

# L'engoue- ment sociétal de l'art

---

Il n'existe pas de société sans qu'une expression artistique n'intervienne à un moment ou un autre de son quotidien. Et, comme le montre Tudor Vianu, « si l'art est indissociable de la vie sociale, son rôle à l'intérieur de celle-ci change considérablement en fonction des époques et des cultures ». <sup>1</sup> Ce chapitre se propose de parcourir les différents liens qui relient l'art et la société contemporaine occidentale, comme autant de brèches permettant d'entre-apercevoir les rouages d'un environnement, par lesquels il est possible d'agir. À quel jeu joue l'art contemporain dans ses fonctions, ses effets et ses mobilités ? Si l'art se révèle être un formidable instrument de formation de l'esprit à la critique et au jugement, ayant sa pédagogie propre inscrite dans son évolution et dans son fonctionnement social, on peut lui donner comme importante fonction d'offrir plusieurs accès à une compréhension socio-critique de son environnement <sup>2</sup>.

D'un propos plus général, je souhaite évoquer certains points de vue caractéristiques de ces enjeux, dans une approche esthétique, sociologique, politique et idéologique de l'art. La compréhension de l'art dans son environnement social est un facteur déterminant pour l'élaboration d'une définition des pratiques artistiques devenant sociales quand elles transfèrent « la beauté en une problématique publique discutable ». <sup>3</sup>

## Situation de l'art et de la culture dans la société

Si l'on pouvait faire un parallèle entre art et société ou art en tant que société, il faudrait s'intéresser à ce que l'art produit comme effets et engendre comme comportement, notamment en matière de pouvoir. Richard Shusterman plaide pour un manifeste d'une nouvelle circulation de l'art, qui selon lui est victime d'une sclérose intellectuelle l'éloignant de la vie sociale et donc de l'intérêt des individus. « L'idéologie de l'autonomie artistique, dit-il, de l'art pour l'art, tout en étant nécessaire à son époque, n'est plus ni appropriée ni utile ». <sup>4</sup> En traversant l'histoire de l'esthétique de Platon à Dewey, il retire quatre idées majeures qui ont vu le champ d'action de l'art réduit à une forme de distraction facultative, dont les formes devenaient matière à discussion pour des sujets beaucoup plus sérieux : l'art est un objet de contrôle isolable, séparé de la vie, élitiste et séquestré dans une « conception muséale ». <sup>5</sup> Pourtant, Pierre-François Moreau <sup>6</sup> dit que Platon envisageait déjà l'art (la poésie) capable de jouer un rôle positif dans la société, ayant en lui un caractère profondément social propice à participer à la vie de la cité et à la formation de la société. Cette « sociabilité » de l'art ne s'orchestre-t-elle pas dans une théorisation de la pratique par l'expert (le philosophe, le critique), qui fait perdre à l'art son autonomie de sens au profit d'une autonomie d'actions séparées de la vie sociale ? L'art a besoin de définitions « transformatrices », nous dit Shusterman. Il me semble essentiel que l'individu ordinaire, les masses, puissent s'en emparer et qu'à son tour l'art puisse se développer dans une culture populaire. Ainsi, le philosophe soutient l'idée que l'art populaire, habituellement dénigré et exclu de tout concept esthétique, possède en lui des pratiques libératrices pour un art de la transformation. Au regard des analyses de Michel de Certeau, il s'avère qu'effectivement, la culture populaire sur laquelle se fondent ses pratiques et son esthétique (le kitch, le voyeurisme, le « beauf »), recèlent mille et une

1 Tudor Vianu, *L'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 246 (première parution 1934)

2 Cf Catherine Millet in *Art Press*, hors série n° 15, 1994

3 Pierre-François Moreau, *Allocution inaugurale au colloque « Art et socialbilité »*, in *EspacesTemps* n° 78/79, p. 5

4 Richard Shusterman, *Art, philosophie et société*, in *Bloc notes* n° 15, 1994, p. 19

5 Notion empruntée à Dewey.

6 Pierre-François Moreau, *op.cit.*

manières de se détourner d'une domination, d'un suprématisme intellectuel et d'une mise à l'écart du pouvoir. Avec un recul critique, il est possible de voir là un agencement des rapports entre art et société, c'est-à-dire un art dont le contenu disposerait des éléments constitutifs d'une culture populaire. Tudor Vianu constate le lien qui prédispose l'art populaire dans la lignée de l'art primitif : « *Les sociétés rurales, véritables dépositaires de celui-ci (l'art populaire), donnent des formes artistiques à toutes manifestations de leur vie. Le costume, les objets usuels et les formes de la sociabilités s'y enrichissent d'un accent artistique, présentant un surplus décoratif au-delà de leur stricte finalité* ». <sup>7</sup> Quand bien même il affirme que cet art est moins inventif, plus statique, plus conservateur, il est totalement diffus dans le groupe social, et ses manifestations sont la symbiose de l'*utilitaire esthétisé* pour l'intérêt collectif. Cette réalité de l'art populaire s'oppose à un art de « *couronnement* » ou de « *complément* » à la vie sociale. <sup>8</sup> La force régénératrice d'un art intellectuellement élevé mais par trop inaccessible à toutes les couches de la population, le sépare de la vie sociale, alors que ses vertus souvent critiquées apporteraient à la vie ordinaire une résistance aux contraintes (de la nature ou du pouvoir) plus grande encore. La séparation entre un *art évolué* et un art populaire empêche l'art (comme esthétisation critique de la réalité) d'interférer dans le quotidien de façon efficace. Cette division aliène perceptiblement l'idée de l'art. Elle devient d'un côté un monde à part « *fournissant aux puissances et institutions qui structurent nos vies quotidiennes, la meilleure excuse pour leur indifférence de plus en plus brutale envers l'aspiration naturelle de l'homme aux plaisirs de la beauté et à la liberté de l'imagination* » <sup>9</sup> et, de l'autre, un univers préalablement appauvri et facilement manipulable.

Grâce aux méthodes statistiques de la sociologie, les pratiques culturelles des français ont pu être identifiées. On constate une augmentation de la fréquentation des lieux d'expositions de l'art. Nathalie Heinich relate l'analyse de ces résultats d'où ressortent deux idées majeures <sup>10</sup>. Ces chiffres indiquent une démocratisation de l'art au travers des enjeux sociaux d'un meilleur accès égalitaire à la culture, en même temps qu'une intensification des manifestations au gré des enjeux économiques de rentabilité culturelle. La démocratisation culturelle s'organise entre deux idées contradictoires, en tant qu'objet d'étude et de moyen d'action. La première, soutenue par Bourdieu, propose une politique d'*acculturation* en facilitant l'accès à la culture des classes populaires. La deuxième, défendue par Passeron, préconise une revalorisation des cultures populaires en légitimant également ces cultures, dans une même position que les pratiques culturelles élevées actuellement référentes. Il est vrai que la perception du monde permettant l'approche du pouvoir et des débats de décision, s'acquière dans un raffinement de l'esprit critique par l'analyse structurée et élargie de l'histoire, de l'actualité et des enjeux à venir. Les masses populaires doivent aussi s'enquérir de cette culture plus large en s'intéressant à ce qu'on pourrait appeler la culture savante (recouvrant tous les domaines de recherches actuelles dans leurs versions critiques et complexes, et non assimilables et statiques), pour s'ouvrir à de nouvelles conditions sociales et agir frontalement dans l'évolution des sociétés. Cette émancipation des masses partagerait les intérêts en répartissant équitablement les privilèges. Ainsi il convient de mett-

7 Tudor Vianu, op. cit., p. 243

8 Tudor Vianu, op. cit., p. 247

9 Richard Shusterman, op. cit., p. 21. « *Selon les mots acerbe de Dewey, l'art devient "le salon de beauté de la civilisation", couvrant de son opulence esthétique la monstruosité et la brutalité du monde social.* »

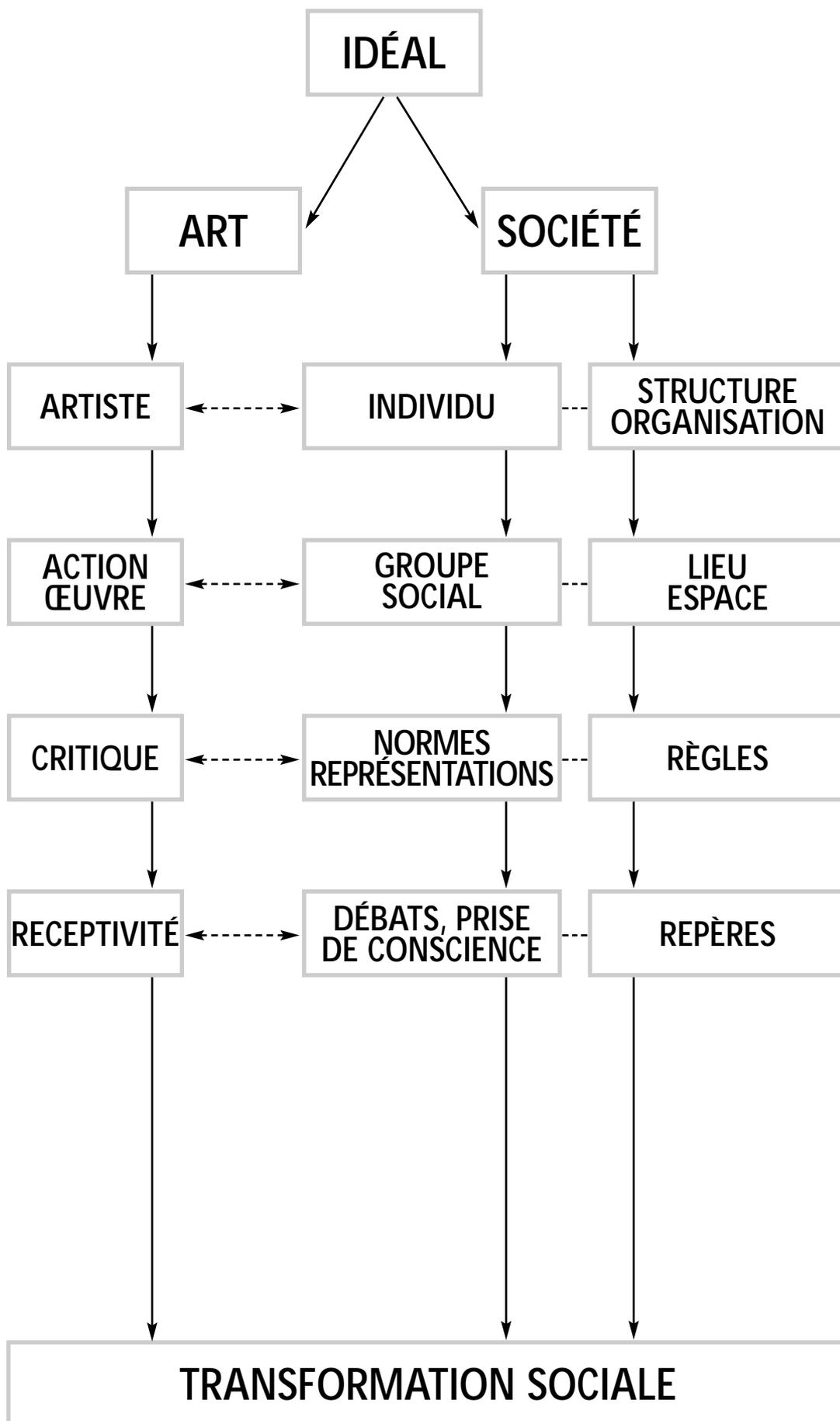
10 Nathalie Heinich, *La sociologie de l'art*, Paris, éd. La découverte, 2001

re en place des systèmes pédagogiques d'accompagnement à toutes les cultures. En revanche, cette focalisation sur une culture dominante comme une valeur boursière, exclut la culture populaire des sphères du pouvoir et de l'ascension sociale. Ce sous-entendu réduit les pratiques populaires à l'insignifiant, garantissant à l'aristocratie moderne la détention du maximum des richesses. Le rassemblement créatif entre le populaire et le savant représente pour moi la réalité de l'art dans ses rôles et fonctions sociaux, significatif d'une pratique artistique sociale. C'est sans doute dans ce sens qu'il faut comprendre le rapprochement de l'art et de la culture populaire, comme autant d'éléments et de subjectivité avec lesquels construire et partager les interrogations critiques nécessaire à une évolution favorable de la société.

