

Les mises en œuvre sociales de l'art

Il est de bon ton aujourd'hui de parler de dimension sociale à l'égard des pratiques de l'art contemporain montrant quelques caractéristiques participatives et relationnelles. L'espace social constitue pourtant une matière de l'art qu'il convient de cerner en faisant état de ses différentes appropriations plastiques. En dehors du simple mécanisme d'implication du spectateur que l'artiste met en place, essayons plutôt de comprendre comment cette immatérielle sociale se modèle dans des processus artistiques. Chez certains artistes, l'œuvre s'accomplit par une approche intime de l'individu où importe alors une mise en connivence subjective. L'espace social se réduit en un rapport unique. D'autres s'attachent à des notions d'intersubjectivité et de mémoire collective dont l'œuvre sublime le territoire. Dans les deux cas, l'approche sociale de l'art lui confère aussi une dimension interrogative critique dont il faut saisir la pertinence, pas toujours rattachée à des valeurs idéologiques globales ou à un problème institutionnel. Celle-ci semblerait se situer dans les domaines inattendus de la résurgence de la mémoire, des pratiques et particularités locales, fréquemment occultées par un mouvement d'uniformisation générale des tendances et des cultures.

Matière invisible de l'art

Avant de commencer à pétrir, l'artiste appréhende la matière qui est pour lui sa ressource formelle. Par sa densité, elle lui apporte un contenu ferme, imposant, rendant visible l'œuvre dont il va dépendre. Mais dans l'art, on a vu que dureté, densité, volume, ne sont pas toujours chose visible et matérielle. Pour certains artistes, l'invisible et le transparent tiennent lieu de matérialité légère, épousant d'autres forces, plus sensibles, plus précises parfois. Il s'agit d'une invitation à voir au travers, entre les blocs, dans des interstices du réel, souvent omniprésents à notre regard, comme par exemple l'air, l'humidité, la chaleur. L'un des premiers à l'expérimenter, sans doute, fut Marcel Duchamp qui vida et fit réparer une petite ampoule de verre à Paris, sur laquelle il inscrivit la mention : « *air de Paris* »¹. Cette action relevait de l'humour habituel de l'artiste qu'il voulut faire partager à son ami américain Arensberg, offrant pour objet une substance immatérielle et invisible. L'idée fit son chemin et l'air devint un matériau sculptable et plastique. Plus tard, les recherches conceptuelles de Manzoni, qu'il réalise en 1959-1960², résonnèrent aussi dans ces jeux d'illusion, matérialisés par ses « *corps de lumière absolue* ». Le principe consistait à envoyer un jet d'air sur des formes sphéroïdes tourbillonnantes. Ce mouvement rendait compte d'une résistance à l'air propulsé, marquant alors les limites d'une forme invisible. Par la suite, il proposa le « *souffle de l'artiste* », consistant en un ballon de baudruche gonflé par lui et fixé sur un socle en guise de présentation pour l'éventuel acquéreur. Ainsi, l'artiste sculpte l'air de son souffle et le transforme en mythe.

Bien d'autres œuvres pourraient être évoquées, comme « *les boîtes de condensation* »³ de Hans Haacke. Elles montrent, par interaction, que deux poches d'air peuvent présenter des caractéristiques différentes, s'exprimant plastique-

1 *Air de Paris*, 1919, Ready-made : ampoule de verre, Philadelphie, Museum of art : Louise and Walter Arensberg Collection.

2 *Piero Manzoni, Contre rien*, Paris, éditions Allia, 2002.

3 Hans Haacke, *Condensation cube*, 1963-65, Collection de la John Weber Gallery.

ment et physiquement sur les parois de verre qui les isolent. « *Blue Sail* »⁴ montre d'une autre manière la force de l'air, soufflé par un ventilateur, au-dessous d'un voile bleu, tendu lestement aux quatre coins par un fil de nylon. L'impression de légèreté qui en ressort se présente comme la forme mouvante de l'eau, déplacée par des forces et des courants invisibles. Cette improbable matérialité de l'air renvoie aussi à la préoccupation qu'Yves Klein avait à propos du vide. Celui-ci concevait le vide comme la matière première dans laquelle l'artiste stabilise l'espace sensible de l'œuvre d'art. Il proposa, en 1958 lors de la manifestation du « *vide* », d'acquérir une « *zone de sensibilité picturale immatérielle* » en échange de quelques grammes de poudre d'or. Cette idée se précise aussi dans ses fameux « *sauts dans le vide* » où il se mit en scène comme l'artiste qui plonge dans l'immatérialité et, par sa présence, l'altère pour en révéler l'œuvre.

