

## L'œuvre comme phénomène

L'importance de l'autre dans mes différentes expériences artistiques oriente ma réflexion sur l'espace social dans lequel se réalisent mes interventions. Après avoir compris que l'individu, relégué par le groupe, était acteur de son environnement et de sa structure, des normes et des modalités relationnelles qui le caractérisent, je me suis aperçu que l'œuvre ne travaille pas l'espace social mais est en parti dominé par lui. Cette action a pour conséquence de modeler la forme de l'intervention plastique à l'image de son contexte social. Ainsi, il m'a paru clair que mes intentions plastiques se développent surtout dans l'interaction avec autrui plutôt qu'à travers l'exercice de compétences plastiques (comme l'utilisation de médium spécifique par exemple), ce qui constitue leur principe même d'investigation.

La question d'une relation pédagogique entre l'œuvre et le spectateur a mis en évidence l'acte de communication entre deux systèmes qui, en se chevauchant, dégagent un espace intersystémique d'intersubjectivité où se précisent les pratiques sociales artistiques. De là s'ouvre une possibilité d'une nouvelle rationalisation de l'action individuelle au regard des interprétations personnelles, ajoutant à l'intervention plastique une dimension sociale et politique d'engagement de l'acteur social.

Recentrons maintenant nos réflexions sur l'autre et les mécanismes qui fondent son interprétation du monde. Même si je me refuse de prendre connaissance des divers points de vue qui émergent de mes interventions, ce qui m'obligerait à réaliser des enquêtes ou un suivi d'individu témoin, je pense qu'il est intéressant de revenir à des notions plus générales sur l'individu et le monde. Pour parler de la conscience qui habite l'individu et le rend exempt de toute évaluation ou tout contrôle d'interprétation de l'œuvre, je souhaite à présent évoquer certains concepts de la phénoménologie, qui sont à l'origine des courants sociologiques sur lesquels je me suis appuyé pour cerner mon sujet.

La posture phénoménologique ramène la relation conscience/monde à celle de spectateur/œuvre. La description qu'elle offre des mécanismes d'interprétation aide à mieux circonscrire la relation sociale qui se dégage d'une intervention artistique. Nous nous attacherons à en résumer ses principales tendances et à approfondir les notions de conscience et de relations sociales. Nous pourrions envisager le statut de l'œuvre et le terrain de construction lui faisant exercice. J'attends de ce détour philosophique l'inscription des pratiques sociales artistiques comme un problème posé à la conscience, plutôt qu'une conscience mise en problème et singée, par laquelle l'artiste s'arrogerait le pouvoir de mettre en exemple des modèles d'attitude. La phénoménologie montre que l'art est un objet en proie à la conscience, en ce sens que sa réalité esthétique est transcendante et dépendante de l'individu dans son contexte social.

## Méthodes et postures de la phénoménologie

### *L'attitude phénoménologique*

Qu'est-ce que la phénoménologie ? Elle se présente à la fois comme une méthode et comme une conception du monde. Husserl dit qu'elle est un effort scientifique pour se rapprocher de la vérité du monde en y étudiant ses phénomènes. Il s'agit d'une sorte de posture descriptive sans hypothèse ni tentative d'explication, privilégiant le contact naïf avec l'objet de la perception. La phénoménologie considère que la définition objective de l'objet est similaire à l'action de modeler le monde, de le représenter tel que l'on se l'imagine, d'aliéner le phénomène en le réduisant à notre temporalité, à supposer que le phénomène soit un élément issu de l'intemporalité, de l'universalité. Ce serait rationaliser l'irrationnel, rendre raison à l'hypothèse de définition plus qu'à l'existence du phénomène. Lyotard<sup>1</sup> parle de « *méditation phénoménologique* » pour préciser le caractère désintéressé du chercheur. Merleau-Ponty<sup>2</sup> évoque l'idée de retrouver le contact naïf avec le monde qui est présent en amont de la réflexion.

Nous privilégions alors la description à l'analyse, car l'analyse ne saurait se contenter du phénomène pour aboutir, sans faire référence à un savoir. En effet, le savoir est issu de l'expérience et fait état de connaissance sur le monde. Aussi, la phénoménologie tente de décrire en écartant ce savoir.

