ou autre.

L'intérêt porté à la préservation de la sphère publique bourgeoise et de ses institutions telles que le musée ou l'espace d'exposition faiblit nettement, et ce *tant* de la part de la gauche *que* de la part de la droite. Et dans un public fragmenté et différencié, ce sont tant les processus de l'auto-représentation et de l'auto-autorisation que leurs contestations, que nous devons définir, adresser et établir sous des formes différentes et toujours spécifiques, peut-être en termes de singularité et en tous cas en termes d'articulation. Bien entendu, nous ne pouvons, ni ne voulons maintenir, affirmer or retourner à la catégorie bourgeoise de l'espace artistique et de la subjectivité ou aux notions d'avant-garde avoisinantes de résistance. À la place, nous avons besoin non seulement de nouvelles capacités et de nouveaux outils, mais aussi de nouvelles conceptions "du public" en tant que notion relationnelle, articulatoire et communicative. Je proposerais que nous prenions notre point de départ justement dans l'ébranlement de catégories et de positions de sujets stables, dans l'interdisciplinaire et dans l'intermédiaire, dans le conflictuel

et dans le dissociatif, dans le fragmenté et dans le permissif - dans divers *espaces d'expérience*. Nous devrions commencer à réfléchir sur une telle notion contradictoire et non-uniforme d'une sphère publique, ainsi que sur les institutions artistiques en tant qu'incarnation de cette sphère. Nous pourrions peut-être la concevoir comme la formation spatiale - ou comme une plate-forme - de ce que Chantal Mouffe a appelé un *public agoniste*:

"Dans cette perspective, le but d'institutions démocratiques ne consiste pas à établir un consensus rationnel dans la sphère publique, mais dans le désamorçage du potentiel d'hostilités existant dans les sociétés humaines, qui serait rendu possible par la transformation de l'antagonisme en 'agonisme'."[9]

Dans son travail sur le public agoniste, Mouffe critique Habermas, de manière assez révélatrice, pour la distinction qu'il fait entre le domaine privé et le domaine public ainsi que pour l'expulsion de la politique du premier domaine, tout comme elle le critique aussi pour sa croyance à des institutions publiques impartielles (c'est-à-dire, en vérité, à des positions impartielles) qui aboutit à une incapacité fondamentale de se débrouiller avec le pluralisme et la différence. Mouffe est plutôt favorable à un "consensus conflictuel", qui multiplie les discours, les institutions et les formes de démocratie. Ainsi, nous pouvons commencer à réfléchir non seulement sur la fragmentation et les contre-publics mais aussi sur des liens qui existent entre ceux-ci. D'un point de vue notionnel, ces liens peuvent être considérés comme des chaînes d'équivalence entre des fragments, qui connectent entre eux divers luttes et sphères, et nous pouvons tenter de poser divers publics ou formats de production culturelle - le complexe expositionnel, l'établissement d'éducation, la télévision publique entre autres - justement comme arène destinée à ces contestations et articulations.

[1] Cf. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* [1962], Francfort s/ le Main.: Suhrkamp 1990.

[2] Cf. Oskar Negt / Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Francfort s/ le Main.: Suhrkamp 1972.

[3] George Chauncey, "Privacy Could Only Be Had in Public", dans: Joel Sanders (Ed.), *Stud – Architectures of Masculinity*, New York: Princeton Architectural Press 1996.

[4] Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, New York: Zone Books 2002, pp. 121 et suivante.

[5] Cf. Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris: Seuil 1975.

[6] Cf. Pierre Bourdieu / Hans Haacke, *Libre échange*, Paris: Seuil / Les presses du réel 1994.

[7] Ce qui revêt un intérêt particulier ici n'est pas seulement la transformation d'institutions artistiques "bourgeoises" à travers certains acteurs mais aussi le mouvement actuel vers une auto-institutionnalisation volontaire sur des plates-formes artistiques ou proches du monde artistique tel que le Center for Land Use Interpretation, le Center for Urban Pedagogy, la Copenhagen Free University, la Community Art School, l'Institute of Applied Autonomy, l'Invisible Academy, la School of Missing Studies, l'University of Openness et l'Université Tangente, qui reflètent et retournent tous d'une certaine manière des établissements d'éducation. Ici, des discours ne sont pas développés et diffusés à

travers une négation du caractère public, mais à travers une auto-institutionnalisation volontaire et tactique. Des machines sociales qui servent à la production de savoirs se transforment en des machines subjectives – produites à travers l'identité, au lieu de produire de l'identité.

[8] Frazer Ward, "The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity", *October* 73, Été 1995, p.74.

[9] Chantal Mouffe, "Für eine agonistische Öffentlichkeit", dans: Okwui Enwezor et al. (Éd.), *Demokratie als unvollendeter Prozess*, Ostfeldern-Ruit: Hatje-Cantz 2002, pp. 104 et suivante. Pour une représentation théorique plus élaborée de la notion "d'agonie" cf. Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox*, Londres: Verso 2000.