4 Hans Haacke, *Blue Sail*, 1965.

D'autres immatérialités se sont données aux artistes, déjà présentes il est vrai dans la réalité, mais souvent difficiles à cerner. C'est ainsi que la matière de l'artiste s'incarne aussi dans la dimension sociale de son œuvre. Par quel moyen investir cet espace, espace de tous les jours qui, comme l'œuvre de Klein, s'invente et se construit au gré des présences humaines ? Il est le lien entre les individus et compose les structures et les repères de la société. C'est par lui qu'une communication est possible, qu'une relation naît, entre autres celle de la sociabilité de l'artiste, celle qui envisage « *le rapport entre l'art et les lieux dans lesquels il paraît, les lieux où s'exercent ses effets* ». ⁵ Mais, ce qui rend la matière de l'espace social instable, non captive, inenfermable, comme peut l'être le gaz de l'air — qui, en soit, constitue déjà une matérialité cernable mais invisible — c'est sa temporalité.

5 Pierre-François Moreau, *EspacesTemps, les cahiers*, 78/79, 2002, p.5.

Immatérialité sociale

Le mouvement des relations sociales est vivant, il émerge du présent et suit le parcours inéluctable du temps. Il ne se fige pas, s'échappe à sa représentation, comme la photographie, et ne porte en lui aucun élément concret à saisir. Il se vit et se sauve lorsque l'on porte un regard sur lui. C'est une succession de moments qui crient l'Histoire, sans repos, avec pour seul reste, l'écho d'un passé vécu. L'original de ce passé vécu rejoint l'ultime substrat de l'humanité sur lequel le futur essaie de se construire : la mémoire collective. Alors, l'espace social ne peut que se vivre et se raconter, après sa traversée inattendue qui s'ouvre à d'autres. Son expérimentation reste dans de multiples récits d'interprétations individuelles. Si le vécu personnel construit aussi l'espace social, c'est qu'il se sera élaboré dans des histoires sensibles, des émotions, des valeurs symboliques immanentes, projetées sur des individus, lieux, des objets et des matériaux. Que devient l'œuvre quand l'artiste délaisse ses outils traditionnels, ses espaces communs, au profit des relations immatérielles qui la réinventent ?

À partir de là, de nombreuses voies se sont tracées, mais elles se rejoignent toutes sur un point : l'individu. Il est la principale ressource de l'espace social que l'artiste explore. Beaucoup ont travaillé la confrontation de l'œuvre dans cet espace, c'est-à-dire jouant sur ses effets, positionnant l'individu dans la

situation embarrassante du cobaye. Je veux parler des œuvres qui fonctionnent comme un piège pour le spectateur qui doit se substituer à son objet. L'erreur aurait été de croire à la démarche artistique ressource, portant la formule explicative du lieu qu'elle tente de représenter. Or rien ne peut égaler l'acteur social pour parler de ce qu'il sait, de ce qu'il vit, de ce qu'il voit, de ce qu'il ressent. Cette matière affective et subjective constitue l'élément essentiel d'une œuvre s'exerçant dans l'espace social, et qui existe surtout dans l'écho qu'elle renvoie aux individus par qui elle fut modelée.