Husserl présente la phénoménologie comme la science des essences (eidos) que sont les structures invariables de l'objet. L'essence de l'objet donné à la conscience est constituée des « *prédicats* » qui fondent son existence et limitent les jugements en un territoire de « *variations imaginaires* » constitué de « *l'invariant qui demeure identique à travers toutes les variations* ». <sup>3</sup> La réduction phénoménologique est donc cette opération qui consiste à « *rompre notre familiarité* » <sup>4</sup> d'avec le monde. Elle nécessite la mise en suspension du jugement pour observer le monde comme phénomène pur. Cette curieuse approche du monde lui donne le statut d'objet d'expérience de la conscience. L'objet est une forme dérivante dans un espace qui pourrait s'apparenter à la nuit, absence de tout signe cognitif, absence de toute raison si ce n'est celle de l'être tel qu'il se donne à tous, ce que Sartre appelle « *le certain* ». <sup>5</sup> Porter un regard phénoménologique sur le monde serait tenter de le saisir dans son état pur.

### *La conscience*

Dans le monde des essences, il y a la conscience qui est là, irréductible. Le monde est là, de façon immédiate, et la conscience ne le perçoit que d'abord dans la conscience qu'elle a de soi-même. Ce sont les points importants du statut de la conscience immanente, qui amorcent la question de l'individu et de ses comportements. « *À chaque instant aussi, je rêve autour des choses, j'imagine des objets ou des personnes dont la présence ici n'est pas incompatible avec le contexte, et pourtant ils ne se mêlent pas au monde, sur le théâtre de l'imaginaire.* » <sup>6</sup> Husserl nomme le « *Moi pur* » cette conscience qui n'a pas besoin du monde pour être. La perception totale de l'objet dans sa globalité est le fait d'une « réanima-

1 Jean-François Lyotard, *La phénoménologie*, PUF, 12<sup>ème</sup> éditions, 1995.

2 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Folio essais, 1945, p.l.

3 Jean-François Lyotard, op.cit.

4 Maurice Merleau-Ponty, op.cit., p.VIII.

5 Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940 et 1986 pour la présente édition, p.14-15.

6 Maurice Merleau-Ponty, op.cit., p.V.

tion », d'une mise en existence nécessaire au passage de la conscience. Par conséquent, ce n'est pas l'existence de l'objet mais la conscience de l'objet qui compte pour la perception du phénomène.

Lorsqu'elle perçoit, la conscience porte des intentions révélatrices (et peut-être constructives et structurantes) et « *le sens du monde est déchiffré comme sens que je donne au monde, mais ce sens est vécu comme objectif, je le découvre, sans quoi il ne serait pas le sens qu'a le monde pour moi* ». <sup>7</sup> L'intentionnalité est une visée de sens qui se détermine dans une perception immanente objective du monde et oriente la conscience vers des données sensorielles.

7 Jean-François Lyotard, op.cit., p.30.

Il y a des données perçues et des données suggérées, indéterminées. Elles relient l'acte de percevoir à une opération sensible tendue entre le moment présent et le souvenir d'objets perçus auparavant. Voir, nous dit Merleau-Ponty, c'est ressentir par des sensibles déjà perçus, assimilés, qui surplombent la perception pure par des « *préjugés* ». Or, « *si nous voyons à travers les lunettes de la mémoire* » <sup>8</sup>, la mémoire ne s'assimile pas au monde. Ce sont donc les caractères mêmes de ce qui est perçu qui rappellent le souvenir dans un jaillissement de sens. « *Percevoir n'est pas se souvenir* » <sup>9</sup> mais nous ne pouvons percevoir sans créer un lien avec ce que nous avons déjà perçu et interprété.

8 Maurice Merleau-Ponty, op.cit., p.27.

9 Ibid, p.30.

Schutz affirme que « *la signification n'est pas une qualité inhérente à certaines expériences qui émergent dans notre courant de conscience, mais le résultat d'une interprétation d'une expérience passée que l'on envisage réflexivement à partir d'un Maintenant* ». <sup>10</sup> Cette réflexion signifie donc que les interprétations interprétatives sont aussi le fruit de l'expérience ainsi que du cadre dans lequel elle s'est forgée. Par conséquent, plus nous percevons, plus nous réduisons nos espaces de perception, nos variations possibles. La connaissance progressive du monde fait oublier le reste, ce que Merleau-Ponty nomme la région qui entoure le champ visuel. Cette réduction du champ perceptif est pour lui purement intentionnelle pour rendre possible la définition des choses.

