

## — Réflexions sociologiques

Être plasticien, c'est être artisan d'un monde dont la matière première est travaillée, manipulée, transformée. Dans l'atelier, l'artiste soumet la matière à ses expériences. Il s'applique à les améliorer en cherchant à mieux comprendre son matériau. La création émerge donc de la volonté d'un individu dont l'intérêt pratique s'accompagne d'une matière et son contexte.

Dans le contexte d'un village de potier dans la région du Berry, par exemple, le céramiste étudie et travaille la terre, au terme d'une production artisanale non dénuée de sens esthétique. Par ailleurs, dans une école des Beaux-arts, l'étudiant travail à l'aide d'une multitude de matériaux, pour produire une forme esthétique correspondant au cadre de l'exercice. Enfin, un artiste confirmé comme Richard Long, dans les contextes naturels qu'il explore, cherche et réunit des pierres, ou autres éléments trouvés sur place, qu'il dispose en cercle dans le paysage. Le plasticien, comme l'artisan, dans un contexte qu'il maîtrise ou non, tente de trouver des matériaux nécessaires à la construction d'une forme plastique. Le résultat final est toujours lié à la nature de cette matière première, elle-même liée à son contexte.

C'est en appliquant cette réflexion à propos de ma démarche de plasticien qu'il m'apparut nécessaire de mieux comprendre ce qu'étaient son matériau et son contexte de réalisation. Ne possédant pas d'atelier et très peu d'objets pouvant témoigner d'une activité plastique, il s'avère étonnant de m'entendre qualifier mes pratiques « d'arts plastiques », quand bien même de nombreux artistes ou collectifs développent des pratiques éphémères qui ne laissent aucune trace, si ce n'est les photos ou vidéos réalisées pour l'occasion. Or, ma démarche n'est pas éphémère; elle s'inscrit dans la durée et dans la mémoire de l'événement passé. Il en résulte tout de même une forme, qui me reste rarement, placée au second plan, mais dont la production constitue l'objet principal de ma recherche. Stephen Wright pose la question du « *désœuvrement* » de l'art pour qualifier la remise en cause de l'objet d'art. Il constate que « *de plus en plus de plasticiens déploient des stratégies qui mettent en crise les paramètres constitutifs de la notion d'œuvre en favorisant un art qui se maintient ouvert et processuel, qui ne se préoccupe pas des critères habituels de sa divulgation et de sa diffusion, autrement dit, de la promotion de l'œuvre* ». <sup>1</sup> Ce sont les conditions de réalisation de l'œuvre qui importe à l'artiste, tandis que les institutions tentent d'immortaliser l'objet qui ferait valeur d'œuvre, par exemple la valeur des photographies de performances Fluxus. Stephen Wright étudie l'écart entre l'art et sa valeur indexée, du fait de l'inadaptation des institutions et lieux de l'art contemporain. Il évoque l'idée que l'art actuel s'inscrit beaucoup plus dans le temps que dans un espace social. Or, si la valeur de l'œuvre s'incarne dans son temps d'élaboration et de transformation, il convient d'étudier aussi les éléments qui contribuent à son extensibilité, son élargissement. Il s'agit, comme le dit le sociologue Pascal Nicolas-le-Strat, du champ d'un art « *qui intègre son extériorité et se déploie en contiguïté étroite avec son dehors* ». <sup>2</sup>

1 in Mouvements n°17, *Le désœuvrement de l'art*, septembre-octobre 2001, éditions La Découverte, p.10.

2 Pascal Nicolas-le-Strat, *Mutations des activités artistiques et intellectuelles*, Paris, l'Harmattan, 2000, p.28.

Posons pour première l'idée que le contexte de mes interventions artistiques est systématiquement un contexte social. Elles ne sont ni événementielles, ni spectaculaires, mais s'installent dans un dispositif permettant d'interpréter plastiquement les éléments sociologiques du milieu. Nous dirons alors que ceux-ci rassemblent les matériaux nécessaires à la construction de l'œuvre. Ainsi, avant de décider du support de l'œuvre et de son médium, mon attention se concentre sur le milieu de l'intervention artistique, afin de mesurer sa réalité.

Or, un milieu social est constitué d'individus en interrelation. Je ne travaille ni n'expérimente jamais seul. Je suis en immersion, dans une attitude réceptive et émettrice, je suis aussi un acteur social qui communique. Mon intervention n'est donc pas unique dans ce contexte, car elle est le résultat d'une action menée par un acteur social dans son milieu. En ce sens elle est comparable à celle du jardinier qui tond la pelouse, ou à la mère de famille allant chercher ses enfants à l'école. Elle produit un mouvement visible, une interférence, un microévénement du quotidien. L'intervention artistique dans un milieu social est, dans ce cas, environnée par une multitude d'actions engagées par une foule d'acteurs composant l'espace social.

Dans ce contexte, les actions sont toutes plus ou moins visibles, plus ou moins liées entre elles, plus ou moins étalées dans le temps, ponctuelles ou répétitives, elles relèvent de pratiques dont les origines en fondent leurs caractéristiques. Leurs intentions déterminent leur impact dans l'espace social et entraînent ainsi des réactions de la part des autres acteurs sociaux.

Voici le contexte des pratiques artistiques sociales dont les matériaux se précisent dans cet espace, c'est-à-dire dans les mouvements d'actions individuelles qui fonctionnent comme un maillage d'interactions structurantes de l'environnement. La réflexion sociologique que nous allons conduire à propos de ces expériences artistiques va nous permettre d'élucider deux points principaux. D'une part, en définissant ce qui construit l'œuvre, nous pourrions alors mieux cerner le contexte dans lequel elle s'inscrit. Autrement dit, nous verrons que le matériau premier de l'œuvre est issu des pratiques mêmes des acteurs, éléments sociologiques fondamentaux constituant le milieu social. D'autre part, nous essaierons de comprendre ce que produit ce type d'intervention artistique comme révélations et comme sens.