Dans le schéma suivant (voir page 25), j'ai tenté d'élaborer le parallèle art/société en réfléchissant sur cette notion d'interactionnisme de l'art générateur de transformation : comment l'art agit sur la société et, de ce fait, comment peut-il en être son collaborateur. J'ai délibérément extrait l'art de la société, pour mieux le localiser. On conviendra que l'art appartient à l'organisation sociale comme élément fondateur, au même titre que la politique ou la philosophie, immergé dans un tout mobile. « *L'art est une forme, parmi d'autres, d'activités sociales, possédant ses caractéristiques propres.* »<sup>11</sup> Partant de l'idéal que l'art puisse avoir une influence sur la vie sociale, j'ai opéré un agrandissement de l'action artistique élaborée dans la société, c'est-à-dire avec ses structures et ses individus. On constate que l'art est un régulateur, amenant progressivement une société à réfléchir sur elle-même. Ce schéma prend en compte un fait important, qui est de mêler l'action artistique à un contexte approprié de la vie quotidienne et de ses problématiques. L'artiste est un individu appartenant à une structure, une organisation. Ses actions interagissent sur le groupe social dans un lieu précis. Les perspectives critiques attenantes aux actions artistiques questionnent les représentations sociales, les subjectivités et les règles dominantes. Cette réceptivité de l'œuvre suscite des réactions, des intérêts et des échanges qui peuvent aider à une prise de conscience de son environnement et de ses repères. La tournure que prend alors le lien art et société m'amène à penser qu'elle serait porteuse de transformation symbolique rationalisable pour une réelle transformation de la société dans le sens d'un idéal partagé entre l'individu et le collectif. La pertinence relève dans l'apport du sens vers la pratique : « *le sens en est l'usage* ». <sup>12</sup>

11 *ibid.*, p. 42

12 Wittgenstein, propos tirés in Art Press n°1, décembre/janvier 1973



## Rôles et fonctions supposés de l'art

### L'art et le groupe social

Dans une harmonisation symbolique du réel, l'art attire et convoque le groupe social à la contemplation. Les effets de cette contemplation suscitent des choix chez le spectateur, individuellement, créant ainsi des distinctions de goût et de jugement entre les regardeurs. L'œuvre d'art émule des groupes d'affinités, *des communautés de spectateur*, faisant d'elle un leader d'opinion. L'art affermit la conscience d'un groupe social, en le solidarissant autour d'un jugement et d'une émotion, renforçant ainsi sa cohésion. Tudor Vianu, dans son chapitre sur l'art et la vie sociale, montre que l'art canalise le groupe en créant des courants sociaux, « *des mouvement d'opinion de la sensibilité collective* ». <sup>13</sup> Dans un même ordre d'idée, Roger Bastide mesure la capacité de l'art à créer des liens communautaires sur des plans sensibles, infimes, de l'ordre de l'inconscient ; l'art est une instrument de solidarité sociale « *et comme, en plus, il s'agit non d'un système de signes intellectuelles, mais d'un système de symboles affectifs, il réalise une solidarité encore plus étroite que le mot parlé, qui dépasse l'intercommunication entre individu séparés, pour établir une interpénétration des âmes, une fusion partielle des consciences* ». <sup>14</sup> L'importance symbolique de l'art lui donne une grande place dans l'histoire des religions, notamment par ces allers-retours entre réalité (mimétisme) et imaginaire qui fournissent un moyen de lire et de cadrer l'existence humaine en la balisant de représentations sémantiques d'autorité divine.

13 Tudor Vianu, op. cit., p. 219

14 Roger Bastide, *Art et société*, Paris, L'Harmattan, 1977/1997, p. 179

La capacité de renforcer la cohésion sociale donne à l'art le pouvoir d'engendrer les effets inverses qui portent en eux un pouvoir de désintégration sociale, en faisant « *pénétrer dans l'âme des valeurs étrangères qui la perturbe et la dissolvent* ». <sup>15</sup> Cette constatation relève de deux idées opposées mises en avant par Tudor Vianu, entre un art de la collaboration sociale ou un art de « *l'opposition* » et de la « *compensation* ». D'une part, il est des théories qui consistent à dire que l'art est le reflet de la société, et se construit en s'adaptant au contexte, aux normes, aux représentations, non pas du public, mais d'une *sensibilité collective*. <sup>16</sup> D'autre part, d'autres théories, soutenues par Vianu, pensent que, à l'égal du processus d'adaptation au milieu exercé par l'humanité pour organiser sa survie, l'art fabrique des outils de résistance pour contourner les contraintes et les pressions sociales. Cette adaptation anticonformiste endurecit l'art dans une pratique inventive de la création, « *l'art s'oppose au milieu social et se développe indépendamment de lui. Il offre parfois au milieu la compensation des idées et des sentiments qui lui font défaut* ». <sup>17</sup> La première idée me semble intéressante par le fait qu'elle montre que l'art fait une lecture lucide de la société et exploite ses valeurs éclairant ainsi sa création. En collant au plus près des représentations sociales, l'art se permet aussi de les critiquer dans une relation directe avec la société. On peut concevoir que cette position rende à l'art sa faculté à traduire le réel et à le mettre en question. La deuxième idée est aussi une réalité qui ramène l'art dans une fonction critique plus forte, bousculant les repères et poussant la société vers une sensibilité plus mobile, plus affinée. Mais cette conception masque aussi le risque de couper l'art de la vie sociale, en opérant sur des repères insignifiants.

15 *ibid.*, p. 181

16 On verra plus loin que cette conception se rapproche de celle de Proudhon qui ne le constatait pas mais qui l'envisageait comme un idéal.

17 Tudor Vianu, op. cit., p. 220

En tout état de cause, ces deux attitudes montrent bien que l'art se confronte au milieu dans une conciliation ou une opposition, comme une façon de saisir la société et de se faire saisir par elle. Roger Bastide définit la « *plastique sociale* » dans le rôle que joue l'art dans « *la communion des hommes* ». <sup>18</sup> Par là, il indique l'existence d'une influence réciproque entre l'art et la société, entre l'œuvre et le public : « *si l'art est un produit de la société, dans une large mesure, la société est aussi un effet de l'art* ». <sup>19</sup>

<sup>18</sup> et <sup>19</sup> Roger Bastide, op. cit., p. 203

Nous admettons alors que l'art s'implante dans le groupe qu'il convoque ou qu'il provoque. Il crée de l'échange en devenant un miroir de la société, mais pas « *un miroir glacé* ». Quel que soit son positionnement social, ou l'idée que l'on se fait de lui, l'art tente de communiquer au mieux non pas une vérité mais d'autres point de vue de la réalité. Cette caractéristique s'offre comme un guide de l'aléatoire, une façon de « *réorienter notre quotidienneté* ». <sup>20</sup> Réorienter, guider, c'est au fond soumettre des changements, dépoussiérer les habitudes, et il est vrai aussi que cette nécessité déconstructive apparaît comme la meilleure des solutions que l'humanité ait développé pour assurer sa survie. Transformer la fibre de nos repères en les mimant ou en les détournant, c'est alors obéir à une pression sociale, à une exigence de régénérescence, qui, à défaut de pouvoir préciser la nature du rôle de l'art dans la société, en constitue dès lors sa mission.

<sup>20</sup> Armelle Leturcq et Frank Perrin, *Géographies transformatrices*, in *Bloc notes* n° 5, 1994

### Désorientation du beau ou l'œuvre insaisissable.

Platon définit le beau comme une forme d'harmonie universelle inaccessible à l'homme, et encore moins à l'art, qui s'exprimerait au mieux dans des pratiques culturelles traditionnelles et conservatrices. L'argument consiste à dire que l'expérience des anciens prime sur les gazouillis incertains du nouveau né. Toute forme de modernisme (notamment dans les pratiques picturales) est une régression qui, selon Platon, s'éloigne du bon, du vrai, du bien et du beau, dans la mesure où elle procède de l'imitation, de la duperie, de l'impression et de l'illusion. La réalité que l'art montre est une représentation irréaliste conduisant l'esprit du spectateur à voir autre chose que la nature propre de l'œuvre constituée dans toute sa matérialité. Aristote poursuit la tradition platonicienne en s'écartant pourtant de certaines conceptions. Selon lui, le beau est plus rationnel, plus accessible. Il se situe dans l'ordre, l'équilibre et la symétrie. L'art imite la nature mais en la corrigeant, en la transposant au travers une esthétique de l'ordre. Le beau apparaîtrait ainsi dans une mise en ordre du réel, de notre impression du réel. En disant cela, il imprègne à l'idée de l'ordre une connotation subjective d'une conception que le spectateur peut en avoir, tout en indiquant le recours aux sciences pouvant traduire quantitativement la valeur de cette ordre par des mesures précises et calculées. Actuellement, les raisonnements critiques de l'art, notamment promus par l'œuvre de Duchamp, peuvent déconceptualiser cette notion de l'ordre en la relativisant par rapport à une réalité. Lorsque *Made in Éric* soustrait son corps en marchandise dans le cadre d'une entreprise de prestations de services, il indique les éléments de la réalité contextuelle à l'œuvre, dans laquelle se développe une relation ordonnée

entre corps et représentation, art et vie matérielle. Ainsi, si le beau apparaît dans une esthétique de l'ordre, cette ordre s'établit dans un contexte où la symétrie serait le point de jonction entre l'œuvre et la réalité. Cette symétrie constitue donc le point de convergence critique que la traduction formelle de l'ordre réel suggère. De même, la pratique artistique développée dans un contexte social localisable et développant un processus de collaboration du public, transpose le réel au gré de son interprétation ordonnée par l'espace social. L'ordre en tant que cadre du processus artistique opère une déconstruction critique de la réalité, que j'intègre de façon plus globale dans ce que l'œuvre d'art peut donner de *beau*.