Il y a des artistes, comme Éléonore de Montesquiou⁶, qui travaillent sur les relations mémorables qu'entretiennent les individus attachés à un lieu⁷. En Estonie, elle réalise une série de photos, de films et d'interviews dans la ville dont sa famille est originaire. Ce voyage prend la forme d'une enquête sur un passé tumultueux, chargé de souffrance, dont chacun ressent encore aujourd'hui le poids. Éléonore centre son regard sur le logement, qu'elle présente comme le point névralgique entre la vie privée et l'État. On connaît l'Histoire qui vit les familles dépossédées de leurs biens au profit de l'État, sous l'occupation soviétique. À l'indépendance, en 1991, les habitants ont réintégré des logements que certains devaient choisir en fonction de leur niveau de vie. De cette situation absurde, Éléonore de Montesquiou a produit des images et a recueilli des témoignages, en évoquant les relations et les histoires personnelles entre individu et lieu d'habitation. Elle a créé un petit site interactif animé dans lequel le spectateur est invité à écouter, voir et circuler sur les mots récurrents qui apparaissent sur les façades et les intérieurs de maisons. Cette interprétation plastique donne à ressentir des émotions sur des choix subjectifs de l'artiste à partir de données imprégnées d'histoires et de sensations lointaines, presque inaccessibles. Le montage sonore répète les mots comme une rumeur, en attendant le prochain sélectionné par l'internaute. Car l'artiste a choisi le support internet pour présenter son œuvre, en dehors des montages vidéo qu'elle a déjà réalisés. On comprend que ces choix plastiques ne concernent pas l'aboutissement de son travail, mais sont un support de diffusion spontanée, minoritaire sur le plan artistique. L'enjeu de son travail réside bien plus dans l'exploration sociale d'une relation intime, seulement aperçue par delà des traductions sensibles.

L'intimité intéresse aussi particulièrement Sliman Rais⁸, qui n'a pas son pareil pour saisir l'immortalité d'un moment et désamorçer l'intersubjectivité au profit du subjectif et de la relation personnelle. Il manœuvre dans l'espace social avec tact et respect, donnant à son travail une élégance naturelle, quand bien même il toucherait des émotions personnelles profondes. Pascal Nicolas-Le-Strat dit à son propos que son œuvre a une forme sociale car, « *objectivement elle dispose et configure du social, du vécu, de la complicité et de l'écoute privée* ». ⁹ Effectivement, tous les dispositifs de Sliman Rais sont de nature à interroger l'individu sur sa vie privée, sans que celle-ci soit objet de voyeurisme. En revanche, la nature sociale de ses œuvres s'exerce dans un dispositif de participation, d'échange et de négociation, qui en fonde ses conditions premières. L'implication du spectateur, sollicité par l'installation et la performance plas-

6 Artiste française résidente en Allemagne.

7 Cf. www.mouvement.net

8 Artiste français.

9 Pascal Nicolas-Le-Strat, *Pour parler*, Grenoble, PUG, 2002.

tique, qu'elle soit conceptuelle ou relationnelle, permet au contenu de l'œuvre de s'étoffer de sens. Si l'artiste propose un dispositif, l'information, la matière et l'énergie de l'œuvre tireront leurs ressources de l'individu, en situation de co-auteur, investissant son vécu, ses intentions, ses mots et ses représentations.

Processus social

C'est alors la question du processus qui caractérise le travail de Sliman Rais, préoccupé avant tout par le système plastique qui lui permet d'aborder des questions de fond par l'intermédiaire de l'autre, avec l'autre, et même grâce à l'autre. Cette caractéristique interroge les jugements esthétiques de l'œuvre qui ne se résume plus seulement à l'objet produit, mais au phénomène « *processuel* » qu'elle met en place. Stephen Wright, parle d'un « *dés-œuvrement de l'art* », observant un art ouvert et processuel qui ne s'attache plus à la production d'objet mais à l'art en train de se faire, avec une possibilité immatérielle ou déconstructive. « *Faire œuvre est désormais une option comme une autre* », dit-il, « *l'œuvre d'art est devenue un type de proposition artistique parmi d'autres — une sorte de "méta-genre"* ». ¹⁰ Il explique cela par la généralisation des activités immatérielles émergentes du système économique et la nécessaire place de l'art dans ce système capitaliste. La marque est profonde et positionne l'activité artistique en élément chaîné à la société, avec une double fonction : l'une comme miroir critique et l'autre comme composantes nécessaires à sa survie, son équilibre. Elie During, dans un article récent, pose le problème en rapprochant l'œuvre à une redistribution des opérations de production de l'œuvre. Et c'est là, nous dit-il, « *qu'est au fond le problème : nous ne savons pas ce que c'est qu'une opération, et c'est en maintenant l'indétermination de mots tels que « gestes », « procédures », « interventions », que nous nous autorisons à appliquer aux œuvres et aux artistes des lectures aussi contestables que générales* ». ¹¹ Il propose de penser l'opération, non pas comme une structure propre à l'œuvre, mais plutôt comme un souci d'insertion de l'art dans des systèmes opératoires déjà en place, comme le système social de communication et de relation. Donc le processus viendrait aussi en adaptation à son environnement. De son côté, Christophe Kihm renvoie les régimes participatifs de l'art à son éclatement, entre « *autonomie de l'œuvre et le partage de l'œuvre sur un plan culturel et social* ». ¹² L'artiste marquerait le point de départ d'un processus plastique qui se verrait redistribué, manipulé, passé de main en main, pour finir modelé par la trace de cette dimension sociale. Christophe Kihm semble pourtant réduire le discours de l'artiste à une « *simple relation de communication* » ¹³, dont il interroge la pertinence critique sur le long terme.