## 1

Les pratiques sociales artistiques se déploient comme un espace de construction sociale. En intégrant des individus dans son processus, elles se développent en fonction des actions qui s'y passent. L'intervention artistique s'intègre aussi dans l'espace social constitué de phénomènes sociaux. Il est utile de comprendre ce que sont ces phénomènes, leurs origines et leurs conséquences, pour envisager le fonctionnement « sociologique » des pratiques sociales artistiques. Ce qui est causal à l'organisation des sociétés, l'est aussi aux expé-

ces artistiques qui incluent, pour leur réalisation, tout acteur social dans le contexte clarifié de sa vie quotidienne.

Un espace social est un lieu où naissent et se développent des relations humaines. C'est un espace de rencontre entre individus, du rapport à l'autre, et de ce fait, espace des enjeux identitaires<sup>3</sup>, lieu de repères et de cognitions. Il s'y déroule des actions individuelles et collectives, potentiellement identifiables où se maintient un lieu de communication. C'est le milieu de la vie ordinaire de l'individu. Son niveau de « sociabilité », c'est-à-dire son intégration à l'espace social, lui permet d'avoir accès à certaines dispositions pratiques pour assumer ses besoins. C'est dans ce sens aussi un espace utilitaire.

3 Cf chapitre *Construction et révélation*.

L'espace social est divisé en catégories ou milieux sociaux, dans lesquels s'érigent des valeurs, des identités, des normes, possédant donc des caractéristiques propres. D'un point de vue généraliste, nous parlons de classes sociales, mais les milieux sociaux ne correspondent pas seulement au niveau socio-économique des individus qui le composent. On peut définir le milieu comme un lieu où cohabitent des individus possédant au moins une caractéristique commune, comme celle de se trouver au même endroit, au même moment, pour un même événement. Le public d'un match de football est composé d'hommes et de femmes d'origines socioculturelles diverses. Et pourtant, les gradins constituent, à ce moment du match, un espace social et un milieu dans lesquels s'effectuent des échanges, des relations, des actions. Ce milieu concerne un phénomène social, abritant plusieurs micromilieus et microphénomènes sociaux.

La question, pour les sociologues, est de savoir comment s'élabore l'espace des relations humaines. Les phénomènes sociaux sont alors observés, décrits et analysés, de sorte qu'il soit possible d'établir des relations entre eux et d'expliquer la construction de l'ordre social qui régit ces phénomènes, structure collective qui rend possible le « vivre ensemble ». Il existe plusieurs points de vue pour aborder les phénomènes sociaux et nous nous attacherons particulièrement à l'un d'entre eux qui m'a paru être le courant sociologique le plus adapté, théoriquement, pour appuyer la réflexion de pratiques sociales artistiques. Il s'agit de la microsociologie.

Celle-ci s'oppose à la macrosociologie (représentée par Parsons et Durkheim) qui propose d'étudier la société en se plaçant à l'extérieur pour en déceler sa matrice. Les normes et les valeurs de la société sont intériorisées par l'acteur et structurent l'ordre social. Ainsi, le rapport de convenance entre les raisons et les moyens, ce que Max Weber nomme « *la rationalisation de l'action* »<sup>4</sup>, est objectivé et mesuré seulement par l'observateur scientifique. L'acteur agit dans un cadre qui le conditionne, sur lequel il n'a aucune possibilité d'action.

4 Max Weber, *Economie et société*, Paris, Press Pocket, 1994, p.29-32.

La microsociologie, quant à elle, aborde les phénomènes sociaux à partir des individus. La rationalisation de l'action fait partie intégrante des motifs cons-

cients de l'acteur, de telle sorte que la société soit le produit de l'action humaine, comme le montre la démarche compréhensive de Max Weber, orientée par des valeurs propres et des intentions subjectives. Les comportements de l'acteur sont à la racine des normes et des valeurs de la société, qui à leur tour influencent l'acteur. Il en résulte des savoirs pratiques et des stratégies individuelles qui posent le problème aux sociologues de comprendre comment les hommes donnent sens à leur action. Il existe plusieurs positions sur ces stratégies de l'acteur que nous ne détaillerons pas pour ne pas s'écarter de notre propos. Simplement pour les évoquer, il s'agit essentiellement d'opinions divergentes sur la conception rationaliste de l'acteur, oscillant entre individualisme pur (Cf individualisme méthodologique) et mise en commun d'intérêts pour une autorégulation du groupe. (Cf l'interactionnisme symbolique) Retenons qu'avec la microsociologie, ce sont les procédures cognitives individuelles qui donnent un sens commun au monde, du point de vu des participants. Les phénomènes sociaux incarnés dans les pratiques ordinaires ne sont pas issus d'une reproduction sociale inconsciente et stigmatisée par une culture ou des normes sociales, mais sont le résultat d'un procédé d'interprétation subjective du monde pour un travail d'objectivation partagée.

De nombreux sociologues pensent que la microsociologie et la macrosociologie n'existent pas l'une sans l'autre. C'est le cas de Pierre Bourdieu, en développant le concept d'« *habitus* », qui donne l'impression qu'un déterminisme culturel dicte majoritairement nos actions. L'*habitus* est un « *espace de disposition* »<sup>5</sup> de l'acteur en situation de reproduire les systèmes des conditions objectives dont il est le produit. Il perpétue donc une identité correspondante à une classe de positions, classe de goût, à ses *habitus*. Or, Bourdieu prend en compte le rôle de l'acteur en postulant l'existence d'un déterminant cognitif parallèle au déterminant socioculturel, notamment lorsqu'il parle des « *principes générateurs de pratiques distinctes et distinctives* »<sup>6</sup> entre le faire et la manière de faire. L'individu développe alors des stratégies de survie, actives et conscientes, et la reproduction qui caractérise l'action n'est pas mécanique. Par conséquent, l'individu n'est pas seulement acteur sur son milieu, mais aussi sur son propre *habitus* qui le détermine en tant qu'acteur social.