10 Alfred Schutz, op.cit., p.19

Cette nécessité n'est pas simplement la préoccupation de l'individu seul devant le monde, mais de l'individu parmi d'autres, devant organiser des relations sociales viables par le biais d'intentions de communication. Ainsi, après l'acte de perception subjective, une ingestion de données extérieures, la conscience réinjecte le sens de ses interprétations dans un mouvement de partage et de compromis. Il s'agit de la communication intentionnelle, approfondie par Schutz dans l'étude de l'intersubjectivité.

Intersubjectivité.

### ***Où se construisent les individus et les relations ?***

Après avoir reconnu à la conscience cet état d'exclusivité sur le monde, il fallut bien s'interroger sur le statut d'une conscience par rapport à l'autre. La conscience est-elle seule ? Comment perçoit-on l'autre ? Ce caractère subjectif de l'interprétation n'est pas sans questionner les relations sociales et la communication entre consciences.

Revenons d'abord sur la saisie du monde et son interprétation comme restriction intentionnelle orchestrée par une pensée. Schutz<sup>11</sup> a décliné le processus d'interprétation subjective du monde en le basant sur « *un champ de références* » constituées de nos expériences préalables ou transmises. En reconnaissant à la conscience une somme de « *connaissances disponibles* », il veut montrer la reconnaissance de caractères référentiels de l'objet perçu par l'individu, qu'il nomme « *la typicalité* ». Les choses affectent nos sens selon cette « *connaissance disponible* », nous les percevons passivement, confusément, tandis qu'une part de notre perception devient « *aperception* » intentionnelle en isolant certains phénomènes. Le nouvel objet perçu est référencé et ajouté à la typicalité de nouvelles caractéristiques. Ainsi, notre intérêt se dirige vers ce qu'il y a de particulier à l'objet qui se découpe dans le typique.

11 Ibid.

Schutz trace un déterminisme interprétatif en ajoutant à la typicalité la notion de « *situation biographique* », situation que l'acteur définit lui-même. Chaque personne possède son environnement, sa perception, les choses données, son corps, son Moi, ses actes possibles, sa personnalité, et aussi « *les actes psychophysiques et les possibilités d'actes étrangers, les personnalités étrangères, etc.* »<sup>12</sup> Cette disposition de l'acteur, que bon nombre de sociologues ont tenté d'attribuer tant à l'origine socioculturelle qu'aux positions sociales, oriente ses buts, ses activités pratiques, qui amènent l'individu à déterminer une typicalité du monde fondant ainsi son « *système de pertinence* ».

12 Edmund Husserl  
Sur l'intersubjectivité, tome 2,  
PUF 2001, traduit par Nathalie  
Depraz, p.287.

Il existe alors une « *aperception* » de l'objet, c'est-à-dire une prise de conscience réflexive au regard de la typicalité de l'objet et du système de pertinence de l'acteur. Ce travail d'objectivation renvoie à une pluralité de conscience car c'est dans un souci de cohésion sociale que la conscience, au-delà de signifier le monde pour son Moi, perçoit le monde en augmentant intentionnellement les chances d'un partage cognitif pour la constitution d'une réalité commune.

La phénoménologie nous apprend aussi que la relation entre deux consciences n'est pas transcendantale. L'autre est une conscience immanente, identique à ma conscience, qui n'existe que par elle-même. Son Moi est identique au mien, mais dans un autre corps. Comme l'autre « *Moi pur* », il est déjà en lui-même une existence absolue, donc la conscience ne peut pas être interprétation, étant déjà une force d'objectivation du monde. Ainsi, il y a reconnaissance par identification des consciences, projection dans l'autre et possibilité de communication, de partage de point de vue. Pour comprendre l'autre, il faut être conscient de n'être pas transparent à l'autre, de co-exister dans un monde intersubjectif « *sur le sol duquel le social lui-même prend son sens* ». <sup>13</sup> L'importance des relations sociales est capitale, nous dit Husserl, car l'existence de l'autre stabilise par détermination réciproque la conscience du sujet. « *Si je conviens de quelque chose avec quelqu'un d'autre, si je prends en charge une fonction, l'autre me détermine à me déterminer moi-même à prendre en charge telle ou telle chose.* »<sup>14</sup> La communauté, pour Husserl, ordonne les individus responsables des devoirs et des fonctions qui orientent ses actions particulières pour des buts