Plus en aval des considérations esthétiques, l'artiste et sa sensibilité deviennent déterminants dans la lecture de l'œuvre. L'art est désormais une transfiguration du réel, une interprétation sensible et individuelle : c'est le réel corrigé par l'artiste, la nature idéalisée. Ainsi, il apparaît quelques défauts volontaires sur les œuvres figuratives, pour transcender le réel à une sorte de surréal. Denis Huisman insiste sur cette nécessité. Pour lui, la reconstitution identique du réel, comme forme artistique (photo neutre, hyperréalisme, etc) s'exclue du rang de la création véritable. « *C'est parce qu'elles sont fausses que ces œuvres sont vraies* », disait-il, ou encore « *la sculpture est plus vraie que le moulage, ou la peinture que la simple photographie immédiate, [...] la reproduction mécanique et inconsciente d'un automate sans esprit ne saurait être prise pour de l'art, ce n'est même pas un sous-produit de l'art, c'est peut-être de l'industrie, ou encore de la technique, mais en tout cas nous sommes aux antipodes de l'art* ».<sup>21</sup> La nature ou le réel reproduits à l'identique, et de façon mécanique, montrent aussi ce que l'œil ne voit pas. Cette invisibilité du réel s'identifie comme une correction du regard porté sur le réel, ce qui en soit transcende le réel dans sa pure vérité. Tout un chacun procède à une correction sensible du réel, orientée par les représentations que l'on s'en fait qui portent la marque de nos habitus élémentaires. La copie conforme révèle une réalité que l'on se cache ou qui nous est cachée. Cette fonction critique de la reproduction du réel est une position artistique valable. Si l'auteur dit que c'est « *le degré de transfiguration qui fait l'œuvre* »<sup>22</sup>, j'ajouterai que la nature totalement sondée et reproduite est une transfiguration exacerbée des regards que porte l'homme sur la nature. Si l'art est une stylisation du réel, la reproduction du réel en est sa stylisation critique.

21 Denis Huisman, *L'esthétique, Que sais-je ?*, P.U.F., 1967, p. 65

22 *ibid.*, p. 65

Idéal, valeur et jugement de l'art vu sous l'angle d'une perturbation Proudhonienne.

### *Le personnage*

Proudhon est un révolutionnaire qui considère son époque d'un point de vue social. Sa pensée participe aux fondations du socialisme, dans une période de l'après révolution dominée par l'impérialisme bourgeois. Il s'interroge sur un certain nombre de concepts soulevant les questions primordiales des libertés individuelles et collectives, de la propriété, de la dignité de l'individu, de la justice sociale, etc. Comme nous l'indique Dominique Berthet, sa pensée, vio-

lente et vivante, l'amène à développer un discours particulièrement critique à l'égard de ses contemporains<sup>23</sup>. Il sera d'autant plus féroce avec ses sympathisants, au risque parfois de s'en faire des ennemis. Qu'importe, son radicalisme fait loi et effraie. Il est à noter cependant que l'analyse d'une partie de son point de vue sur l'art dans son rapport à la société, son rôle et ses fonctions lui confère les qualités d'un visionnaire, formulant de façon très claire des conceptions avant-gardistes.

23 Dominique Berthet, *Proudhon et l'art*, Paris, L'Harmattan, 2001

Les grandes lignes de sa pensée s'articulent autour de la justice en tant qu'idéal, incarnant la dignité humaine et la réalisation des libertés individuelles et collectives. Proudhon est un moraliste, mu par une volonté d'assainissement de la société. « *L'ensemble de sa vision sur l'art est soumis à la morale ; une morale laïque, antithéiste, qu'il entreprend de construire en démontrant la nocivité de la morale chrétienne* ». <sup>24</sup> Chasser une morale pour une autre, pourrait-on dire. C'est aussi la pertinence nécessaire à sa pensée devant une décadence sociale qu'il constate. Il soutient alors l'idée du progrès comme phénomène de l'ordre moral, de réalisation de la justice, « *le progrès, c'est le mouvement de l'idée* », dira-t-il un jour.

24 *ibid.*, p. 24

Il est essentiel de comprendre les propos de Proudhon, non pas comme philosophie universelle, mais bien comme propositions en lien avec son temps. Proudhon lutte. Il dénonce son époque, corrompue par l'individualisme bourgeois, entraînant la société entière dans un avenir sombre. L'art n'échappe pas à ses critiques, qu'il considère comme réflecteur social. Il est, pour lui, à la merci du pouvoir contre-révolutionnaire. Il critique sévèrement la majorité des auteurs contemporains et des peintres, qualifiant les productions artistiques de faibles et ennuyeuses. L'idée principale qu'il combat est celle de l'individualisme de l'art, l'idéal imaginaire, abstrait et chimérique, une insulte pour l'homme, un manque de respect. « *Les artistes sont des entrepreneurs d'imitations, de contre-façons, de pastiches de bric-à-brac...* ». <sup>25</sup> Notons aussi son dégoût pour les productions féminines et l'émancipation des femmes, il n'était nullement épargné, malgré ses positions révolutionnaires, par son époque profondément sexiste.

25 in Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Genève-Paris, éd. Slatkine, 1982, p. 148, cité par Dominique Berthet, *op. cit.*, p. 24

Cible aussi de ses propos, l'apparition à cette époque d'une loi sur la propriété intellectuelle des droits d'auteurs. Proudhon s'insurge contre cette privatisation de l'idée et du produit de l'art. Anti-élitiste, il plaide pour un art appartenant à tous. Pour lui, l'artiste ne serait pas propriétaire de sa pensée et sa production serait mise au service du groupe social. Ainsi il réfute l'idée qu'un artiste puisse être payé, et puisse appartenir à un système économique. Il revendique un artiste libre, détaché des risques d'aliénation, de corruption et d'instrumentalisation de l'art par le pouvoir, tel qu'il le constate à son époque.

Ce portrait un peu rugueux laisse pourtant entrevoir des notions novatrices dont le sens appuie véritablement l'existence d'une implication sociale active de l'art en tant qu'instrument d'action : « *Dans cette perspective, tout, y compris l'art, doit concourir à l'avènement de cette société meilleure* » <sup>26</sup> ; « *les positions de Proudhon sur l'art portent, elles aussi, la marque d'une conjoncture et d'un projet révolutionnaire* ». <sup>27</sup>

26 *ibid.*, p. 101

27 *ibid.*, p. 109

### *Fonction et idéal*

L'art, d'après Proudhon, devrait avoir une fonction sociale qui reposerait sur le besoin d'un catalyseur des sensibilités communes. De surcroît, son esthétique agit sur la notion du beau, porteur de moral et d'un message éducatif. Sa pédagogie active serait de parler au plus grand nombre pour déranger les consciences, développer un « *art critique* » qui rendrait compte, non pas de l'expression personnelle et individuelle de l'artiste, mais du témoignage d'une sensibilité commune. L'artiste serait l'interprète du groupe social auquel il appartient, « *il domine les réalités, en signale l'imperfection inévitable* ». <sup>28</sup> C'est en somme l'idéal d'un art critique ou socio-critique de la collectivité, non de l'individu. Sans ignorer la personnalité de l'artiste, Proudhon souhaite tout de même la voir se subordonner à la nécessité de l'utile collectif, à la morale du progrès et de la justice. Le beau est l'utile.

28 in Proudhon, *De la justice dans la révolution et dans l'église*, t3, Paris, Fayard, 1990, cité par Dominique Berthet, op. cit., p. 46

Ce point de vue n'est en rien la panacée pour le créateur qui se voit contraint à réduire son expression pour celle du plus grand nombre. On peut cependant retenir l'idée que l'artiste travaille sur les éléments d'un réel insatisfaisant qu'il faut changer. Il est juste de penser que pour y arriver, l'artiste doit prendre en compte les éléments qui composent cette réalité, ce qui revient à témoigner d'une conscience collective : « *L'art créateur sera collectif, l'œuvre est un produit collectif* ». <sup>29</sup> Toute la question est de savoir sous quel angle critique cette conscience peut être interprétée. Dans cette exigence sociale de l'art, Proudhon dit que « *l'artiste est un être social impliqué dans le présent et le devenir de la société dans laquelle il vit* ». <sup>30</sup> Aujourd'hui, l'art contemporain, dans une certaine mesure, nous montre comment il agit sur la société tout entière, où les points de convergence se situent plus que jamais là où les réflexions doivent se porter pour provoquer, par-delà les débats sociaux, des conjonctures nécessaires aux changements.

29, *ibid.*, p. 29

30 *ibid.*, p. 38

L'idéal de justice domine cette « *morale* » du message artistique en support aux sensibilités collectives. Proudhon rajoute que l'idéal est collectif et met en garde la société contre l'autonomie de l'art, qui selon lui est un danger. En se coupant du social, pense-t-il, l'art disparaîtrait dans une expression personnelle, élitiste, où le beau ne serait que parure susceptible d'épater la bourgeoisie, tout au plus. L'œuvre perdrait son utilité sociale et du fait, sa morale. Paradoxalement, la liberté de l'artiste lui semble très importante. L'autonomie de son art ferait perdre à l'artiste sa liberté de création, pour un art inutile et corrompu, sans force et contraire à l'idée de progrès. Un art autonome, comme orphelin, fragile. Proudhon pense que la liberté de l'artiste s'exprime dans un art étroitement lié au contexte social, politique et économique, dans lequel il se développe.

Prôner un art libre dans un espace aussi restreint que le témoignage de l'expression des masses, peut sembler étrange. Pourtant, le pouvoir que Proudhon accorde à l'œuvre sur le groupe social et son organisation est à l'origine sans doute d'une crainte de le voir instrumentaliser par d'autres valeurs que celles

du bien des peuples, de la justice et de l'égalité. Proudhon est un révolutionnaire anarchiste organisé, se méfiant de la communauté à outrance : « *La communauté, écrit-il, est oppression et servitude. L'homme veut bien se soumettre à la loi du devoir, servir sa patrie, obliger ses amis, mais il veut travailler à ce qui lui plaît, quand il lui plaît, autant qu'il lui plaît ; [...] La communauté est essentiellement contraire au libre exercice de nos facultés, [...] elle viole l'autonomie de la conscience et l'égalité* ». <sup>31</sup> Ce contraste avec cette volonté qu'il a de penser un art au service du besoin social et de la sensibilité collective renvoie peut-être à l'engagement de l'artiste, prenant pleinement conscience de ses missions, favorisant la portée moralisatrice de l'œuvre. Retenons alors la notion pédagogique et éducatrice dans cette morale. C'est au titre de l'encadrement du champ artistique, que Proudhon insiste sur ce point. La liberté de création de l'artiste dans cette optique, est assez large. Ces théories montrent comment l'art reflète la perspective d'être un instrument d'action face à la réalité sociale : « *Une révolution sociale doit s'accompagner d'une révolution artistique* ». <sup>32</sup> Les valeurs ayant évolué depuis l'ère proudhonienne, il est clair que certaines idées peuvent afficher un caractère quelque peu autoritaire, malgré pourtant son anti-autoritarisme. Mais il me semble que les problèmes de justice sociale, de corruption et d'égalité, qu'évoque Proudhon, restent des éléments forts dans le décor d'un travailleur social et d'un artiste. Ainsi, on peut se permettre de croire en certaines valeurs développées plus haut, comme l'anti-élitisme, l'accès à la connaissance par l'art, et la possibilité d'envisager l'œuvre comme outil de lutte contre l'exclusion, l'inégalité et la misère.