Cette idée a des conséquences pédagogiques en terme de transformation sociale. Une auto-transformation des comportements devient possible, initiée par l'acteur social lui-même, ce qui prouve aussi sa capacité à s'autocritiquer. Cette dimension pratique renvoie à l'individu et aux schèmes de perception, aux processus d'interprétation<sup>7</sup> qui donnent sens à nos actions et à celles des autres. L'acteur rapproche constamment les microexpériences au contexte macrostructurel, et les macrostructures se rapportent aux micropratiques qui l'habitent. Or nous ne pouvons pas dire que la multitude des phénomènes sociaux offre une vision égale aux macrostructures. Le déterminisme macrostructurel forme le contexte d'interaction, où les idiosyncrasies se développent et le constituent. Donc, ces phénomènes résultent d'une influence réciproque.

5 Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, Paris, seuil, 1994, p.22.

6 *ibid*, p.23.

7 Aaron Cicourel, *Sociologie cognitive*, Paris, PUF, 1979.

## 2

Agitée par tant d'actions individuelles qui s'entrechoquent, la société se construit de l'intérieur, non pas seule, mais sous l'influence de la masse humaine qui la compose. Les actions ne sont pas uniformes, quand bien même elles s'apparenteraient aux mêmes phénomènes. Elles relèvent de pratiques personnelles, particulières, propres à chaque individu. Il convient à présent de pouvoir les définir et les localiser afin de mieux comprendre quel rôle elles jouent dans la construction sociale et la sociabilité. Par là, nous verrons ce qui joue aussi dans le déroulement des pratiques sociales artistiques, notamment dans l'entreprise de collaboration et de participation sociale. L'œuvre émerge et se construit par ces pratiques individuelles dans une logique sociale que nous étudierons.

Jean Widmer s'est rendu compte du fait que le langage fonctionnait comme un outil d'action : « *Comme la manière dont nous voyons le monde, dit-il, la sémantique est en relation avec ce que nous faisons en le regardant, l'action sociale* ». <sup>8</sup> La parole est en relation avec les contenus de l'activité et le langage s'établit alors sur le monde comme une conscience. Elle se modèle à son locuteur, façonnée par lui, taillée à sa carrure d'acteur social. Si le langage est présenté comme une façon d'agir sur le monde, il se révèle aussi comme une micropratique inscrite dans le contexte qu'elle crée. Widmer assigne au langage différentes fonctions procurant des intérêts pratiques à son utilisateur. L'outil de communication, l'outil intellectuel, l'instrument pour la pensée, sont des possibilités apparentes du langage, mais il contribue aussi au contrôle social individuel et collectif, ainsi qu'à la régularisation des comportements. C'est en quelque sorte un moyen de structurer la réalité en l'indexant et en établissant des signaux cognitifs communs. L'individu, en exploitant consciemment la parole à des fins pratiques, fait d'elle un élément actif qu'il met au service de ses intentions d'action. Le langage est donc une conséquence de l'action, qu'elle soit sonore, iconique ou gestuelle. Si les comportements sociaux sont autant d'activités langagières qui façonnent l'environnement social par leurs liens très étroits avec l'individu et ce qu'il a de particulier, nous pouvons désigner par le terme d'idiosyncrasie, ces pratiques individuelles dont le langage fait partie.

Les idiosyncrasies<sup>9</sup> prennent corps dans le « langage ordinaire » qui est une conséquence aux savoirs de l'individu et aux stratégies qu'il met en place pour atteindre ses buts. Ces éléments sociologiques se transforment en témoignages sociaux dès lors qu'ils s'incluent dans une implication sociale, actions routinières, actions collectives, actions langagières, actions artistiques, etc. Ils peuvent constituer un terrain de recherche à partir de leurs observations. C'est en essayant de comprendre les phénomènes sociaux, plutôt que de tenter de les expliquer, qu'Harold Garfinkel et son équipe<sup>10</sup> ont élaboré une sociologie compréhensive en analysant ces « *méthodes, ou, si l'on veut, les procédures que les individus utilisent pour mener à bien les différentes opérations qu'ils accomplissent dans la vie quotidienne* ». <sup>11</sup> Comment l'individu s'y prend pour participer à la définition de la situation et par quel moyen les membres d'un groupe social produisent et reconnaissent leur monde pour le rendre ordinaire, commun, familier. Ces pro-

8 Jean Widmer, *Langage et action*, Suisse, éditions universitaire de Fribourg, 1986, p.XI.

9 Idiosyncrasie : Manière d'être particulière à chaque individu qui l'amène à avoir des réactions, des comportements qui lui sont propres. (Larousse 1995)

10 Aaron Cicourel, Don H. Zimmerman, Harvey Sacks, Hugh Mehan.

11 Alain Coulon, *Ethnométhodologie et éducation*, Paris, PUF, 1993, p.13.

cédures, Garfinkel les nomme « *ethnométhodes* »<sup>12</sup>, méthodes individuelles et pratiques qui créent le lien social, la cohésion sociale et l'élaborent collectivement. Ces éclaircissements nous permettent de repositionner les idiosyncrasies dans une dynamique collective, où l'intérêt personnel est mis en cohérence avec l'équilibre du groupe. La familiarisation collective du monde conditionne la socialisation individuelle, les échanges et les actions.