13 Jean-François Lyotard, op.cit.,  
p.80.

14 Edmund Husserl, op.cit.,  
p.280.

communs globaux. Par conséquent, l'intersubjectivité propose un cadre constructif pour l'identité de l'individu, ainsi qu'un cadre de construction sociale relative à un langage commun.

En effet, il existe alors une tension entre les individus qui constitue le cadre cognitif des consciences. Les relations sociales mettent en lien les individus dans un mode empathique, et parfois grâce à une « *volonté de subordination* ». Husserl parle « *d'empathie réciproque* » dans le sens où les volontés se projettent les unes sur les autres pour avoir réponse, pour communiquer. Quand le Je communique, il est en même temps compris et est objet d'expérience, c'est-à-dire qu'il est, pour l'autre, un autre Moi communiquant. De plus, il produit un effet d'annonce qu'il perçoit sur l'autre par empathie. La réflexivité interprétative est donc valable pour les relations sociales dans le sens où l'aperception participerait à toute sociabilité. « *J'ai une aperception de l'autre qui m'adresse la parole et, par là, me communique un souhait ou une volonté quelconque, référée à mon comportement, à mes actes, en l'occurrence, qui écoute ce que je dis si, inversement, c'est moi qui parle et, à vrai dire, qui est attentif à ce que je lui communique.* »<sup>15</sup> C'est en quelque sorte le mécanisme d'une construction de langage commun.

15 Ibid, p.369.

Cette visée de sens est dirigée vers l'autre, pour qu'il me remarque et qu'il adapte son comportement en fonction des intentions que je lui transmets. Les interactions quotidiennes en sont l'exemple général, alors qu'il est difficile d'en déterminer l'initiative. Lorsque je communique une intention à l'autre, je m'attends à ce qu'il appréhende et me renvoie mon intention. Les consciences s'auto influencent. Si le Je n'existe que par moi-même (théorie du solipsisme) et que mes convictions tiennent de mes actions personnelles, alors mes réactions sont mues par des aperceptions, des intentions, des volontés, dont elles sont aussi imprégnées par celle des autres, constituant un maillage d'individus façonnés par l'expérience d'influences réciproques, d'interactions.

Donc, si les consciences sont indépendantes, elles se tiennent pourtant sur le même terrain face aux mêmes phénomènes. « *Le lien social se constitue par conséquent dans des actes qui passent de l'un à l'autre sur le mode d'un va-et-vient, actes que moi-même et l'autre portons à l'unité dans le cadre d'une action réciproque, qui, (comme) les actes subjectifs individuels, passent consciemment de l'ego à l'alter ego et se recouvrent en empiétant l'un sur l'autre. Ma volonté est consciemment en même temps dans la volonté de l'autre, et inversement.* »<sup>16</sup>

16 Ibid, p.124.

### **Où se réalise une histoire ?**

Quel est donc ce terrain où se lient les subjectivités pour créer du lien social, du lien cognitif, du lien historique ? Le concept d'intersubjectivité nous ramène à la question d'interprétation subjective et à l'impact social de l'événement, que constitue par exemple une intervention artistique dans un lieu collectif.

Dans la constitution d'un monde sensible commun<sup>17</sup>, Husserl dit que chaque individu possède son monde environnant et un monde environnant commun. Par exemple, je partage un monde commun avec mes voisins de quar-

17 Ibid, Texte n° 10  
*Esprit Commun 2. - Unités personnelles de rang supérieur et leur corrélats d'action*, 1918 ou 1921, p.285.