Ces analyses structurales de l'art « *processuel* » semblent pourtant perdre de vue l'intention sensible qui gouverne ces actions. Il est vrai que l'objet « œuvre » n'est pas toujours là pour porter le geste et l'identification esthétiques, dans lesquels le spectateur pourrait voir une dimension poétique et critique. Mais, en observant certaines des œuvres de Sliman Rais qui s'inscrivent méthodiquement dans ce « *méta-genre* » du processus, on peut comprendre que la logique productiviste ne prévaut pas plus que celle de conduire un projet spé-

10 In *Le dés-œuvrement de l'art*, Mouvements, n°17, op.cit. p.11.

11 *Du processus à l'opération*, in Art press 292, juillet-Août 2003, p.46

12 *Le langage des signes*, in Art press, op.cit., p.41

13 *ibid*, p.44

culatif de l'art, une plus-value de l'œuvre processuelle à l'image d'une agence immobilière ou artistique. Ce qu'on pouvait trouver dans la douceur de « *la laitière* » de Vermeer ou la justesse critique des collages de Haussman, relève de nos interprétations subjectives que la relation factuelle avec l'œuvre et les fantasmes de l'artiste portaient à notre jugement. Sliman Rais emporte avec ses interventions, la proposition de reconsidérer individuellement la relation entre l'œuvre et le spectateur, de manière non ordinaire à l'égard d'une œuvre traditionnelle, mais tout à fait ordinaire, voire extraordinaire, à l'égard du quotidien des acteurs. Il pose d'emblée une relation à l'œuvre vivante.

« *Pour parler* », travail exposé à Annecy en 1998, fait office d'exemple salutaire pour comprendre les préoccupations centrales de l'artiste. Il s'agit d'une cabine téléphonique installée lors d'une exposition, dont le combiné était directement relié au téléphone de l'artiste. À n'importe quel moment de la journée, l'artiste pouvait recevoir un coup de fil d'un visiteur curieux, dont la liaison « magique » et symbolique s'apparente à celle de l'œuvre traditionnelle, qui relie des mondes, des fantasmes et des histoires. Ce dispositif permit à l'artiste de répondre à son souci de l'individu avec lequel il eut à composer l'œuvre. C'est ainsi que si les conversations firent œuvre par l'intermédiaire de cet outil de télécommunication, la teneur des propos ne fut pas dévoilée par l'artiste. Si bien que l'œuvre ne se présentait qu'à celui qui l'expérimentait et la construisait nécessairement. Cette relation avec l'individu, si chère à Sliman Rais, se produisit, à l'égale des multiples interprétations individuelles que suscite n'importe quelle œuvre.

Deux ans auparavant, en 1996, le projet «... *En faire une histoire* » présenté à Annecy, possédait déjà les dispositions d'un échange individuel privilégié entre l'artiste et son public. Durant plusieurs jours, Sliman Rais s'installe dans l'espace public, près du marché, avec une petite roulotte. Il se permit d'échanger une petite statuette en plâtre à son effigie contre une histoire intime personnelle. Après l'avoir lue, il la remettait dans une urne scellée, qui petit à petit se remplissait de bouts de vie partagée. Elle fut exposée telle quelle. Si la statuette se charge de valeur symbolique pour son acquéreur, ce n'est pas pour l'objet de sa représentation, mais plutôt pour sa valeur d'échange. En transmettant à l'artiste une part de soi, symboliquement incarnée dans cet objet en plâtre, le dispositif illustre aussi l'attitude du « regardeur » qui tentera de se projeter dans l'œuvre en mesurant une intention qui le concerne. L'échange d'une histoire sensible vécue contre une statuette de l'artiste est une relation intime radicale avec l'œuvre qui ne se perçoit plus comme un concept — l'urne scellée en tant qu'objet d'art ne se soumet pas seulement à une esthétique minimaliste ou conceptuelle, comme les casiers des « *Trois pas = 2587mm* » de Stanley Brouwn.¹⁴ L'objet final témoigne d'une relation, comme d'un événement exclusif dans la vie d'un heureux passant, dont les modalités en masquent tous les contenus. Si l'individu qui aperçoit l'urne, après avoir pris connaissance de ce qu'elle contient, peut être envieux de l'artiste qui se serait approprié ces bouts de vie, c'est qu'il mesure la portée enrichissante d'un tel échange.