L'ethnométhodologie reconnaît la capacité réflexive et interprétative propre à tout acteur social, y compris chez le sociologue ou l'intervenant scientifique. La « *réflexivité* » est ce va-et-vient fait par l'acteur entre description et production de la situation sociale. Il existe, pour l'ethnométhodologue, des références ponctuelles locales érigeant le cadre social commun et construisant donc les normes, les codes, les déviances, les limites d'appartenances et de respect. Ces règles ne sont pas les mêmes dans tout lieu et évoluent dans l'expérimentation qu'en font les acteurs sociaux en s'y référant. Cette idée se retrouve dans les cadres d'interprétation de Schutz<sup>13</sup>, « *typifiant* » l'environnement et stigmatisant les « *idéal-types* »<sup>14</sup> nécessaires à l'action réflexive de l'acteur dans ses interactions quotidiennes.

Prenons l'exemple d'un touriste français en séjour à l'étranger, qui cherche de quoi se nourrir en ville. Il reconnaît dans les rues des éléments « *typiques* » qui l'aideront à interpréter ce qu'il voit et agir suivant ses intentions. Telle enseigne, associée à telle odeur, lui donnera des éléments qu'il pourra comparer à ce qu'il connaît. La « *réflexivité* » le fera agir par rapport à la situation qu'il veut produire et à l'interprétation qu'il fait de l'environnement. Ainsi, il choisira de rentrer dans une boutique et pas l'autre. Son action va se répercuter sur l'ensemble des interactions du milieu, qui conduiront les commerçants voisins à modifier leurs attraits touristiques, c'est-à-dire leur potentiel de typification favorable aux touristes. L'histoire se complique pour un touriste français en Chine, devant des panneaux ou enseignes en idéogrammes chinois. L'acte réflexif se voit limité par le peu d'éléments « *typiques* » reconnaissables permettant à l'acteur d'ajuster son interprétation qu'il fait de la situation. L'interprétation est liée à l'action et est partagée par tous. Les acteurs produisent alors le monde en l'objectivant au travers des pratiques invisibles de la vie ordinaire qui en construisent le sens commun et l'interprétation subjective. Dans le cadre du langage, par exemple, Aaron Cicourel indique que « *l'ethnométhodologue considère que la signification est une interaction réflexive entre l'organisation de la mémoire, le raisonnement pratique et le discours* ». <sup>15</sup> La réflexivité est effective sur des références communes, ainsi que sur des expériences personnelles passées, ce qui fonde le caractère unique de l'opération comme pratique ordinaire individuelle.

Nous pouvons constater des connivences avec l'étude conduite par Michel de Certeau<sup>16</sup> dans les années soixante-dix, donc dix ans après les premiers textes ethnométhodologiques. De Certeau tire l'acteur social vers le haut en insistant sur sa position faible à l'égard de l'ordre établi et en lui trouvant une agilité prompte à détourner et à se réapproprier l'espace social par des « *ruses d'in-*

12 ethno = savoir ; méthode = raisonnement sociologique pratique.

13 Alfred Schutz, *Le Chercheur et le quotidien*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1997, édition originale 1971.

14 Ce sont pour Max Weber des outils conceptuels permettant au sociologue de clarifier grossièrement des caractéristiques sociologiques concernant des individus, des groupes, des sociétés, par exemple des supporters, des prêtres, etc. Schutz suppose que tout individu procède de la même manière pour l'interprétation de son environnement.

15 Aaron Cicourel, op.cit, p.135.

16 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1, Arts de faire*, Paris, 10-18, 1980.

*térêts* » menées par des tactiques comme décisions, actes et manières pour saisir l'occasion. Les pratiques quotidiennes de l'homme ordinaire produisent un écart entre l'ordre contraignant du lieu (dans lequel apparaît nécessairement l'ordre social) et son utilisation. Il y a, conséquemment, émergence de pratiques nouvelles malgré l'ordre qui devrait, selon une conception radicale macrosociologique, conditionner l'individu. Or, De Certeau n'est pas très clair sur l'origine de ces pratiques, si ce n'est qu'elles seraient le produit d'une réaction entre le dominé et le dominant, propulsées par la construction identitaire et la nécessité de distinction vis-à-vis de la masse, du tout ordinaire. De même, il ne dit rien sur l'influence qu'auraient ces pratiques sur les normes et les valeurs de la société. Pourtant, il parle d'une « *mémoire cachée* », non possédée, où s'accumule l'expérience des possibles inventés, d'où seraient issus les savoir-faire, faisant irruption dans des moments d'occasions à saisir. (« *L'éclair de la mémoire brille dans ces occasions.* »<sup>17</sup>) Donc, tout se passe comme si l'acteur social agissait malgré lui poussé par une liberté intérieure sur laquelle il n'aurait aucun contrôle. L'ethnométhodologie considère l'acteur social comme maître inconscient de ses actions, agissant sur sa propre culture en la transformant, et en étant influencée par le fait de devoir dégager une impression de conformité liée aux règles et normes locales qui fondent les consignes permettant l'action. De Certeau a su démontrer la réalité des pratiques individuelles immanentes sans reconnaître qu'elles étaient à la base de ce qui, par les « *procédures interprétatives* »<sup>18</sup>, seraient les « *formes normales* » reconnues par la collectivité, ici et maintenant, et construisant l'ordre social. Par conséquent, la déviance, où les pratiques décalées, une fois objectivées et assimilées par la collectivité, finissent par se cristalliser dans l'ordre, la norme, l'académisme, dirons-nous, pour les arts plastiques. Nullement récupérées, elles sont l'évolution constructive du monde. La grande thèse d'Harold Garfinkel est donc que les faits sociaux sont des accomplissements pratiques, produit d'une méthodologie profane, autrement dit, ils sont le résultat d'actions orientées vers des intérêts de compréhension, de relation et de définition de situation, menées par des tactiques individuelles adaptées, intentionnelles et précises. « *L'acteur construit son existence quotidienne par un ensemble de recettes essayées et éprouvées* ».<sup>19</sup>