Au fond, ces idéologies extrêmes et rigoureuses, sur le plan du champ d'action de l'artiste, prennent leurs assises dans le quotidien contextualisé du moment où Proudhon les pense et les écrit. J'en retiens pour ma part la démonstration que l'art est un vecteur de changement et que Proudhon concevait l'importance d'un travail collectif social, ou de co-création comme le dit Nicolas-Le Strat<sup>33</sup>, donnant rendez-vous à chaque individu autour d'une problématique de fond, et, en ce qui concerne Proudhon, la question de la justice sociale. Ces brillantes théories (en tant qu'élargissement de la pensée), montrent à quel point il existe bel et bien un art pédagogique. L'œuvre peut agir comme un modèle social, au même titre que l'œuvre de Pierre Huygue dont Nicolas Bourriaud dit qu'il « *affirme une conception de l'art comme production de modèle jouables à l'infini, de scénarios disponibles par l'action quotidienne* ». <sup>34</sup> Cette esthétique d'action sociale, qui ne se limiterait pas à la question du beau, du visuel ou de l'émotion, est porteuse de réflexions, faisant écho aux problématiques sociales contemporaines.

### *Le jugement de l'art*

Proudhon connaissait l'importance de l'idée dans l'œuvre, en amont à une pratique duchampienne : faire en sorte que « *l'idée soit belle, et la beauté intelligente* » <sup>35</sup>, que le style soit au service de l'idée. C'est dans « *l'idée* » que prend forme le sens de l'œuvre, son utilité sociale, sa portée morale. On voit aujourd'hui comment l'idée domine les productions plastiques, les oriente et les dirige.

31 *ibid.*, p. 21, cité par A. Sergent et C. Hamel, *Histoire de l'anarchie*, Suisse, Du Potelan, 1949, p. 39

32 *ibid.*, p. 108

33 Pascal Nicolas-Le Strat, *Mutations des activités artistiques et intellectuelles*, Paris, L'Harmattan, 2000.

34 Nicolas Bourriaud, in *Art Press* n° 219, dec. 96

35 in Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, op. cit., p. 205, cité par Dominique Berthet, op. cit., p. 53.

Et je dirais même qu'il est tout naturel, de par ce principe, que la forme prenne un tournant plus critique que jolie. Si Proudhon s'exprimait avec tant de fermeté sur les missions de l'artiste et ses devoirs envers la société, sans doute ne pensait-il pas que la démarche même de penser l'idée comme artistique, porterait de façon inévitable l'art à s'attacher aux problèmes sociaux ? On a vu au cours du vingtième siècle comment l'art a pris une tournure provocatrice et révélatrice, dès lors qu'il s'ingéniait à dire ou à faire dire (débatte). Les pratiques de Courbet, et son travail du « réalisme », amorçait déjà cette période, chahutant le spectateur (et surtout l'ordre du pouvoir en place), mais posant de véritables questions caractéristiques d'une réalité quotidienne insupportable pour une bonne partie de la couche populaire. C'est en ce sens que Proudhon tend à faire prédominer le jugement collectif comme critique d'évaluation de l'œuvre : « *Ce qui permet de juger l'œuvre d'art, dit-il, la raison de l'œuvre, c'est le plaisir qu'elle procure au plus grand nombre* »<sup>36</sup>, explique D. Berthet.

Cette idée fut largement contredite en terme qualitatif de l'œuvre, par les études faites par Nathalie Heinich<sup>37</sup> sur le rejet de l'art contemporain, ou Anne Cauquelin<sup>38</sup> qui le définit, comme bien d'autres, par ses caractéristiques propres à ébranler les repères esthétiques et formels du plus grand nombre. Qu'aurait dit Proudhon de ces analyses, favorisant tout autant, si ce n'est plus, l'idée de progrès, dans l'élargissement du champ de référence. Mais son époque ne lui a pas permis de connaître un art capable de remettre en question l'idée même de l'art, si ce n'est un Courbet travaillant à en modifier ses représentations conceptuelles. Or, c'est précisément cet artiste que Proudhon soutiendra comme le fer de lance de l'avant-garde du progrès esthétique. Si Proudhon évoque l'idée – manquant cruellement d'éléments de réflexion pour être terminée – de voir le plus grand nombre porteur du verdict esthétique sur lequel toutes œuvres devraient se construire, il dit en fait tout à fait autre chose. J'y vois surtout la volonté de penser l'œuvre comme le miroir du quotidien, l'art intervenant sur le social comme révélateur des comportements et mettant en avant des éléments d'un quotidien éprouvé par le plus grand nombre. Ainsi, l'œuvre est en situation de jugement favorable du fait qu'elle s'adresse à une réalité commune.

Proudhon donne à tous la capacité d'appréciation esthétique et de critique artistique : « *La faculté esthétique est propre à l'espèce humaine* ». <sup>39</sup> Puisque c'est de la sensibilité commune dont il s'agit, alors chacun devrait être en mesure d'en saisir l'essentiel. L'art permet de juger la conscience d'un peuple, mais c'est aussi le peuple et lui seul qui peut valider ou non l'œuvre d'art, dit-il. Paradoxalement à ces propos, Proudhon dit que l'œuvre doit surprendre, interroger, portant son effet au maximum de son potentiel moralisateur. La tâche n'est pas facile et les années contemporaines nous ont montré, avec le pop-art notamment, les controverses de ce raisonnement où le goût de la majorité était l'objet d'une aliénation sociale et collective, portant les stigmates d'une société d'inégalité et de consommation contre laquelle Proudhon se serait certainement insurgé. « *Les critères esthétiques sont l'expression d'une situation sociale et historique particulière et qu'il ne saurait y avoir de critère immuable et atemporel* ». <sup>40</sup>

36 Dominique Berthet, op. cit., p. 42

37 Nathalie Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets*, éd. Jaqueline Chambon, Nîmes, 1998

38 Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996

39 Dominique Berthet, op. cit., p. 30

40 Dominique Berthet, op. cit., p. 105

Cette affirmation donne à penser que Proudhon souhaite voir dans cet « *art social* » ou « *art réaliste* » l'expression d'une critique sociale, d'un projet artistique ancré à l'histoire de son époque. La question du public-critique, du peuple-juge, renvoie, à mon sens, à une conception politique de la société ou le peuple serait le baromètre de la morale, c'est-à-dire de la garantie d'une justice sociale équitable. En reprenant cette idée à notre époque, ce serait peut-être le rejet de l'art contemporain par le plus grand nombre, qui rendrait au mieux compte de son efficacité artistique, de son utilité sociale et de ses capacités à questionner le réel social, rejoignant ainsi l'idée de « *parfaire le réel* » : parfaire le réel en le dénaturant, en le dé-construisant. Retenons alors que la réaction ou l'inter-réaction entre l'œuvre et le public, qu'elle soit favorable ou non, reste un bon critère d'évaluation de la portée sociale de l'œuvre. Le rôle social de l'art ne peut-il pas s'étendre à la formation des consciences pour l'acquisition d'un jugement critique, en réponse direct aux problématiques de l'individu dans la société ?

Les critères de l'art se fondent bien souvent sur un jugement technique de sa production. C'est alors la performance qui dépasse la représentation et le concept de l'art. Quand bien même l'inventivité se construit dans l'effort, la contrainte et la pertinence du cheminement de l'idée de l'œuvre, c'est aussi les traces de l'expression de l'artiste qui déclencheront joie ou désenchantement comme critère essentiel du jugement. Le beau, dit Kant, est objet de satisfaction. Soit, mais s'agit-il d'une satisfaction ressentie, naturelle, ou bien recherchée, appréhendée, évoluée ? Pouvons-nous affirmer, à l'égal de Denis Huisman, que là où la « *joie a manqué, l'art est manqué* ». <sup>41</sup> Celui-ci ajoute que « *la joie est par essence l'état premier* » et que l'effort et la douleur de la création sont « *des attitudes secondaires* ». Il est vrai que lorsqu'une œuvre est intéressante dans sa forme et son contenu, selon les propos de Hegel, elle est belle et donc inspire une joie à partager avec elle l'élévation de l'esprit qu'elle propose. Mais la simple joie devant l'œuvre peut tenir d'une simple reconnaissance (comme en parle Anne Cauquelin). Si le spectateur voit dans l'œuvre ce qu'il connaît, il peut ressentir de la joie. Est-ce là un critère suffisamment pertinent pour l'œuvre ? Le *decept* de l'art contemporain qui oriente et contraint les artistes dans leurs créations, inspire au fond peu de joie pour qui n'est pas un spectateur initié, éduqué dans le sens de l'œuvre. Les échanges proposés avec le public (comme dans les *CLOMs* de Joël Hubaut) entraînent une forme de convivialité qui peut se révéler agréable, mais là encore, il ne s'agit pas d'un critère fiable. Selon moi, le premier critère de l'art est sa valeur critique à l'égard de la réalité (sociale, politique, culturelle) et sa force d'interrogation individuelle et de déconstruction des repères collectifs. En accord avec les propos de Jean Le Loisy, je dirais que l'art interroge les convenances sociales, les tabous, le corps, l'identité et remet en question l'intégralité de la vie par l'expérience : « [...] *l'œuvre considérée comme un acte destiné à transformer la conscience de l'artiste et éventuellement, du regardeur, [...] s'éprouve à l'occasion d'une expérience individuelle et collective* ». <sup>42</sup>

41 Denis Huisman, *L'esthétique, Que sais-je ?* P.U.F., 1967, p.69

42 Hors limites, *l'art et la vie, 1952/1994, pompidou, 1994,* p. 18

## Approche sociologique

### Fin de l'exclusivité esthétique

Longtemps, l'esthétique a été un axe de recherche central pour tenter une lecture de l'art dans son intériorité, mais aussi dans son rapport au monde et à la cité. L'entrée principale s'effectuait par la théorisation des facteurs qui affectaient à l'œuvre une sensibilité propice au plaisir individuel et collectif. L'œuvre est alors envisagée dans un rapport philosophique, comme une entité indépendante manipulant l'expression de la beauté, le goût et la représentation. L'approche sociologique de l'art ouvre la voie à une autre définition de l'art moins autonome, plus enclin à concevoir l'existence de facteurs d'influences extérieures dans les choix artistiques et les critères de jugement. Les enjeux d'une *beauté* de l'art sont reconsidérés au travers une compréhension plus globale de son environnement et de ses enjeux. La sociologie extrait l'art d'une emprise philosophique et interroge ses conceptions en extériorisant ses idéaux, partagés entre la critique esthétique et les raisons matérielles et sociales de l'art. Nathalie Heinich, dans son ouvrage sur la sociologie de l'art, en appelle à une détermination « *extra-esthétique* ». <sup>43</sup> Ses recherches racontent l'histoire d'une sociologie de l'art, progressant par périodes successives où l'art, d'abord envisagé comme un élément à part de la société, est intégré dans l'espace social en tant que société même.