tier — des espaces, des centres d'intérêt, un contexte local, un environnement urbain — mais chacun de nous en fait sa propre interprétation liée à son histoire, aux conditions de son arrivée dans le voisinage, etc. Le monde environnant de l'individu est inaccessible à l'autre, quand bien même il y a un chevauchement de parcours. Les expériences de l'individu sont traversées par celles des autres dans une « *compréhension unilatérale* » (aspiration transversale reliant chaque individu dans une histoire objective commune) et une « *compréhension réciproque* » (aspiration transversale locale limitée à un groupe d'individus). Il s'agit là de communication et d'enjeu de compréhension mutuelle se rapportant à un monde commun où chacun aurait sa place. « *Nous sommes de multiples sujets sensibles, mais, communiquant les uns avec les autres, tous les sens profitent les uns aux autres, de telle sorte que chacun possède par conséquent un monde qui lui fait face, formé par tous ces sens, et connaît un monde identique face à lui, qui est le même pour tous.* »<sup>18</sup>

18 Ibid, p.291.

La constitution d'un monde sensible commun s'effectue dans cet échange de volonté, d'attente, de réponse et d'interaction. Husserl distingue pourtant nettement la communauté de l'individu, en déclarant que l'unité de conscience du monde n'est pas uniformisation des consciences puisque l'unité se constitue d'individualité propre traversée par des consciences : « *La communauté, dit-il, ne signifie pas l'identité des espèces* ». <sup>19</sup> Mais l'intersubjectivité constitue bien une unité d'où est reliée l'interprétation subjective, c'est-à-dire au cadre de construction commune, référent, permettant de comprendre ensemble et en même temps le même phénomène. Or Schutz se rend compte que le cadre commun signifiant trouve son origine dans toutes activités humaines, dont la nôtre et celle de nos prédécesseurs. Donc, l'interprétation personnelle est liée à celle des autres. L'intersubjectivité, c'est aussi la construction typifiée des objets de perception qui englobent mon expérience ainsi que celle des autres, ce qui prouve alors, malgré cette inaliénation des consciences, l'existence d'une connaissance du monde commune, objective et indépendante de l'individu. Cela pourrait être le cadre d'interprétation qui délimite les normalités acceptables par toute la communauté. Mais il existe des variations possibles par la multitude des « *systèmes de pertinences* », que j'évoquais plus haut, relative aux « *situations biographiques* » de l'individu. Schutz montre que l'intersubjectivité se constitue dans une dynamique idéalisée.

19 Ibid, p.283.

Par *réciprocité des perspectives* <sup>20</sup>, Schutz entend que deux individus en communication devant le même phénomène admettent, donc par empathie, que l'autre perçoit la même chose que moi mais qu'il n'interprète pas la même chose. L'idéalisation consiste à considérer « *l'interchangeabilité* » des points de vue et d'admettre que l'autre a intégré dans son système de pertinence une base commune, un « *allant-de-soi* », ce que Schutz nomme la « *congruence des pertinences* ». Dans la relation « nous », nous imputons à l'autre des motifs d'actions, des raisons qui déterminent nos actions pour un résultat, une typification. Ces repères communs, qui fondent la base de toute possibilité de mise en relation des subjectivités, sont instables, étant la conséquence d'actions pratiques réajustées pour l'ici et maintenant.

20 Alfred Schutz, op.cit.

Dans ce sens, l'intersubjectivité est le phénomène originel de toute construction du système social. On comprend pourquoi les microsociologies ont alors assimilé ces thèses d'un point de vue théorique. L'origine sociale de la connaissance commune est transmise par l'apprentissage mais est différemment acquise, ce qui oriente aussi les actions, intentions et relations à partir d'un acte plus subjectif. Ainsi, l'intersubjectivité est bien une donnée vivante du monde social qui semble être le terrain de toute communication. C'est un matériau possible de langage où se développe le monde commun de la vie quotidienne, étant « *la scène et l'objet de nos actions et interactions. Il nous faut le dominer et le transformer afin de réaliser les buts que nous poursuivons en lui parmi nos semblables* ». <sup>21</sup>

21 Ibid, p.105.

## L'expérience intersubjective de l'art

### *La dépendance de l'œuvre*

L'intersubjectivité oriente les acteurs dans leurs actions et interprétation comme processus cognitif collectif de la réalité. L'œuvre et l'artiste s'inscrivent dans cette réalité, ce qui pose un doute sur le fait que l'œuvre est signifiée par l'artiste. Elle est un signifiant qui se construit et acquiert son sens dans l'expérience co-consciente. Ceci ajoute à sa construction matérielle (co-auteur, témoignages sociaux, etc.) une construction symbolique/cognitive intersubjective. Donc, l'intersubjectivité permet de situer l'œuvre dans un espace constructiviste de toute part, influant totalement le créateur. C'est pourquoi la phénoménologie interroge la situation du créateur.