Si le langage est un outil d'action sociale, nous pouvons considérer que son écriture soit un modèle d'actions interagissantes dans une situation donnée. Si l'on estime l'art comme langage, il devient lui aussi un modèle d'action s'inscrivant dans un contexte qu'il réinvente et transforme. Les pratiques artistiques sont, à l'égal des activités langagières, des outils de communication, des outils de structuration de la réalité, des reflets des pratiques sociales humaines, des instruments intellectuels pour la pensée, etc. L'art est un outil social interactionniste, utilisé par l'artiste ou le spectateur comme un instrument de construction sociale et psychique<sup>20</sup>. Ces idées, nous les avons déjà développées dans un précédent chapitre, mais il est important de rappeler qu'elles expriment la situation de base du travail des pratiques sociales artistiques. Leur processus s'incarne dans l'espace social, dont l'espace de l'œuvre reproduit la construction. Au-delà d'une simple participation du public « spectateur », l'œuvre des pratiques sociales artistiques s'élabore parallèlement aux conditions d'existen-

17 Ibid, p.126.

18 Ce terme renvoie à Aaron Cicourel disant que « *les procédés interprétatifs permettent de considérer notre environnement de façon pratique* » en donnant sens à l'ordre social, permettant alors à l'ordre normatif (codes, règles) d'exister et de se construire. Cicourel dit qu'elles permettent d'identifier le vécu et donnent des possibilités d'actions par leurs propriétés invariables. Aaron Cicourel, op.cit, p.63.

19 Ibid, p.42.

20 Cf chapitre *Construction et révélation*.

ce de l'individu et du groupe social, conditionnée par les procédures d'interprétation perpétuellement rejouées, renégociées, pour une définition intersubjective de la situation. L'expérience artistique de ces pratiques montre que le travail plastique est une réinterprétation de l'attitude influente de chaque acteur dans son milieu, c'est-à-dire qu'elle trouve son matériau, entre autres, dans les idiosyncrasies, définies comme des particularités propres à chaque individu qui distinguent leur action, dans le cadre des interactions quotidiennes.

### 3

L'acteur social, qui se trouve être tout individu concerné de loin ou de près par le milieu et l'événement qui le traverse, est la seule position existante dans le groupe. La nécessité qu'il a de réagir, d'une manière ou d'une autre, est sa principale caractéristique. La pratique sociale artistique propose alors une interprétation plastique du travail d'objectivation du monde, particulier à chaque individu, interprétation de l'espace sociologique propre remise en jeu dans une interprétation personnelle qui tend vers le consensus social. C'est ce développement et cette appropriation de l'événement qui vont construire l'œuvre et en faire un objet d'interrogation critique qui sera injecté de sens commun. Cette coloration de sens constitue aussi une des formes plastiques de l'œuvre mise en chantier par l'inertie co-créative interactionniste, avec le milieu dans lequel elle intervient. Nous dirons alors que l'œuvre ne propose pas de signification ni de discours, mais elle révèle par le sens qu'on lui donne, l'architecture des relations sociales, composées par toutes les ethnométhodes.

La mise en relation constructive de l'œuvre avec l'individu et le groupe social montre que c'est l'individu qui fait l'œuvre, contextualisée par le groupe, afin de façonner un outil de développement psychologique et social. Si j'affirme que les pratiques sociales artistiques sont autant d'outils potentiels d'action sociale, ceux-ci ne sont manipulables par aucun spécialiste extérieur au milieu. Autrement dit, ce ne sont pas des méthodes d'investigations socio-éducatives, ni dans les moyens, ni dans les formes qu'elles produisent. Elles sont outils fabriqués par l'individu et disponibles à son usage. Leur matérialité brute est inutilisable pour une quelconque politique d'action sociale. Cette idée est souvent difficile à admettre étant donné qu'une fois le projet réalisé, les interlocuteurs administratifs ou partenaires tentent d'y voir un système d'application fonctionnelle répondant à un manque d'idée pour l'amélioration de l'habitat et l'urbanisme, le développement de la participation et la citoyenneté, etc. La capacité de l'individu à prendre en charge leur identité et leur comportements sociaux est mise en doute.<sup>21</sup>

À mon sens, il n'est pas nécessaire de vérifier les compétences interprétatives des gens et de penser qu'à l'outil, convient un seul maître. Le chercheur, l'éducateur, le pédagogue, l'artiste sont aussi des gens ordinaires et leur analyse subjective ne prévaut pas sur la mise en objectivité du monde, issue de l'ensemble des individus qui le composent. Harold Garfinkel l'exprime clairement

21 Je tire cette affirmation d'expériences antérieures, comme le projet « les allées et venues » que j'ai réalisé en 2002 avec un certain nombre d'habitants d'un quartier brestois. Il consistait à la matérialisation, par une ligne rouge au sol, des allées et venues quotidiennes des habitants du quartier souhaitant participer au projet. Un réseau apparut sur le bitume brestois, et sa représentation fut exposée sur une bâche plastifiée de 5m x 3,5m. L'idée fut alors émise par un représentant de la municipalité d'exploiter les tracés à des fins urbanistiques.

quand il pense que l'acteur social n'est pas un idiot culturel<sup>22</sup>. Ainsi, convient-il de mettre en avant le subjectivisme contre l'objectivisme pour l'importance de la particularité des individus à l'égard d'un monde uniforme.