43 Nathalie Heinich, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2000

Dans cette analyse, dont je vais relater les principales informations, je souhaiterais sonder les antécédents théoriques qui fondent aujourd'hui l'existence concrète d'une pratique artistique sociale, dans le sens où l'art est un déterminant social. La première période sort l'art d'une exclusivité esthétique en posant les jalons d'une réflexion sociale et idéologique. La tradition marxiste considère l'art comme le reflet de la société où les genres artistiques sont en lien avec les styles de vie et les comportements. L'art devient un instrument de lutte symbolique et contribue à la lutte des classes. Dans le sillage des inquiétudes de Platon qui considérait certaines expressions artistiques comme chaotiques et néfastes pour la hiérarchie et l'ordre de la cité, la tradition marxiste, en attribuant à l'art cet effet de miroir de la société, positive ces influences dans le cadre de son idéal politique et social. D'autres auteurs, comme Benjamin, désidéalisent l'art en positionnant la vie sociale comme un élément déterminant de celui-ci, qui cohabite avec ses effets critiques et sa promotion culturelle. Ainsi l'art participe à l'élévation du peuple et combat l'aliénation sous toutes ses formes. Les pouvoirs de communication et de transmission symbolique, au travers de l'interprétation du réel, sont mis en valeur comme moyens d'action dépassant le simple souci du succès de l'œuvre. Ce sont ces effets qui sont mis en question. L'art génère des groupes sociaux interconnectés par des réactions subjectives et objectives. L'art est un média actif et transgressif. Certains s'intéresseront alors aux effets de l'art comme outil de construction social. Il s'agit de « *mettre en évidence ce en quoi l'art peut-être le révélateur des réalités collectives, visions du monde ou "formes symboliques"* », <sup>44</sup> nous indique Nathalie Heinich au sujet de Francastel. « *L'art sociologisant* » développe des formes qui constituent

44, op. cit., p. 22

des modèles influents sur l'organisation des sociétés, par son imagination et son retour critique. La relation art et société est réciproque, comme nous l'avons vu avec Bastide, et s'exercent finalement de mutuelles influences. L'art n'est décidément pas un facteur passif de la société, ni ses effets la conséquence du geste dans un lieu. C'est dans le cadre d'une raison sociale de l'art que les pratiques artistiques sociales s'attachent à travailler ses formes par rapport à une situation de fait qu'occupe l'art dans l'espace social.

La deuxième période situe l'art dans la société, analysant le contexte de production et de réception de l'œuvre. Ces études sociologiques montrent d'abord les éléments contextuels qui encadrent l'expression artistique. L'économie, le social, le politique et le culturel agissent sur l'art comme terrain d'expression souillé. C'est en assurant sa sauvegarde et son immunité que l'art joue de ce terrain dans lequel il tire le meilleur de son expression critique. Quand le mécénat régule le travail de l'artiste exposé aux contraintes matérielles et économiques, il construit un marché de l'art s'articulant autour de ses choix et de ses intérêts. De même, les institutions sont des partenaires de soutien de l'art, en rendant public leur intérêt et leurs apports financiers. Elles en contrôlent alors la production en soutenant des projets et en organisant les expositions. C'est au fond l'argent qui est un souci majeur et qui conditionne la production et la réception des œuvres. Et quand les artistes développent des pratiques échappant à la logique du marché, le temps et la trace de l'œuvre organisent rapidement sa réintégration à un statut semi-mort d'objet d'investissement. Cette période découvre aussi comment le contexte matériel et culturel, et les événements qui lui sont liés agissent comme un stimulant idéologique de l'art : « *les cadres collectifs organisent la vision* ». <sup>45</sup> Pour Mickael Baxandal, la peinture est à ses yeux « *le produit d'une relation sociale en même temps qu'un fossile de la vie économique* ». <sup>46</sup> J'associerais cette idée aux conceptions de Home qui pense que ce qui est beau est « *ce qui représente des rapports qui unissent le spectateur à ses semblables* ». <sup>47</sup> Ainsi l'artiste reprend du pouvoir sur son œuvre dans une nécessité d'en contrôler les conditions de production et de réception. Mais, si l'appréciation esthétique de l'œuvre est liée à des appartenances sociales qui conditionnent le jugement, l'artiste aussi partage des valeurs avec un groupe social auquel il appartient, liant ainsi son travail à ses conditions d'existence.

45 et 46, op. cit., p. 32

47 Denis Huisman, op. cit., p. 29

La troisième période, que Nathalie Heinich qualifie d'actuelle, tend à étudier le processus social de l'art et ses systèmes relationnels. Les méthodes employées relèguent la sociologie au rang des disciplines autonomes, élaborant ses propres outils et conditions d'expériences. Privilégier la méthode au profit d'attitudes plus neutres fait de la discipline un outil efficace d'analyse de l'art et de ses effets. Les résultats d'enquêtes, d'entretiens et d'observations sociales fournissent des problématiques nouvelles qui permettent d'y adapter des actions qui ne seraient plus seulement gouvernées par des prises de position idéologiques. Afin de ne pas m'étendre davantage sur cette sociologie de l'art généraliste, j'indique juste les principaux moments de l'art soumis à une dissection sociologique.

La réception de l'œuvre fait état de publics socialement différenciés dont les jugements et les goûts sont étroitement liés aux dispositions culturelles et économiques. Les conditions de jugements se partagent donc entre les caractéristiques sociales des publics et les caractéristiques esthétiques de l'œuvre. Si l'admiration naît de la relation entre l'artiste et l'œuvre, les pratiques artistiques qui s'élaborent dans des principes de collaboration et d'implication du public permettent un rapprochement et un métissage socioculturel dans la construction collective de nouveaux rapports à l'œuvre.

Les recherches sur la médiation de l'œuvre d'art s'intéressent à tout ce qui s'interpose entre l'œuvre et le regard porté sur elle. L'œuvre existe Grâce à la mobilisation des différents acteurs de l'art qu'elle convoque. Les institutions et organisations sont aussi des médiateurs, dans le sens où ils donnent à l'œuvre une assise et une hiérarchie. La médiatisation, doublée de commentaires et de reproductions, exporte et invente le sens de l'œuvre, comme un cryptage universel de données permettant une réelle exportation. En même temps que le médiateur s'accommode à l'artiste, il transforme l'œuvre en produit de son travail. Mais derrière cette manipulation, existe un effort d'accréditation alloué à l'art vis-à-vis de tous ses partenaires.

Par ailleurs, l'artiste, en tant que créateur, pose un certain nombre de difficultés à l'élaboration de critères permettant de lui attribuer les contours d'un statut encore très diffus. Les caractéristiques sociales de l'artiste sont mouvantes, oscillant entre une reconnaissance sociale et une valeur artistique, une professionnalisation de l'activité et une intention artistique véritable. Les uns tentent une « *explication* » de l'artiste par leur œuvre directement mise en rapport avec un « *champ de production artistique* » (Bourdieu). La légitimité de l'œuvre et de l'artiste s'acquiert alors dans une logique de domination par des acteurs issus du milieu dirigeant. D'autres distinguent les artistes dans leur œuvre produite en interaction avec l'environnement, contribuant à une « *labellisation [...] matérielle et mentale d'un objet comme œuvre d'art* ». <sup>48</sup> Enfin, il existe des méthodes d'analyse de l'identité de l'artiste, par une approche psychanalytique de son rapport à l'extérieur et son positionnement social. L'œuvre et ses conditions de réalisation peuvent créer l'identité de l'artiste, comme une localisation des typologies du producteur.

48 Nathalie Heinich, op. cit., p. 81

Pour finir, la sociologie de l'œuvre d'art traite ses éléments plastiques ou cognitifs en repérant des constantes identifiables. Les « *processus sociaux* » d'évaluation de l'œuvre sont objets d'analyse sous trois points de vue : soit le phénomène est étudié dans le cadre des critères esthétiques établis à l'époque de l'œuvre ; soit l'œuvre est coupée de son contexte afin d'en extraire de nouveaux critères ; soit la sociologie se cantonne à décrire les réactions sociales dont découlent les caractéristiques d'une évaluation de l'œuvre par ses effets produits. Quand à la question d'une interprétation sociologique de l'œuvre, le point de vue de Nathalie Heinich concourt à privilégier une analyse par l'observation des circonstances de production et de réception, offrant une compréhension des mécanismes de déconstruction des critères traditionnels d'évaluation.

On verra plus loin qu'il s'agit bien du cheval de bataille de cette sociologue, que de défendre à tout prix un « langage de neutralité » et la distance dans l'élaboration d'une sociologie de l'art et de ses méthodes : « Mais n'est-ce pas un résultat plus gratifiant (la neutralité) que le plaisir un peu court d'avoir en toute occasion, son opinion sur tout ? ».<sup>49</sup> Les positions idéologiques sont exclues, ce qui a pour effet de voir l'art contemporain sous un jour épuré, l'analyse d'œuvres se construisant autour d'une rationalisation sociale de l'art. Ses recherches ont été pour moi essentielles, car elles m'ont permis d'intégrer dans le projet d'une pratique artistique sociale, les stratégies d'évaluation et d'interprétation du public à l'égard de l'art contemporain. L'approche sociologique de l'art est un atout supplémentaire pour augmenter le critère d'existence et de communication de l'œuvre.

49 Nathalie Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets*, op. cit., p. 192

## Le rejet de l'art contemporain

Nathalie Heinich a tenté l'analyse scrupuleuse des réactions qu'induit l'intervention de l'art contemporain dans l'espace public, pour ne pas dire son irruption malencontreuse sur les formes et représentations établies, dans les repères et les traditions qui choient le citoyen et le rassurent.<sup>50</sup> Elle relate différents événements artistiques choisis, où sont décortiqués d'une part les symptômes de rejets par le public, d'autre part les stratégies développées pour déstabiliser l'œuvre dans son authenticité et sa valeur. Dans un travail de recueil de données et de classification, l'auteur fait preuve d'une grande méthodologie. Chaque élément est extrait de son contexte, isolé et réinjecté dans un ensemble d'autres éléments, reliés par des caractéristiques communes. Ces caractéristiques sont considérées et évaluées par l'auteur, de façon à redonner une forme de cohérence scientifique permettant une analyse pragmatique des phénomènes observés. Un travail de recherche fut donc nécessaire pour constituer suffisamment de matière, considérée comme révélateur social de ce que l'événement a provoqué. Ainsi les articles de presse locale ou nationale, les graffitis, les correspondances ou encore les échanges verbaux, sont autant de témoignages qui permettent à Nathalie Heinich de découvrir les mécanismes du rapport qu'entretient le public avec l'art contemporain.