¹⁴ Stanley Brouwn, *Trois pas = 2587 mm*, 1972-1973.

La petite statuette de l'artiste marque le peu de lui-même que donne l'artiste, sans ignorer la place de l'ego dans toute démarche artistique. Les statues sont blanches, sa petite roulotte est très rudimentaire et porte une inscription au feutre invitant le passant à participer. Le matériel est exploité à sa juste valeur dans l'œuvre. Fonctionnel, on comprend que Sliman Rais ne souhaite pas s'embarasser d'objets et de décoration pour une opération qui doit conserver la spontanéité du naturel : pas de mise en scène, juste une rencontre, un regard, une invitation. En 1998, à Yvry-sur-Sène, « *calendrier intime* » rejoue l'invitation à l'Histoire, mais cette fois-ci sans contrepartie. L'artiste recherche, par voie de presse, des personnes ayant des histoires personnelles à raconter, coïncidant avec des dates marquantes du calendrier nationale, comme le 14 Juillet. De nombreux individus participèrent et cela donna lieu à un film et un disque compact portant le titre de l'œuvre. L'artiste valorisa l'acteur social en appliquant aux structures uniformes qui rythment l'emploi du temps de tous, des interventions sensibles et uniques qui recouvrent l'Histoire. Notre vision générale du temps projeté, et vécu dans l'intersubjectivité, fut ramenée à l'existence individuelle et leurs interprétations. Ce calendrier intime renvoie au calendrier national... sa déshumanisation. Il interroge les sens qu'ont pour chacun ces jours qui se succèdent. Là encore l'esthétique est simple, la plasticité de l'œuvre ne joue pas son originalité dans son support : rien de plus commun qu'un CD. Mais surtout, Sliman Rais insiste sur la sensibilité d'une proposition, soutenue par le dispositif plastique, qui ouvre un moment unique et nouveau, une parenthèse dans le quotidien, et une interrogation critique portée sur nos conditions de vie en société.

Quelle démarche critique ?

La portée critique de l'art s'impose-t-elle systématiquement pour les œuvres qui procèdent d'une matière sociale ? Dès lors qu'une part de vie intime — donc de perceptions propres à nos pratiques, nos manières d'agir et de se construire dans l'espace social — prend place dans une œuvre, suscitée par un dispositif de négociation et d'invitation (et pas forcément de participation), comme les démarches de Sliman Rais, il semble possible que la mise à distance de soi et le partage avec d'autres acteurs de l'œuvre puissent avoir une perspective critique. L'inscription de l'œuvre dans un cadre artistique, et donc social, pose d'emblée la question de sa situation, sa position, les significations que l'acteur lui porte. Ce mécanisme interprétatif est valable pour tout nouvel objet, artistique ou non, si ce n'est que l'implication de l'acteur ajoute à l'œuvre la problématique de la subjectivité, son indétermination et son caractère imprévisible. C'est aussi un point critique qui donne un suspens dont la tension se surajoute à la charge émotive de l'individu co-créateur. Dans ce cas, alors, la dimension interrogative critique tient essentiellement du rapport à la conscience individuelle et, dans un second temps, collective. Mais auparavant, des artistes ont eu d'autres hypothèses.

Dans les années soixante-dix, l'épanouissement et l'émergence de la sociologie a exporté ses problématiques sur certains courants artistiques. Il en est un, plus précisément, qui sut exploiter cette ressource à l'instar d'un art qui

promouvait initialement sa fonction « *interrogative-critique* ». Je veux parler de l'art sociologique, représenté par Jean-paul Thénot, Hervé Fisher et Fred Forest. Les concepts reposent sur une critique radicale de l'idéologie traditionnelle de l'art, issu d'une lecture sociologique de la pratique de l'art, vécu comme une aliénation. L'analyse sociologique, de l'époque, tendait à dire, d'après les investigations de Bourdieu¹⁵, que chaque pratique renvoie à une classe sociale et donc au maintien d'une situation dégradante ou oppressive : l'ouvrier peint des paysages post-impressionnistes et le cadre ou le médecin s'adonnent à l'art abstrait. La sociologie est perçue comme une vérité constitutive critique en proposant des outils d'analyse et de transformation du réel. La deuxième grande idée de ce courant est de penser l'art comme un révélateur sociologique.