22 Argument de Harold Garfinkel, *Studies in ethnomethodologie*, New Jersey, Prentice Hall, 1967.

Les pratiques sociales artistiques réinterprètent plastiquement les idiosyncrasies et les ethnométhodes, on l'a vu, obtenues par des témoignages sociaux, en mettant en scène ces processus en train de se faire. Le sens de l'œuvre émerge alors de ces conditions de réalisation. Procéder plastiquement à la mise en scène de ces descriptions permet d'une part une énonciation descriptive du monde par l'acteur, et d'autre part contribue à sa réalisation. L'approche artistique ajoute aux pratiques du langage ordinaire une dimension critique ou auto-critique : « rendre visible le monde, c'est rendre compréhensible mon action en la décrivant, parce que j'en donne à voir le sens par la révélation des procédés par lesquels je la rapporte ». <sup>23</sup> Le concept d'« *accountability* », en ethnométhodologie, désigne une attitude d'interprétation du monde accompagnant le mouvement individuel quotidien pour la construction et le maintien d'une identité, d'une hypothèse, d'une vérité, etc. Ce concept englobe d'une part la description d'une situation dans une démarche constructive, et aussi la présentation de soi, que Goffman décrit dans les « *représentations (...) d'une personne donnée, dans une occasion donnée, pour influencer d'une certaine façon un des autres participants* ». <sup>24</sup> Si le touriste français, évoqué plus haut, choisit finalement une boutique proposant des sandwiches longs, à la croûte croustillante, garnie d'œufs, de tomate et de mayonnaise, c'est pour spécifier son interprétation comme juste à l'égard de l'idée commune qu'il se fait du sandwich. Celui-ci est bon, c'est une vérité que ne manqueront pas de reconnaître ces amis français par « *accountability* ». Les touristes interprètent l'objet en fonction des éléments *typifiants* qu'ils connaissent, mais aussi dans le souci de montrer leur interprétation juste, commune, construisant une situation sociale autour de l'objet signifié « sandwich ». Ainsi, l'« *accountability* » s'exerce au travers de méthodes qui pourront être plus ou moins reconnues par le groupe, comme une sorte de maîtrise d'un langage naturel. La description d'une situation par l'acteur n'en dit rien d'objectif, mais elle réalise la situation.

23 Alain Coulon, *Ethnométhodologie*, Paris, PUF, 1987, p.43.

24 Erwin Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, 1 La présentation de soi*, Paris, Les éditions de minuit, 1973, p.23.

Ainsi, l'œuvre ne porte aucune conclusion, ni analyse. Ce n'est pas une méthode de recherche en science sociale et elle n'est l'expression d'aucune vérité objective ni de vérité scientifique. C'est pour cela que la notion de révélation sociale à laquelle je fais référence n'évoque pas une révélation unique, définitive. Il s'agit d'un phénomène constaté à l'échelle individuelle, parfois énoncé, verbalisé et exprimé collectivement, sous différentes formes et différents sens. Ainsi, les révélations sont multiples et ne prouvent rien. Elles peuvent parfois être amusantes, mais elles ne constituent pas de catégories susceptibles de parler des individus qui vivent l'événement, sinon de façon très ponctuelle et locale.

La dimension critique et pertinente des pratiques sociales artistiques ne se pose pas dans les révélations qu'elles impliquent, mais dans le processus de mise à distance qu'elles opèrent. Le sens de l'œuvre, on le verra, est le sujet de

la perception et ne s'arrête pas à une unité, puisqu'il y en aurait autant qu'il y a d'individus, quand bien même il existerait un accord tacite intersubjectif nécessaire à l'élaboration des repères. Le langage commun est non plus une valeur durable, puisqu'il mute et s'indexe de façon provisoire, pour stabiliser pendant un temps les situations sociales. En revanche, l'œuvre propose une mise à distance des pratiques sociales conscientes comme soumises à une relecture par l'acteur. Cette situation exacerbe ce fait permanent de l'acteur qui se cherche dans ce qu'il voit<sup>25</sup>, puisque « l'image » produite est constituée d'une partie de lui-même (son investissement, sa participation, son témoignage). L'œuvre devient pour lui et pour lui seul, un objet de perception critique.

25, Cf. chapitre *Construction et révélation*.

Le terme de « *conscientisation* » ne me paraît plus valide pour commenter mon propos, même s'il est fréquemment employé pour résumer cette démarche. J'avais employé ce terme l'an passé par référence à l'auteur de son concept, Paolo Freire<sup>26</sup>, qui l'employait pour désigner sa méthode d'alphabétisation des paysans du Brésil. Il affirmait que l'accession à l'écrit pouvait permettre de prendre les marques de leurs conditions d'existence et acquérir suffisamment de recul critique pour s'impliquer civilement (voter, fonder un syndicat) et acquérir une conscience politique qui puisse dépasser la contradiction oppresseur/opprimé. Les méthodes dites « *conscientisantes* » étaient basées sur l'élaboration iconique de leur quotidien comme matériel didactique pour une mise en perspective cognitive des syllabes et de leur expression verbale. Aujourd'hui, la « *conscientisation* » est galvaudée et « *quand un mot est à la mode, c'est que son sens est profondément malade* ».<sup>27</sup>