50 *ibid.*

### *Ce qu'est, ce que fait et ce que produit l'art contemporain*

L'art contemporain possède une caractéristique fondamentale qui, sans doute, constitue la source de rejet qu'il inspire parfois. Il s'agit d'un principe de « déconstruction systématique des codes mentaux »,<sup>51</sup> délimitant ses frontières. Il est un terrain d'observation favorable pour ce qui est des rapports entre les limites de la perception/compréhension et les valeurs individuelles filtrant l'appréciation d'une œuvre, par le fait qu'il brouille les repères permettant la recherche de sens et l'identification des objets. Ce qui est d'autant plus gênant car ces repères fondent la grille mentale d'une évaluation esthétique de l'œuvre. Évaluation qui détermine aussi les jugements de valeur, l'acceptation de l'objet artistique dans un champ de références. Un grand nombre des réactions nous montrent la difficulté à comprendre l'intérêt plastique face à la barrière

51 *ibid.*, p. 195

de l'abstrait, produisant une « mise en énigme [...] où la relation à l'œuvre sera prise d'emblée dans une posture de déchiffrement, d'interprétation, de recherche de sens, de significations symboliques ou ésotériques ». <sup>52</sup> Nathalie Heinich constate que cette recherche de sens est avant tout dirigée vers la nature de l'œuvre, le représenté, le référent. Grandes interrogations alors quand les normes artistiques traditionnelles sont bouleversées, par une absence d'ornement et de référent visuel. Et plus grande indignation encore quand ces formes *absurdes* représentent un coût et sont soutenues par une institution comme l'État.

52 *ibid.*, p. 88

On pourrait penser que de telles manifestations ne puissent pas être validées. Pourquoi s'acharner à dévaloriser ce qui n'a pas de valeur ? Est-ce pour le besoin de se revaloriser soi-même lorsqu'on s'est senti déstabilisé ? Est-ce pour faire preuve de ses compétences en faisant preuve de l'incompétence d'autrui ? Car l'art contemporain provoque un déchaînement d'argumentations critiques par un public non-spécialiste. Le discours négatif de ces critiques formulées est « révélateur des schémas fondamentaux de perception et d'évaluation, propres à construire le sens commun qui fonde une communauté : quitte à ce que le discours critique prenne en charge la reconstruction de la doxa ébranlée par la déconstruction avant-gardiste ». <sup>53</sup>

53 *ibid.*, p. 122

L'œuvre interpelle sur des questions éthiques, esthétiques et symboliques. Heinich dit que « l'œuvre en tant qu'objet critique, met en crise la relation au monde et le sujet lui-même dans son rapport à sa propre identité ». <sup>54</sup> Ainsi, d'un ressenti individuel, l'art contemporain s'impose comme terrain d'expression publique. Il produit de l'opinion du fait qu'il la provoque, et aussi qu'il la rend problématique. Des conflits émergent faisant appel au contexte politique, à la jurisprudence et à la juridiction. « Engageant des "mondes" de valeurs, des choix de registres argumentatifs, ils (les problèmes artistiques) échappent à la rationalité de l'expertise comme à la subjectivité du goût, pour basculer dans le politique, c'est-à-dire dans le domaine public ». <sup>55</sup> C'est un véritable front qui s'installe entre partisans et détracteurs, autour d'une question principale, s'agit-il ou non d'une œuvre d'art, et en quoi ?

54 *ibid.*, p. 2955 *ibid.*, p. 72

### **Stratégies de reconstruction**

Face à ces événements imposés que sont les manifestations de l'art contemporain, Nathalie Heinich définit des types de réaction du public, déployés pour gérer le malaise lié à cette confrontation. Ces tentatives de recadrage d'un objet « décadre ou décadrant » pourrait permettre de retrouver « les bases du consensus momentanément ébranlé ». Autour de l'analyse de l'emballage du Pont-Neuf par Christo (à Paris en 1985), trois attitudes sont identifiables. Une des caractéristiques de cette œuvre fut de privatiser l'espace public en imposant ses structures déroutantes. D'une part l'œuvre est re-modélisée à des fins utilitaires individuelles, questionnant le changement soudain de l'apparence d'un lieu que l'on ne remarquait plus. D'autre part, chacun est tenté de prendre un bout, de laisser sa trace, d'affirmer son existence dans une histoire que l'événement propose de marquer. Les photos se multiplient, le public collectionne des échan-

tillons, des graffitis fleurissent et un désir de détérioration s'empare de quelques personnes. C'est la possibilité de ré-appropriation symbolique de l'objet transformé, comme un échange permettant de faire accepter la privatisation temporaire d'un espace public, « *annuler, par la consommation active du spectacle, l'effet de spoliation* ». <sup>56</sup> Puis vient la nécessité de ré-interpréter l'œuvre, une manifestation du langage dans la verbalisation du contenu par le public. N'ayant pas de repère à portée de main pour interpréter l'objet, des hypothèses sont formulées comme explications rationnelles, pouvant servir d'arguments pour la critique négative de l'œuvre. Ces difficultés d'interprétation, du fait d'un manque d'outils de lecture, se rapportent en premier lieu à la forme. Elles donnent lieu à des stratégies de discrédit, lorsque les références artistiques sont absentes. Ainsi d'autres moyens seront convoqués par chaque individu, liés à son corps de métier ou son champ de référence, pour tenter de comprendre l'œuvre et d'en apporter une vision. Ce sont des systèmes de « rabattement » de l'œuvre sur des domaines de la société, comme comparaison et parallélisme argumentaire. Les points de vue vont du toucher, à la technique, au fonctionnel, à l'économique, au jugement éthique ou moral, à la psychologie, etc. « *La cherté n'est intolérable que parce qu'elle est gratuite* » <sup>57</sup> nous dit l'auteur. En effet, les critiques sur les coûts que représente l'œuvre, dans un contexte où toutes les préoccupations sont d'ordre économique, réfutent tout effort à comprendre. L'œuvre est vécue comme une absurdité surdimensionnée, injustifiable : ça coûte cher et ça ne sert à rien.

56 *ibid.*, p. 2157 *ibid.*, p. 24/25

Cette dernière stratégie s'articule alors autour d'un éventail d'argumentaires et d'instruments « *herméneutiques* » comme « *pluralité des registres évaluatifs* » de l'œuvre, permettant de formuler une opinion, quand bien même les acteurs montrent les symptômes d'une méconnaissance du champ de l'art contemporain. Nathalie Heinich localise donc différents registres de valeurs qui montrent les tactiques du public pour contourner l'obstacle de l'élitisme savant et de la culture spécifique qu'implique la compréhension de l'art contemporain. Pourquoi ? Car l'art contemporain est sous doute une des seules disciplines *scientifiques* à établir une communication à l'extérieur de son *laboratoire*, à l'aide d'un langage constamment réécrit. Son étrangeté et son acharnement à ébranler la *doxa*, comme nous le dit Nathalie Heinich, font que ces stratégies sont réemployées pour le discréditer, pour montrer qu'il dépasse les limites de ce qui définit un objet ou une action artistique. Cela donne à l'art une place de choix dans le champ d'investigation sociale, un succès populaire pareil aux manifestations sportives, à condition qu'il s'impose comme agitateur et révélateur social.

### *Favoriser le débat ?*

Les « *rabattement* » dont l'œuvre est sujet quand elle est jugée vers des domaines autres (industrie, commerce, domestique, économique...) montrent qu'elle s'y intègre totalement, malgré la volonté de l'artiste de parfois occulter son incapacité à s'en détacher. Ce n'est pas être ignorant que de renvoyer à des dimensions économiques l'œuvre de Christo, ou à des dimensions humaines

l'œuvre de Tunick (pour les photographies de ses nus collectifs). Il est vrai que ce ne sont pas les seuls arguments à en extraire, mais c'est une lecture juste qui ramène l'œuvre à sa dimension sociale, à sa réalité, rappelant ainsi à l'artiste que ce qu'il produit parle au delà d'une recherche de notoriété ou de reconnaissance artistique (comme *épater le bourgeois*). Les arguments sont honnêtes, malgré leur objectif, pour certains, d'anéantir l'œuvre. Le rejet qu'une œuvre inspire est l'amorce d'un dialogue, d'une confrontation sociale productive entre les individus, sans pour autant organiser des débats entre public et institutions, dans des clivages sociaux quels qu'ils soient. Nul besoin de connaître l'avant-gardisme pour y participer. C'est selon moi un gage de qualité artistique que d'aller à contre-culture, à contre-poil.

Ce qui doit poser problème à l'artiste, ce n'est pas son impopularité, mais la pluralité cognitive de son œuvre. L'auteur dit que le rejet n'est pas global mais diversifié, multiple : « *les lignes de clivage passent ailleurs, selon une configuration "axiologique" triplement dessinée par la nature de l'œuvre, les caractéristiques de la personne et les propriétés de la situation* ». <sup>58</sup> Et encore, « *l'œuvre dépend autant du contexte et de l'identité de son auteur que de la nature de l'acte. C'est pourquoi l'acte créateur inclut non seulement une œuvre, fut-elle produite à partir d'objets du monde ordinaire, mais aussi l'interprétation de cette œuvre ou de cet acte* ». <sup>59</sup> Tout est alors dans l'attitude de l'artiste. Il n'est pas question d'explications particulières d'une démarche pour tenter la piste pédagogique d'un apprentissage artistique. L'œuvre ne peut pas se réduire à être comme un manuel de sensibilisation. La dimension pédagogique intervient ailleurs : dans la prise de conscience des registres de valeur dont dispose le public pour lire son œuvre, afin qu'il puisse orienter son action sur des débats n'attendant pas qu'à un rejet de l'œuvre, mais aux problématiques qu'elle souligne et qui concernent tout le monde – ancrer son action dans une réalité.

58 *ibid.*, p. 21159 *ibid.*, p. 150/151

Les interprétations diversifiées, hors-cadre, « *païennes* », désacralisent l'art, le placent au rang d'instrument, et non d'objet d'engouement ou d'adoration (ou alors il serait plutôt question d'artisanat). Les opinions suscitées s'en trouvent plus authentiques, plus justes. L'auteur nous dit qu'elles rassurent et rétablissent le calme (en reconstruisant la doxa), autant qu'elles contribuent à l'auto-affirmation de soi-même. Ainsi, la reconstruction se verra forcément changée, par la conjoncture provoquée par l'art. L'action artistique se verrait-elle conférée un pouvoir de changement social, ou n'est-ce qu'une utopie ? Je suis pourtant convaincu qu'en provoquant un débat, quel qu'il soit, les réactions se problématisent autour d'une ou plusieurs questions dont on se moque qu'il s'agisse d'art contemporain et des frontières esthétiques. Il faut au contraire favoriser les débats sociaux en tant que tels, un moyen aussi de rapprocher la culture des masses et de décroquer peut-être les classes sociales. Cette finalité n'oblige en rien l'artiste ou les institutions qui le soutiennent, à coordonner les discussions et à effectuer des enquêtes d'opinions, au risque de se servir du public visé comme un cobaye social. La force qui s'échappe d'une telle action doit évoluer librement dans la mémoire collective, sans arbitrage, sans expertise, sans rapporteur. L'histoire de l'art catalogue l'évolution de l'art en créant

des registres artistiques. Appartenir à tel ou tel registre n'est pas une finalité artistique. Peu importe la cohérence d'un courant ou d'un mode d'expression. Ce qui compte, c'est l'appropriation d'une *attitude artistique* pour la mise en problème du monde et la découverte de solutions.