Qui est le créateur ? À quelle conscience renvoie ce rôle ? Certes, l'action de l'artiste est initiale, mais dans quelle mesure elle ne serait pas la continuité d'actions provenant d'autres acteurs sociaux ? L'œuvre est un objet transcendantal traversé par des consciences. À qui donc revient sa typification pour l'élaboration de son sens d'un point de vue intersubjectif ? La phénoménologie répond en partie à ces questions, car elle explique comment l'œuvre acquiert du sens commun et du sens individuel. Mais à quelle intention se rapporte le statut d'œuvre ? Celle de l'artiste ou celle du spectateur ? Si l'art appartient à un monde typique propre, ne peut-on pas penser que les intentions fondatrices de l'œuvre relèvent d'éléments déterminés à l'avance ? Alors que signifie la création ? Il y a comme un paradoxe à donner au langage artistique (littérature, art contemporain, cinéma, etc.) une dimension de créativité, car les opérations de compréhension et de mise en compréhension du langage, aussi artistiques soient-elles, correspondent à une restriction de sens, à un partenariat subjectif, à une construction typique anonyme pour élargir le champ de communication de l'œuvre. Schutz : « *plus la construction typifiée est anonyme (moins spécifique à un petit groupe d'individus), plus elle est détachée de l'unicité de l'individu en cause et moins les aspects de sa personnalité et du modèle de son comportement n'entrent dans la typification en tant que pertinents pour le but qu'on se propose, raison pour laquelle le type a été construit.* » <sup>22</sup> Par là, on peut penser que ce sont les « *systèmes de pertinence* » qui fondent l'individualité de l'action artistique. Mais qui fait dépendre le niveau de cohérence et de compréhension avec le spectateur ? La pertinence d'une œuvre tient-elle de la possibilité anonyme de sa typification,

22 Ibid, p.24.

ou bien de sa complexité typique, au risque de n'être pas perçue comme une œuvre ?

La phénoménologie interpelle les pratiques sociales artistiques en les désignant comme phénomènes qui se donnent à la conscience. Au-delà de la compréhension que l'acteur en a et de leurs manières de faire, elles questionnent l'action, l'acte qui mobilise les consciences. Elles reposent d'abord sur la volonté d'accomplir un acte qui se développe dans la subjectivité puis l'intersubjectivité. Rappporter l'œuvre à un phénomène transcendantal annule la fonction d'utilité de l'œuvre. Elle n'est ni utile ni symbolique, elle n'est rien. Ce sont des consciences dont émanent le symbolique et l'utilitaire, de façon d'abord subjective, puis intégrée à l'intersubjectivité ambiante. Donc, dans ce mouvement se révèle un certain nombre « *d'idéaltypes* » locaux qui ne caractérisent pas l'individu mais les tensions qui relient les consciences de la communauté.

L'artiste donne les conditions d'émergence de ce phénomène, ce qui ne le distingue en rien des autres acteurs sociaux. Mais si les pratiques sociales artistiques tentent de travailler dans l'événement du quotidien en propulsant un phénomène comme mise en perspective de l'idéaltype dominant, alors à quel système renvoient-elles : critique, sociologique, esthétique ? Ne renvoient-elles pas aux buts rattachés à des systèmes de pertinence de l'acteur en situation de perception du phénomène ? Si les acteurs se distinguent par leurs buts, leur situation biographique et leurs systèmes de pertinence, alors dans un mouvement identique de perception subjective puis de réinvestissement intersubjectif, ils construisent l'œuvre dans une situation de co-création, de co-réalisation, de co-action. Le phénomène est phénomène pour tout le monde et le positionnement des acteurs autour de celui-ci qu'ils construisent ensemble dépend de la multitude des buts, intentions, volontés, qu'ils se projettent l'un vers l'autre, effectuant des synthèses empathiques dans le bouillonnement social de leur environnement.