26 Paolo Freire, *La pédagogie des opprimés*, suivi de *conscientisation et révolution*, Paris, François Maspero, 1974.

27 Il ne m'a pas été possible de retrouver l'auteur de cette citation.

Le principal problème est que celle-ci paraît exclusive à une catégorie d'individus qui pourraient rendre compte ou pas d'un état de conscience. Ni l'artiste, ni le pédagogue, ni l'individu ordinaire ne peuvent évaluer la conscience d'autrui. C'est pourtant ce qui est demandé dans des bilans et évaluations de projets sociaux. Avec les pratiques sociales artistiques et les recherches de subventions nécessaires, il m'a souvent demandé d'interviewer les personnes impliquées dans le projet afin de connaître ce qu'il en était resté au regard de critères préalablement fixés. Ses méthodes sont surtout des outils de justification économique. L'action artistique, tout comme l'action sociale, sont scrutées de près puisqu'elle n'engendre jamais de bénéfice (ou rarement). C'est de l'argent transformé, dépensé. La valeur économique est contrebalancée sur des valeurs humaines. Le deuxième problème est que « *la conscientisation* » est remplie de valeurs communément acquises dans certains milieux. Ceux-ci ne se doutent pas que « l'aumône conscientisante » peut devenir un véritable outrage pour l'autre qui ne comprend pas ce délit d'ingérence, notamment auprès des plus pauvres. Alors je ne tenterai pas d'analyser plus en avant les mises à distance « d'entre soi et soi » qu'opèrent les pratiques artistiques, si ce n'est qu'elles sont concrètes et qu'elles ne parlent qu'à nous-mêmes. Pour exemple, j'évoquerai la vidéo. Le deuxième vécu qu'elle apporte offre une autre interprétation du moment par duplication d'un moment original. Cette reproduction originale de notre expérience donne au sujet l'occasion de revivre l'image de son expérience. C'est en cela que l'œuvre, l'*objet-image*, les représentations

sociales artistiques sont autant d'objets de construction identitaire qu'ils le sont pour l'environnement social. Ils nous parlent d'expériences passées et, par conséquent, soumises à une relecture, tout en créant une nouvelle expérience, celle d'une mise à distance critique.

## 4

Pour terminer cette réflexion sociologique, je souhaite évoquer les convergences et divergences existantes entre les pratiques sociales artistiques et l'ethnométhodologie. En premier lieu, nous avons vu que l'analyse théorique de la société et de la construction de son ordre fonctionne comme un idéal de l'intervention artistique en milieu social, qui se veut « *constructionniste* »<sup>28</sup>, c'est-à-dire issues des interactions sociales et des transmissions historiques. L'œuvre s'inscrit alors dans une logique de sens référencée à la communauté comme « *indexable* ». En second lieu, il faut préciser les motivations distinctes qui fondent les différences entre l'intervention artistique et l'investigation sociologique, malgré des méthodes et outils similaires. Nous pourrions alors envisager quelle critique formuler à l'égard d'une sociologie qui revendique la non-objectivation du savoir.

L'intervention sociale, en se déployant dans un milieu, fait figure de phénomène. Elle suit le même traitement que n'importe quelle action, c'est-à-dire qu'elle se voit interprétée de multiple façon, référencée puis indexée par le groupe, stabilisant ainsi son apparition dans un sens commun. De cette façon, l'intervention est ingérée dans le social et participe, de ce fait, à sa construction. En même temps, on a vu que les pratiques sociales artistiques réinterprètent les éléments particuliers des actions individuelles, éléments connus et pour la plupart référencés, en les rendant visibles. Les conditions de réalisation de l'œuvre, c'est-à-dire du dispositif de recueil de données par la participation des acteurs, sont alors déterminantes dans l'injection de sens qui lui est faite. L'œuvre et les comportements vis-à-vis d'elle sont « *indexables* », ne faisant sens « *qu'à ses conditions d'usage et d'énonciation* ».<sup>29</sup>

« *L'indexabilité* » du mot, du langage commun ou encore de tout phénomène, indique que le sens est rattaché au contexte, à la situation, au locuteur, au récepteur, etc. Cette notion renvoie à un champ de références qui sont nos expériences préalables, ou celles qui nous sont transmises, ce que Schutz nomme les « *connaissances disponibles* » de l'acteur.<sup>30</sup> Au sujet d'une étude faite sur l'anthropologie et l'ethnométhodologie culturelle des conversations, Varenne déclare : « *qu'on ne peut prédire l'effet pratique d'un mot sur le monde; on ne peut que l'observer [...] le « faire », où la tâche accomplie, n'existe pas en dehors de la conversation* », et d'ajouter : « *une culture peut se définir comme l'ensemble des formes conversationnelles observables* ».<sup>31</sup> Le faire se lie au dire. La nature de la réalisation plastique se définirait donc dans un ensemble de « *dires* » qui entourent l'événement, accompagnant l'interprétation sur laquelle font écho les actions individuelles.

28 in Mouvements n°17, *Une magnifique leçon de pensée philosophique*, par Amy Dahan Dalmedico (à propos de Ian Hacking, *entre science et réalité. La construction sociale de quoi ?*), septembre-octobre 2001, édition La Découverte, p.145.

29 Alain Coulon, *Ethnométhodologie*, op.cit., p.28, à propos du langage commun.

30 Alfred Schutz, op.cit.

31 in revue Sociétés, N° 5, 1985, H. Varenne, *La conversation : ethnométhodologie et anthropologie culturelle*, p.9-10.