Ainsi, il fut tenté des expériences artistiques qui mêlèrent intentions plastiques et pratiques sociologiques, sans s'en revendiquer. L'ensemble pouvait mettre en question l'art et la société qui le produit, ainsi que révéler, à l'échelle de la masse, les conditions d'existences pour les dénoncer. « *La pratique de l'art sociologique substitue aux finalités affirmatives et esthétiques traditionnelles de l'art des objectifs liés à la transformation des attitudes idéologiques, dans le sens d'une prise de conscience de l'aliénation sociale* ». ¹⁶ Les médiums principaux sont les médias, la vidéo, la communication et les microévénements sociaux. En réalisant des investigations sociologiques, des observations de terrains, des enquêtes lors d'expositions, ou des situations déroutantes (et piégeantes) à l'intention de l'individu, le collectif montrait « *la réalité des relations sociales* »¹⁷ à l'insu des discours de l'idéologie dominante qui occultent, selon lui, ces relations. Par exemple, Jean-Paul Thénot réalisa de nombreuses enquêtes lors de manifestations artistiques, portant sur l'origine socio-économique, les loisirs, les lieux d'habitation, etc., puis renvoya l'analyse des statistiques à chacun, montrant comment leurs pratiques personnelles et leurs choix étaient aveuglés par l'illusion de leur libre arbitre. Autre exemple, Fred Forest fit une intervention télévisée programmée où il convia les téléspectateurs à écrire à la rédaction pour recevoir la photo qu'il prit d'eux lors de l'émission.

Une telle attitude de l'artiste possède, certes, des qualités humoristiques et critiques, sur un mode plutôt général. Mais, le spectateur de ces œuvres — car elles se présentent aussi comme le spectacle qu'elles veulent dénoncer — se trouve dans une situation compromettante. Il est renvoyé à son propre problème. Quand bien même l'uniformisation des individus ne serait pas une généralité, De Certeau¹⁸ et les ethnométhodologues¹⁹ l'ont montré, l'intervention artistique « critique » achèverait de réduire l'individu en un questionnaire ou une entité massive et grégaire. Il y a une appréhension sociologique de la société mais il n'y a pas d'implication partenariale sociale du public. Celui-ci est un matériau manipulé. L'action artistique a, ici, une prédominance idéologique qui s'est d'ailleurs essouffée très rapidement quand ces principaux commanditaires s'en sont rassasiés. La prise de conscience qu'ils souhaitaient faire émerger semble être une conscience orientée, préformatée, malgré l'intérêt porté pour le débat, l'échange et la « *relation subjective interindividuelle* ». Le support

15 Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, éditions de minuit, 1979. Et aussi *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994, p.112.

16 Manifeste du collectif d'art sociologique n°3, Publié au catalogue international biennale de Venise, 1976

17 Hervé Fisher, *Théorie de l'art sociologique*, Paris, Casterman, 1977

18 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1, Arts de faire*, op.cit.

19 Harold Garfinkel, *Studies in ethnomethodologie*, op.cit.

théorique repose sur des questions politiques posées comme une mise sous tutelle de la citoyenneté. L'individu a-t-il besoin de l'art sociologique pour prendre conscience de ses conditions d'existence ?