La question n'est plus de penser l'art comme outil d'action sociale, mais de l'envisager comme phénomène (objet) d'action sociale de l'acteur. L'œuvre est à la fois modelée puis modèle de l'acteur. Les pratiques sociales artistiques sont donc une réalisation à moindre échelle de l'intersubjectivité et de la construction sociale, c'est-à-dire le résultat fonctionnel de la cohabitation des consciences. L'œuvre, ainsi construite, réinvestit les mêmes mécanismes qui ont abouti à la société d'aujourd'hui, et ont fait l'Histoire. En ce sens, elle introduit une réflexion critique de notre propre histoire, pour une mise en scène de l'Histoire immédiate.

### *L'œuvre, ou ce qu'il en reste*

En tant qu'acteur social plasticien, mes intentions principales sont de deux sortes : d'une part pédagogique, j'interprète mon action initiale (porteuse d'autres actions et interprétations) comme « *pratique du changement* » ; d'autre part artistique, je les assimile à des notions esthétiques : la représentation du réel ; la contemplation du beau ; l'expression et le développement de la pensée.

---

Husserl se demande si, en faisant abstraction des relations personnelles et des intérêts, l'essence des buts pratiques de la perception du monde ne serait pas un plaisir désintéressé de l'observation, de la connaissance, « *de la joie prise à la formation du beau* »<sup>23</sup> et il s'interroge sur l'objet de motivation qu'est l'existence de l'autre en tant qu'âme et sujet, en tant que conscience. Cette position le rapproche de Kant. En effet, ce dernier propose une conception désintéressée du jugement esthétique entièrement subjectif et qui ne se rapporte qu'au sujet.<sup>24</sup> Il n'est pas traversé par les valeurs objectives conceptuelles qui forment le bien et font référence au savoir.<sup>25</sup> Il n'est pas non plus lié à la jouissance que procure le sentiment agréable car celui-ci est lié à un intérêt.<sup>26</sup> Il se rattache à l'action même de prise de conscience de l'objet esthétique, au moment de sa perception pure et libre.<sup>27</sup> À mon avis, cette universalité du jugement esthétique et subjective du beau n'est saisissable qu'en amont d'une inévitable visée de sens. Si l'absence de motivation et de buts pratiques était le chemin au beau et au plaisir de la contemplation, alors l'art serait un rappel à la perception originelle et non intentionnelle, un retour aux plaisirs des essences.

23 Edmund Husserl, op.cit., p.228.

24 Emmanuel Kant, Critique de la faculté de juger, Paris, Librairie philosophique Vrin, 1993, traduction Alexis Philonenko, p.63/64, §1.

25 Ibid, p.68, §4.

26 Ibid, p.66, §3.

27 Ibid, p.51-52 et p.85, §11.

Cette idée séduisante n'écarte pourtant pas les enjeux individuelles pratiques de toute prise de position esthétique. L'acteur social agit parallèlement à l'appréciation de ses sentiments subjectifs sur le monde, en fonction de ses besoins personnels. C'est d'ailleurs une des raisons pour laquelle Kant indique qu'il y a parfois union entre le beau et le bien. « *La beauté adhérente* » qui en résulte n'est, par conséquent, plus liée à un jugement de goût libre et pur.<sup>28</sup> La beauté du corps, par exemple, est rattachée aux représentations que l'on en a, nécessaires à une « *valeur subjective universelle* ».<sup>29</sup> Celles-ci sont le fait de phénomènes sociaux et culturels. Mais l'on voit que les représentations changent avec les époques et les lieux, tandis que le corps, tel qu'il se donne à la conscience perceptive, reste un objet de culte pour la beauté. Cette essence du corps subit alors de multiples variations imaginaires tout au long de l'histoire.

28 Ibid, p.96-99, §16.

Par ailleurs, il n'est pas non plus exclus de penser que les intentions esthétiques de l'acteur soient conséquentes aux mécanismes d'assimilation psychique du monde et de sublimation des pulsions libidinales. En effet, l'analyse psychanalytique de l'intentionnalité est aussi liée au concept du monde transcendantal. Ce pourraient être aussi les besoins psychiques et l'énergie, qui s'en dégage, qui transmettent à l'image ou objet-image le sens de la contemplation esthétique.