Pour l'artiste, plutôt que de parler d'un « *langage de neutralité* », j'affirmerai l'idée de la nécessité d'un *langage artistique du débat social*.

### Un art sociologique ?

On aura compris que la sociologie est une technique d'étude des comportements sociaux, une puissance explicative autonome. Lorsqu'elle s'attache aux raisons pratiques de l'art contemporain, elle rend lisibles des principes théoriques ; « *en d'autres termes, la sociologie nous renseigne sur l'art en plus de faciliter l'instrumentation de sa connaissance* ». <sup>60</sup> Il devient possible d'appliquer à l'art une optique plus concrète orientée vers la vie sociale, sans risquer de tomber dans un art de l'utilitaire ou d'iconologie mystique. Est-il cependant possible de se fonder sur la sociologie pour établir une science de l'art ?

60 Dominique Chateau, *L'art comme fait social total*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 64

L'art sociologique, déployé dans les années 70 par Forest, Fischer et Thénot, apporte quelques réponses à cette problématique. Au fond, le principe d'action de cet art repose sur l'application des méthodes sociologiques à des fins d'esthétisation de la réalité comme objet de l'art. Hervé Fischer l'explique en exprimant la volonté de se « *servir critiquement des outils méthodologiques et conceptuels que la théorie sociologique met à notre disposition pour analyser les phénomènes sociaux. Le thème d'une aquarelle représentant un coin de rue peut être social, sans que le niveau de conscience sociologique et critique soit mis en jeu, ni chez l'aquarelliste, ni chez celui qui va l'accrocher sur son papier peint* ». <sup>61</sup> Les ambitions du collectif d'art sociologique sont très idéologiques et politiques, forçant le pas à une distinction profonde d'avec l'art social qui constate et critique la réalité sans stimuler l'ordre social. Les propos du collectif relèvent d'un militantisme exacerbé<sup>62</sup>, d'une « *guérilla philosophique* » engagée dans une recherche théorique d'une application pratique d'une sorte de révolution culturelle et sociale. Les thèmes marxistes y sont récurrents, mais leur attitude marque la volonté de ne pas penser pour les autres en « *déconditionnant* » les masses d'un matraquage dogmatique élaboré par la classe dirigeante. Leur pratique artistique et sociologique naît d'une intervention dans le tissu social exerçant « *une fonction interrogative-critique sur le milieu social* ». <sup>63</sup> Leur approche pédagogique s'oriente vers une extériorisation de l'art in-situ, créant du débat à partir de théories « *sociologiques matérialistes* ». Leur méthode d'infiltration passe par des perturbations sociales (interactions), réalisation d'enquêtes de terrain, exploitation d'outils de communication, etc. Ce que Hervé Fischer nomme « *la pédagogie négative* » fait référence à la pédagogie conscientisante de Paulo Freire<sup>64</sup> de façon simplifiée dans la méthode, mais dans cette même optique de provoquer l'exorcisme de son propre vécu pour mieux en prendre conscience. Ainsi, l'artiste anima un bureau de pharmacie dans lequel il jouait le rôle de pharmacien posant divers questions politiques ou personnelles au cours d'un entretien avec un

61 Hervé Fischer, in *Artitude* n° 39/44, 1977, p. 93

62 Quand bien même Hervé Fischer tente une distinction de l'art sociologique et l'art militant, pour un art subversif et politiquement engagé. Hervé Fischer, *Théorie de l'art sociologique*, Paris, Casterman, 1977, p. 46

63 Hervé Fischer, op. cit., p. 32

64 voir plus loin le chapitre sur *la pédagogie des opprimés*

client/public. À l'issue de cet entretien, l'artiste restituait une ordonnance de pilules fictives au client, proches pourtant d'une réalité exprimée.<sup>65</sup> Fred Forest inséra dans le journal *Le Monde* du 12 janvier 1972, « 150 cm<sup>2</sup> de papier journal » vierge, dans lequel le lecteur était invité à s'exprimer. Les papiers étaient renvoyés à l'artiste, qui constituait une œuvre interactive au fur et à mesure de la collecte. Les moyens de communication médiatique (vidéo, télé, journaux) agissent « comme un révélateur critique des rites sociaux, des gestes et comportements de la vie quotidienne, ou comme un appareil à dynamiser, accélérer les processus de communication ». <sup>66</sup> Cette option sur une « esthétique de la communication » plut d'ailleurs à Fred Forest qui, par la suite, fondera son école et sa théorie. Jean-Paul Thénot se spécialisera dans une pratique de l'enquête auprès d'une population sélectionnée au hasard ou par des méthodes utilisées par les instituts de sondage. Il s'agit pour l'individu de réagir individuellement à des mots, images ou choses. Les résultats sont dépouillés, analysés et retransmis à chaque personne ayant participé. Les résultats révèlent un certain nombre d'éléments, informant sur les positions sociales individuelles, la situation personnelle de chacun et jouant un rôle « socio-dynamique du questionnement ». <sup>67</sup>

65 Pharmacie Fischer & Cie, pilules pour voter, pilules pour la mort, pilules vin, pilule-viande, etc. *ibid.*, p. 165/166

66 *ibid.*, p. 138

67 *ibid.*, p.144

Si l'art sociologique s'applique à fonder ses principes sur une sociologie critique, il reste à se demander dans quelle mesure cet art ne se substitue pas à une pratique appauvrie de la sociologie. Ce collectif aura cependant contribué à un véritable questionnement à propos de l'existence de l'action sociologique dans toute œuvre interventionniste et de l'élargissement des matériaux plastiques dans la sphère des réseaux, de la communication et des relations. L'art sociologique est une forme de l'épanouissement de la beauté dans l'analyse critique du champ social. « *L'esthétique sociologisante* » annoncée par Francastel est une réalité de l'art, mais qui ne peut pas se suffire à elle-même en tant que champ d'expérimentation, sous peine de tomber dans sa caricature et de s'écraser contre son propre mur. Je résoudrais cette question en affirmant que l'art, comme société, possède les mêmes éléments architecturaux sur lesquels se construit la civilisation. L'art est un système mobile et souple qui, en plus d'une approche sociologique de la réalité, possède d'autres outils plus ou moins rationnels qui lui permettent de gérer l'ensemble des espaces qui structurent son champ : la société, le public, les espaces matériels, les représentations symboliques, la politique, la technique, la science, la communication, le langage, etc.

## L'art en interaction

Quand l'art sort des musées et provoque le spectateur à devenir son collaborateur, il y a lieu de s'interroger sur ses effets, ce que nous avons fait, en dehors des considérations esthétiques trop attachées à une conception idéologique des fonctions sociales de l'art. « *Le monde de l'œuvre, nous dit Dominique Chateau, n'est pas une sorte de philosophie du monde de l'art, mais une proposition qui, dans un état donné de ce monde et de sa théorie, introduit une expérience humaine nouvelle et singulière.* » <sup>68</sup> L'interactionnisme symbolique, développé aux États-Unis, permet de mieux comprendre les mécanismes qui résultent de la réaction des individus à la situation dans laquelle ils se trouvent, c'est-à-dire confrontés aux

68 Dominique Chateau, *op. cit.*, p. 107

processus de l'art. L'œuvre, en s'insérant dans la vie quotidienne, entre en interaction avec le public et participe à la reconstitution et à la renégociation de l'ordre social. Elle questionne les normes, les conduites, les modalités du lien social et les influences qui s'exercent au sein d'un groupe. Elle révèle aussi l'instabilité de l'ordre des repères qui fondent les relations, sachant qu'il varie selon la nature de l'interaction, les identités, les situations, etc.

### Origines d'une pensée

Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il est admis, dans une vision pragmatique de la société, que l'homme exerce une influence sur son environnement matériel et social. L'image qu'il se donne est un reflet de ce que le groupe attend de lui, groupe lié dans un consensus de significations et de représentations du monde. « *Les frontières du groupe sont délimitées par des phénomènes symboliques telles que normes et valeurs communes qu'interprète chaque membre individuel du groupe, et dans chaque acte d'interprétation, les individus s'appuient sur ce fond commun.* »<sup>69</sup> Par la suite, certains théoriciens constatent que les individus communiquent dans un processus d'interaction où se règle « *l'adaptation réciproque de leurs conduites* ». <sup>70</sup> Chaque individu régule ses comportements en prenant conscience du rôle de chacun relatif à la situation, dans une sorte d'empathie sociale d'adaptation mutuelle.

69 Jean-Manuel De Queiroz et Marek Ziolkowski, *L'interactionnisme symbolique*, P.U.R., 1997, citant Cooley p. 18

70 *ibid.*, p. 22

Les interactions relèvent de deux types de conduite : la première est activée par des normes culturelles, la deuxième par un processus d'interprétation symbolique de la réalité. Il s'agit d'interprétations subjectives qui transforment les significations des choses, influençant le comportement des individus. L'interaction perturbe et manipule le sens que le groupe projette sur son environnement, « *l'ordre social n'est ni stable, ni figé* », <sup>71</sup> remarque Jean-Manuel de Queiroz et Marek Ziolkowski, dans leur ouvrage sur l'interactionnisme symbolique. Cette réinterprétation de la réalité apparaît dans des pratiques artistiques sociales, où l'interaction et l'intersubjectivité implicites se fondent sur l'exploitation subjective des éléments de la vie sociale en intégrant le processus artistique dans la vie quotidienne du public. C'est dans ce contexte artistique de mise en relation que la réalité subit d'autres interprétations en modifiant sa situation sémantique commune. « *Dans chaque situation, en effet, à côté d'interprétations anciennes et canoniques, peuvent apparaître des interprétations nouvelles entraînant de nouveaux types de conduite et par conséquent de règles.* »<sup>72</sup> Selon les interactionnistes, le monde social est un « *monde de constructions intersubjectives* », tout comme l'art qui trouve son foyer de développement dans le tissu social des interactions.

71 *ibid.*, p. 66

72 *ibid.*, p. 33

### L'ordre social

C'est dans une compréhension interactionniste de l'ordre social qu'il est permis de dire que les pratiques artistiques sociales mettent en relation des individus et des actions par lesquelles la société se construit. Des interactions qui s'adaptent aux changements des significations du monde et aux identités

relatives<sup>73</sup>, s'élèvent une multitude d'événements de communication, comme la décision, la négociation, la compréhension, l'opposition... tous élevés par un rassemblement des subjectivités. Ceux-ci participent « à la création et à la recréation d'un sens commun », <sup>74</sup> qui préparent l'ordre social de demain. L'interactionnisme est producteur de social et l'ordre social est un ordre intersubjectif constructif de la réalité. Cet ordre n'est pas l'expression formelle des rapports qui s'établissent entre les individus, mais la trace mobile d'un inconscient collectif du souvenir des interactions vécues. Dans le même ordre d'idée, les pratiques artistiques sociales engendrent une action collective dont le sens est le résultat d'une expérimentation de l'œuvre négociée, enrichie, interprétée et transformée collectivement. Cela rejoint les critères de jugement de l'œuvre par une « *sensibilité collective* » prônée par Proudhon, une sensibilité intériorisée collectivement par la portée des interactions sociales. La démarche interactionniste permet alors d'ouvrir le champ artistique au réseau névralgique de la société.