En revanche, la mise en scène d'éléments sociologiques, que certaines actions du collectif ont menée, créée de l'expérience constructive à laquelle l'individu participe. Elle relève, par conséquent, de processus d'apprentissage individuel, qui peuvent avoir des conséquences conjoncturelles sur le parcours de l'individu. Dans ce cas, « l'art sociologique » est utilisé par l'individu et échappe à son instrumentalisation politique. Mais, si le collectif fut l'un des premiers à soulever une problématique, en même temps sociale, politique et sociologique, il semble que le caractère frontal et arrogant de leurs interventions les fit passé à côté de ce qui fonde vraisemblablement l'espace social : l'individu et ses particularités. L'institution et ses outils d'analyse, même exploités par des artistes, ne peuvent se détacher de sa propre inertie. Les constats sociologiques du collectif ne sont pas remis en cause, mais ils n'apprennent rien sur les multiples manières dont l'individu appréhende la relation, les conditions de son aliénation, les compromis nécessaires qu'il pose avec l'autre et l'ordre dominant. De ce fait, le projet de « révolution » et de transformation soutenu par l'art sociologique peut se réaliser dans ces conditions, mais certainement pas grâce à lui. C'est l'individu qui est au centre de ces multiples mouvements de mobilité sociale.

Effacement et éclatement de la proposition artistique

Alors, il convient de revenir à une attitude plus judicieuse, porteuse d'une certaine humilité vis-à-vis des effets de l'art dans la sphère sociale. François Deck pousse l'expérience jusqu'à l'effacement de la position de l'artiste. Tenu par « *la question de savoir comment les artistes sont capables de mettre en débat, de créer un espace public* »²⁰, il invente le concept de « *l'esthétique de la décision* ». Il se fait alors « *artiste consultant* » intervenant pour orchestrer des échanges, des forums, et faire émerger des décisions du public, en coordination avec le contexte politique, culturel et social, selon des problématiques très locales. « *L'espace du débat est plastique* »²¹, affirme-t-il, et « *les outils de délibérations* »²² le sont également. « *L'artiste consultant participe à une mise en mouvement des processus de décision, en indexant des activités sur des problématiques artistiques.* »²³ En explorant la dimension interindividuelle de l'espace social, il tente de comprendre comment s'élabore une décision collective. Il ne lui reste qu'à coordonner la mise en œuvre des travaux pour d'éventuelles réalisations, conséquemment aux décisions, et à facturer ses honoraires.

Cette configuration de l'artiste inquiète son devenir. Si, le premier à avoir vendu des chaussures, c'est le cordonnier, on conviendra qu'aujourd'hui la paire de chaussures a aussi ses consultants, également investis du rôle de commerciaux. Il semblerait même qu'il n'y ait plus beaucoup de cordonnier à fabriquer et vendre des chaussures. La situation de l'artiste, que propose François Deck, l'isole de son produit, l'œuvre, tout en l'excluant du débat car il est l'organisateur. Par conséquent, « *l'artiste consultant* » se voit surchargé de la men-

20 François Deck, entretien réalisé par Stephen Wright, in *Mouvements*, op.cit., p.15

21 François Deck, in *EspacesTemps*, op.cit., p.105

22 *ibid*, p.105

23 *ibid*, p.105-107

tion « artiste », si l'on se rapporte aux qualités principales du consultant, comme du commercial : pouvoir consulter et vendre n'importe quoi. Alors, après le « *dés-cœurement* » de l'œuvre, c'est au tour de la désintégration de l'artiste et à son retour aux techniques uniformes et magistrales : techniques de débats, présentations, élocutions, etc. « *L'artiste consultant* » présuppose un modèle unique de l'artiste où tout pourrait lui échapper.

Il est d'autres artistes pour susciter le débat en ayant cette approche consultative de l'environnement, tout en déployant son savoir-faire artistique aux travers : des dispositifs de collecte de données particulières aux individus, comme Sliman Rais ; des connaissances sociologiques et historiques du territoire ; un travail de réinterprétation plastique multiforme et collective engageant des décisions, des discours et une mise à distance critique de son environnement. Claudio Zulian, artiste Barcelonnais, possède cette démarche complexe d'intervention sociale collective, pour valoriser des résistances à l'oubli. Son premier geste consiste par « *l'exploration la plus exhaustive possible des discours, des images et des imaginaires du lieu où (il) doit intervenir* »²⁴. Ce sont des quartiers, des zones de mémoires denses, opacifiées par l'uniformisation, la globalisation du monde dû au « *déferlement d'images standard qui couvrent les détails de notre expérience quotidienne* ».²⁵ Avec le projet « *Retable del Secà* », Claudio Zulian réunit des photos du quartier prises par un habitant, en y ajoutant d'autres (de lui-même et des voisins) pour retracer son histoire. Cette action associe les habitants à une mise en histoire d'un lieu de mémoire, exclu des quartiers historiques officiels de la ville : « *les quartiers des travailleurs sont exclus de l'image* ».²⁶ L'exposition révèle des pratiques, une culture, des formes de socialités différentes de celles que le discours dominant donne pour modèle.