L'élargissement social du champ de création de l'art donne aux pratiques sociales artistiques leur dimension, leur cadre, leur surface, leur support. C'est une des distinctions que l'on peut faire en comparaison à des œuvres plus intimes, plus personnelles. Les processus d'interprétation subjective et intersubjective ne changent pas leur détermination en tant que phénomène. L'intérêt plastique pourrait alors résider dans cet élargissement social car ses intentions pédagogiques et esthétiques se fondent dessus.

Cependant, si les volontés esthétiques sont annoncées comme telles (sans justification, l'œuvre se justifiant d'elle-même, etc.), les intentions pédagogiques sont à éclaircir. Un pédagogue, pour étayer sa pratique, note, décrit, observe, analyse et évalue même son action et l'action des autres au regard des buts qui l'animent. Pourtant, la pédagogie des pratiques sociales artistiques (cf chapitre *Fonctionnalité de l'intervention artistique*) écarte toute idée d'évaluation et d'analyse. Les buts pédagogiques s'inscrivent dans les ressources mêmes de l'acteur. Ils se concentrent sur la perspective conjoncturelle de l'intervention artistique. Aucun contenu n'est ajouté à celui que porte le phénomène dans son milieu d'intervention. Aucune évaluation individuelle n'est nécessaire puisque la phénoménologie, l'ethnométhodologie et l'approche systémique ont montré l'autonomie sociale, culturelle et critique de l'individu, ainsi que ses ressources et son potentiel pratique d'action sociale.

Les « restes » plastiques, les formes de l'œuvre, témoignent alors des phénomènes qui l'ont constituée et se constituent en tant que phénomène qui s'offre à la conscience. C'est peut-être ce qu'on peut espérer comme projet à l'œuvre, celui d'exister comme formes chargées d'intentions conscientes. Mais dans ce cas, l'artiste construit-il l'essence d'un objet à percevoir comme œuvre, ou bien met-il en lumière certaines intentions qui conduiraient le spectateur à lire son œuvre ? Force est de constater que ni l'une ni l'autre ne convient aux pratiques sociales artistiques. Elles ne s'élaborent que sur des intentions subjectives et n'acquièrent de sens commun que par la communauté. La part sociale de ces pratiques artistiques se réserve l'espace qui relie l'individu à la société, la subjectivité à l'intersubjectivité.

## Conclusion

On a vu que le monde est objet d'expérience de la conscience et, par conséquent, il est tout ce qui prend forme au visible et à la sensibilité. Les limites du monde sont les limites humaines de la perception. Ceci n'exclut évidemment pas son expansion illimitée. Les consciences font figure d'existences et d'auto-existences, dans le sens où elles sont capables d'une conscience de soi. Le monde est alors dépendant de la conscience, tandis que la conscience est une entité autonome. Mais il lui faut des phénomènes pour porter une intention cognitive, si tant est que le néant soit l'ultime phénomène interprétable, transcendant et imaginable. Elle a besoin d'une matière, mais la nature de cette matière ne domine pas ses intentions.

La cohabitation des consciences s'établit sur le terrain de l'intersubjectivité, à l'intérieur duquel les consciences s'éprouvent, communiquent, se construisent dans une dynamique empathique. L'intersubjectivité est le lieu du langage commun et des liens historiques et sociaux. Il est aussi le lieu privilégié de l'objet soumis aux jugements partagés, comme l'œuvre d'art. Le jugement objectif de l'œuvre est donc une réalité intersubjective, propulsée par un mouvement perpétuel de négociation, d'appréciation, de réajustement et de transformation. En somme, l'œuvre n'existe que dans un langage commun vivant.

Les pratiques sociales artistiques ajoutent à ce paradoxe l'expérience constructive de l'œuvre, où va se rejouer tout un pan du mouvement de l'intersubjectivité. Chacun, en apportant son identité, ses pratiques, ses interprétations, contribuera à l'accumulation d'éléments subjectifs dont l'effet social de l'intervention et de la participation se constituera dans une fausse stabilité de compréhension locale commune. La forme plastique et ses restes émergent de cet exercice, fossilisant les dominantes historiques, sociales et communautaires, du moment présent, tandis que son existence individuelle aura une multitude d'échos indéterminés.