### Les processus d'interactions

L'interaction se joue dans une confrontation entre partenaires, dont la rencontre justifie une raison pratique liée aux activités de chacun ou à un événement ponctuel indépendant de leur volonté. Tout d'abord, il s'agit pour ces partenaires de se faire une définition de la situation d'un point de vue objectif (interprétation culturelle) puis subjectif (en fonction du contexte) : que ce passe-t-il ? Quel est le sens de la relation ? C'est en ayant compris la situation que les acteurs adopteront un comportement adéquat, crédible, ce que Erwing Goffman nomme « *la conviction de l'acteur* ». <sup>75</sup> Les représentations de soi peuvent varier de la sincérité au cynisme. Le fait est que les choix porteront sur les enjeux de l'interaction, en fonction des positions sociales ou d'objectifs plus précis de l'acteur (le vendeur par exemple). C'est pour cela que le rôle des partenaires agit considérablement sur l'interaction, étant entendu que chacun tentera d'influencer l'autre par sa propre définition de la situation. L'action des individus dépendra donc des normes sociales et culturelles (rôles sociaux, métiers, etc. – en somme une cohérence interne) ou d'une volonté d'afficher une cohérence externe en s'identifiant à la conduite d'autrui. Cette cohérence externe peut être liée à une représentation collective, une équipe, pouvant se définir comme « *un ensemble de personnes dont la coopération très étroite est indispensable au maintien d'une définition donnée de la situation* ». <sup>76</sup> Ainsi, lorsque l'œuvre d'art intervient en interaction avec une population regroupée (comme un quartier par exemple), elle interroge l'ensemble de l'espace social par la signification et les raisons de la situation qu'elle provoque. Le jugement collectif émanant d'un groupe lié par des caractéristiques communes (les habitants du quartier) fera dans un premier temps autorité, qualifiant non seulement la valeur artistique de l'œuvre, mais avant cela, déterminant une définition de la situation par rapport aux normes du groupe. L'action, si elle intervient dans l'espace public, comme l'œuvre de Christo, sans être supportée par l'institution de façon flagrante ou par la notoriété de l'artiste (présence des médias, vu à la télé, etc.), se verra bien souvent étiquetée comme déviante. Cette notion est

73 « *Aucune analyse pertinente de "soi" ne saurait être produite séparément d'une analyse des interactions avec les partenaires.* » *ibid.*, p. 45

74 *ibid.*, p. 67

75 Erwing Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, 1 la présentation de soi*, Paris, Les Éditions de minuit, 1973

76 *ibid.*, p. 102

relative et variable au sein d'un groupe social. Elle apparaît en intensité dans sa désignation et dans les limites des normes définies : « *la déviance, comme dit Becker, n'est pas une qualité inhérente à certains actes (comme l'acte artistique), mais une catégorie de l'entendement commun, construit progressivement et de manière complexe par tout un ensemble d'agents au sein d'une interaction collective* ». <sup>77</sup> La déviance n'est pas forcément la transgression, mais elle est une action qui fait tâche, délimitée par des désignations sociales et des stigmates précis. L'œuvre d'art inexpliquée et inexplicable est interprétée par sa nature et ses conséquences directes et gênantes. Elle est un trouble-fête.

77 Jean-Manuel De Queiroz et Marek Ziolkowski, op. cit., p. 98

Jean-Manuel de Queiroz et Marek Ziolkowski évoquent l'interaction comme une collaboration entre partenaires visant à transformer la réalité, mais aussi comme processus autonome d'action. Autrement dit, la relation entre deux individus fait émerger un monde de subjectivités qui en eux et dans leur construction parfois fusionnelle, se développe de manière indépendante pour une relation univoque. La description qu'ils font du processus comprend trois stades. D'abord, on l'a vu plus haut, les partenaires perçoivent et identifient individuellement la situation. Puis vient le moment de démarrer la communication en négociant les significations relevant d'un enjeu de domination. Ensuite, chacun œuvre à une adaptation mutuelle liée à la négociation des identités et des rôles, rendant possible l'action. Les auteurs distinguent deux opérations : cognitive (de reconnaissance de la situation et du partenaire) et expressive (d'influence et de domination). La première représente les interactions dont l'approche des partenaires sera favorisée par l'observation et l'écoute, une compréhension approfondie de la situation qui rendra l'action efficace dans la mesure où toutes les possibilités de jouer son propre rôle seront évaluées. Dans une négociation interactionniste de l'œuvre d'art avec des habitants, cette approche facilite une collaboration de l'individu, mais peut aussi soulever les points faibles de l'intervention artistique et discréditer l'œuvre, qui sera ramenée à son aspect matériel et dégradant. La deuxième opération est une mise en valeur de soi et de son propre rôle que l'on tente d'imposer en imputant un rôle à autrui. Cette forme de l'interaction vis-à-vis de l'œuvre éprouve la résistance du processus incarné par l'artiste qui court le risque d'une déstabilisation. Ces manœuvres doivent être évitées de façon positive, c'est-à-dire en réutilisant l'énergie *expressive* de l'opération pour le dynamisme social de l'œuvre. La mise en place du processus artistique générateur d'interaction est une mise en scène en connaissance de cause des attentes que l'on a du public. Même si l'artiste insiste sur la volonté de ne pas entraver la libre expression des subjectivités, on comprend que cette neutralité ou pureté de l'art est impossible. D'une part, les subjectivités qui entrent en interaction avec l'œuvre subissent nécessairement les pressions sociales et culturelles liées aux représentations sociales. D'autre part, en intervenant volontairement dans un espace social, l'action artistique est ciblée et comporte en elle une énergie prête à se diffuser dans cet espace et à en influencer les comportements par le jeu d'une maîtrise des significations de la situation. En somme, je n'ignore pas que les pratiques artistiques sociales procèdent de la manipulation, du fait qu'elles préparent ses interventions à l'échelle d'un groupe. Il y a là comme une position de supériorité.

rité qui rassure l'artiste. Erwin Goffman évoque ces comportements quand il parle d'idéalisation de la représentation, de représentations frauduleuses ou encore de mystification. L'art en interaction aurait tendance à donner au public une « *impression idéalisée par tous les moyens* », tendant à « *incorporer et à illustrer les valeurs sociales officiellement reconnue* », <sup>78</sup> notamment dans des choix plastiques *convenables* (ce qui n'est pas toujours le cas), des partenariats d'autorités, ou une communication médiatique importante. La représentation frauduleuse dans l'art est plus rare, dans la mesure où cela reste une confrontation intersubjective. Il s'agit là du cynisme d'une représentation mensongère qui impliquerait les individus dans une collaboration artistique détournée, à des fins statistiques, de recensement ou encore de moquerie gratuite (la caméra cachée). La mystification relève d'un comportement de retrait par une restriction apportée au contact, « *le maintien d'une distance sociale, fournissant un moyen d'engendrer et d'entretenir la crainte dans le public* ». <sup>79</sup> Cette relation peut être vue dans un cadre moins dramatique, tout simplement pour conserver certaines informations qui pourraient influencer les comportements vis-à-vis de l'œuvre. J'ai pu constater que l'intervention publique interroge les individus qui essaieront d'apporter une contribution *conformiste*, répondant à des attentes perçues mais contraires à leur propre pratique individuelle : les positionnements physiques, les manières d'être, les comportements *colaires*. On assiste à un effacement des personnalité dans une diminution des engagements et des prises de risques. La mystification ou l'occultation de l'ampleur du projet artistique crée, d'une interrogation, la nécessité d'une implication personnelle dans le jeu des interactions qu'offre l'œuvre.

78 Erwin Goffman, op. cit., p. 40/41

79 *ibid.*, p. 69

### Un art interactionniste ?

La notion interactionniste de l'art ne s'impose pas plus que l'art est une composante de la société. En effet, l'interactionnisme symbolique est une théorie qui consiste à comprendre le jeu des comportements sociaux et la construction de l'ordre social comme cadre. L'art intervient dans ce cadre, c'est pour cela qu'il intervient donc dans les interactions et les processus de construction sociale. L'interaction est une réalité dans la mesure où nous vivons tous sur le même plan matériel d'existence. Si j'ai tenté d'évoquer les tenants et les aboutissants de cette sociologie, c'est parce qu'il me semble qu'elle offre des outils d'analyse de la société qui permettent de mieux aborder les problèmes que suscite la négociation de l'œuvre avec le public. Les pratiques artistiques sociales fondent ainsi leur procédé dans une approche interactionniste de l'environnement, ce qui permet de pénétrer les couches relationnelles en réduisant considérablement les distances entre l'œuvre et le public. Quand Gilles Mahé invente des situations, donne des rendez-vous ou rassemble un public co-auteur dans la conception de ses œuvres, il choisit son public et conserve malgré tout une distance qui interdit encore à certaines subjectivités de participer à « *la part donnée à l'interaction avec le spectateur participant* ». <sup>80</sup> C'est une interaction sélective, ou plutôt, une interaction qui ne se développe pas dans le champ de l'ordre social commun. L'artiste propose une expérience à des individus dans un dispositif relationnel clos. De plus sa situation d'artiste professionnel l'oblige à

80 Wladimir Bergez, *Gilles Mahé*, in *Art Présence* n° 43, été 2002, p. 6

respecter certains protocoles, comme d'exposer dans des musées ou lors de manifestations internationales lucratives. Les performances Fluxus s'intégreraient plus dans l'espace social collectif, dans la mesure où elle apparaissent dans un contexte extérieur à la partie « décor » de la « façade » des représentations de l'art contemporain<sup>81</sup>. Selon Kates Stiles, les performances Fluxus sont à considérer dans une « plus large structure des pratiques sociales et collectives »<sup>82</sup> du fait qu'elles interrogent l'artiste et le spectateur sur les interactions mises en jeu : corps, objet, langage. Elles proposent de repenser les pratiques (en référence directe avec le quotidien) en tant que critique sociale. Elles suggèrent des « praxis sociales », jouant le monde différemment pour transformer la réalité. Représentations frauduleuses ? Idéalisations ? Fluxus exploite le phénomène des interactions pour idéaliser leur représentation et accélérer le mouvement de mutation de l'ordre social par la résonance du souvenir Fluxus persistant dans l'espace vécu. Si Fluxus figure en modèle des praxis sociales c'est parce qu'il se lie au contexte historique et s'intègre dans « les conditions matérielles et concrètes de la vie : le corps et ses langages, les processus, les objets, les pratiques et les institutions sociales, politiques et culturelles ». <sup>83</sup>

Ce souci des interactions provoquées et subies dans les pratiques artistiques, résonne comme un intérêt pédagogique porté à l'art en situation sociale. Les pratiques artistiques sociales se proposent d'explorer des attitudes d'approche du public par l'investissement de l'art et ses fonctions critiques dans une optique d'action de *sociabilité* constructive.

81 Ce n'est pas toujours le cas lorsque les happenings se transforment en spectacles programmés

82 Kates Stiles in *Une publication nommée Fluxus... L'esprit Fluxus*, Walker Art Center, 1993, Musée de Marseille, 1995, p. 65

83 *ibid.*, p. 93