L'artiste barcelonais réunit le processus plastique à la nécessité d'une existence matérielle de l'œuvre, qui selon lui doit pouvoir remémorer l'événement, lui donner une existence dans la mémoire collective. Cette position ne postule pas le retour à l'œuvre traditionnellement délimitée, mais exploite la dimension symbolique de l'œuvre associée à un terrain d'émergence. L'installation « *Escenas del Raval* », par exemple, donne à son travail une ampleur sans précédent. Pendant trois ans, il installa dans le quartier de Raval un dispositif de « *mise à plat de tous les discours* »²⁷ comme structure de discussion, à divers degrés de langage et d'expression, mêlant les élus aux habitants, les urbanistes aux mendiants, les enfants aux adultes. Rencontres, connaissance du lieu, observations topographiques, appropriations collectives du projet, furent autant de moyens pour permettre une lecture et une définition d'un projet en adéquation avec le lieu et les personnes qui l'habitent. Ensuite, de nombreux systèmes de collectes, de création et d'exploitation de matériaux et d'histoires furent installés sous le nom de « *point froid* » et « *point chaud* » comme constitution de réseaux permettant l'intégration multiple et la forte participation humaine à l'enrichissement des matières sociales et culturelles qui formuleront l'œuvre. Celle-ci, pense Claudio Zulian, « *devrait être le moteur d'une nouvelle articulation de la culture du lieu, soit par le fait d'un réagencement entre les différentes strates de discours et d'images, soit par une nouvelle proposition* ».²⁸

24 Du processus à la forme précise, entretien avec Claudio Zulian, in *Mouvements*, op.cit., p.61.

25 www.cccb Aman.org/acteon/redesfran1.htm

26 Entretien avec Claudio Zulian, op.cit., p.62

27 Ibid, p.62.

28 Ibid, p.61.

À l'aide d'ordinateurs, de microphones, de caméras vidéo, et de personnes à l'écoute, le « *réseau froid* » accumule des données sur le lieu, des ambiances, des histoires, autant d'éléments qui donnent à échanger et engager des interventions. Le « *réseau chaud* » est le dispositif qui répond par des actions correspondantes aux données, pouvant être de nature artistique (comédiens, plasticiens de toute sorte jouant ou extrapolant des univers, des ambiances, des histoires, des sons, etc.), mais aussi journalistique (plusieurs reportages ont été réalisés sur des personnalités du quartier, notamment par la participation des médias locaux), interactive (création de jeux, de point multimédia, etc., dans des lieux publics), communicative (mise en place technique de systèmes de communications à distance). Il se multiplie un certain nombre d'interventions dans le territoire, à l'initiative d'acteurs principaux du projet mais aussi de partenaires locaux. De nouvelles histoires et de nouvelles expériences s'inventent par interaction pour la création finale d'un spectacle rassemblant tous ces éléments. Les deux lieux d'accueils relatifs au point chaud et au point froid, furent l'objet d'exposition en tant qu'installation vivante mais aussi comme lieu d'exposition et de création. L'ensemble des discours émis portait sur une diversité collective de point de vue sur un territoire, jouant sa mémoire, son rapport affectif et populaire, affirmant une identité.

Claudio Zulian complexifie son œuvre de termes et de codifications explicatifs et conceptuels qui écrasent un peu sa démarche. Il n'est pas seul à y travailler et la mise à disposition du projet relève bien d'un processus participatif, essentiel, avec création plastique, filmique, sonore, et dramatique. L'œuvre est à la fois une et plusieurs, elle s'étale dans le temps comme événement diffus dans la vie ordinaire et quotidienne. Elle est évanescence, immatérielle, et pourtant, elle est présente à tout point de son lieu de développement, ainsi que chez les individus qui la produisent. Elle s'impose comme une « *production symbolique libérée* »²⁹ en contre-pouvoir aux instruments de domination comme la publicité, la télévision, la bourse, etc. Également, elle devient un outil d'émancipation, en positionnant l'acteur social en acteur culturel de son environnement, ce qui situe concrètement les qualités de l'œuvre au prélude d'une véritable critique interrogative.

29 Ibid, p.64.