L'un des concepts importants de l'ethnométhodologie est, on l'a vu, cette notion d'« *accomplissement pratique* ». Elle est ce que la sociologie traditionnelle désigne comme modèle, sur lequel s'appuient les sondages pour tirer des conclusions générales. La réalité ne préexiste pas, elle est créée par ses acteurs par des processus pratiques. L'observation, l'analyse, la description des processus d'interprétation de la réalité sociale révèlent la façon dont les acteurs construisent et organisent cette réalité pour la rendre acceptable, viable, selon les normes et les valeurs qu'ils y déploient. Madame X va chercher ses enfants à l'école tous les jours, sauf le mardi, car monsieur Y, le voisin, termine plus tôt et se charge de récupérer ses enfants ainsi que ceux de madame X. Le phénomène social n'est pas d'aller chercher ses enfants à l'école, ni de s'entre-aider avec le voisin. L'accomplissement pratique de cette situation, propre à madame X qui interprète les conséquences du phénomène, se déploie dans la possibilité de faire autre chose, tout en étant un peu angoissée. Tandis que monsieur Y interprète ce moment comme une occasion de rendre service tout en appréciant de finir plus tôt. Tous deux procèdent d'un échange de service car madame X lui ramène, à un autre moment, quelques œufs de la ferme de son oncle. Ainsi de suite, on s'aperçoit que le taux de pourcentage de parents, dans tel quartier, s'entre-aidant pour aller chercher les enfants à l'école, ne révèle rien des raisons personnelles et de la compréhension du phénomène sociale, regroupant plusieurs actions et plusieurs interprétations. Et pourtant, chacune de ces raisons pratiques contribue à la construction de la réalité individuelle, projetée dans un monde commun, dans une organisation sociale. Toute action, attitude, mouvement, est pour le sociologue un élément de compréhension du milieu, selon les éléments qu'il parvient à récupérer à l'aide de différentes méthodes. Ils deviennent pour moi, en tant que plasticien, des objets de description et de représentation plastique d'une réalité multiple.

Ce qu'il faut distinguer d'avec l'ethnométhodologie c'est que les pratiques sociales artistiques ne s'orientent pas vers une recherche compréhensive du milieu social. Comme nous l'avons vu précédemment, elles n'ont pas pour dessein de faire de la sociologie et de ce fait ne tirent aucune conclusion ni analyse. Cependant, elles s'attachent aux conditions de mise en scène des ethnométhodes. Ceux-ci sont alors mis à distance et de nouveau observables, mais sous une autre forme. Ce système critique est possible par ce que Garfinkel nomme « *la sociologie profane* », c'est-à-dire des compétences sociologiques inhérentes à tout individu comme capacité critique autonome : « *Tous deux (le chercheur et l'acteur) emploient les mêmes procédés interprétatifs et des classifications similaires et ils ont rarement besoin, au cours de l'interaction, de clarifier les termes de leur jargon particulier ou les procédés utilisés pour communiquer les domaines de signification que chacun décrit.* »<sup>32</sup>

32 Aaron Cicourel, op.cit, p.51.

Les outils d'investigation de l'ethnométhodologie sont en partie empruntés à l'ethnographie. L'observation participante, par exemple, d'un micro-milieu, est essentiellement basée sur des méthodes descriptives afin d'approcher au plus près « *l'indifférence méthodologique* ». Il s'agit de l'attitude interactionniste naturelle qui place le chercheur à l'intérieur en situation de montrer les choses en train de se faire, contrairement à la neutralité du chercheur que Nathalie

Heinich<sup>33</sup> défend comme positionnement d'analyse, qui situe le chercheur en marge de la réalité, gonflé du pouvoir d'en comprendre mieux le sens que ceux qui la vivent. Le recueil de données sociologiques s'effectue par des prises de notes, des entretiens, des enregistrements et films. Le chercheur est immergé dans le milieu sans aucune hypothèse préalablement conçue. Là encore, les pratiques sociales artistiques usent de méthodes similaires quand il s'agit de prélever du matériel, en s'immergeant dans le quotidien et en partageant un langage commun permettant d'installer le dispositif de participation. Le matériel recueilli peut faire l'objet de forme esthétique après un éventuel traitement plastique. Mais il ne fait jamais l'objet d'analyse, et c'est d'ailleurs l'un des points critiques de l'ethnométhodologie.

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

Comment ne pas tomber dans l'objectivation d'un savoir en tentant de conclure sur des résultats d'observations ? Effectivement, l'ethnométhodologie reconnaît le caractère *indexable* du matériel recueilli, mais dès lors qu'il sort de son milieu, quelle valeur possède-t-il encore ? Je pense plutôt que l'ethnométhodologie n'est pas une méthode d'analyse mais un outil de compréhension du milieu social permettant de mieux l'appréhender, ce qui est très intéressant pour tout projet artistique qui vise à se développer dans le champ social. Nous comprenons alors aussi où se situe l'art, l'œuvre comme objet de projection cognitive pour le groupe social, et par quel moyen celle-ci s'en trouve modelée et porteuse de sens. La révélation constructive de l'ordre social, que propose l'ethnométhodologie, annule la nécessité d'en analyser ses conditions d'existence. Il n'est pas utile de penser à la place des autres en réduisant la part interprétative des acteurs dans des « registres de valeurs »<sup>34</sup> relatifs à des conditions d'existences arbitrairement définies. Cette remarque est vraie pour l'intervention artistique dont l'herméneutique des acteurs sociaux se situe dans une vérité sociologique du jugement esthétique, contre tout concept esthétique objectif appliqué à l'œuvre.

34 Ibid.

L'œuvre est un objet de langage *indexable* à l'infini. En revanche, elle est aussi un objet de provocation du langage. C'est sans doute un des points clés de l'attitude des pratiques sociales artistiques. La provocation n'est pas le but mais s'avère être le médium naturel pour toute tentative de communication. Le terme « entrer en contact » porte bien en lui cette marque de percussion, de bousculade. La provocation expérimentale est une hypothèse de l'ethnométhodologie qui axe parfois ses actions sur le dérangement des routines pour « faire apparaître (...) l'arrière-fond moral des activités communes ». <sup>35</sup> Le scandale révèle la condition fondamentale cachée de maintien des règles, convenues, des codes, d'une situation sociale. Il met en évidence l'ordre établi comme modèle d'interprétation commune, ce à quoi tient le maintien de la situation et de son « *accountability* ». L'intention critique est aussi une façon de débattre, d'analyser collectivement et individuellement le monde, comme lieu d'existence identique pour tous, sans conclusion radicale, empirique et définitive. Dans cette formule, j'aborde avec intérêt la part active des pratiques sociales artistiques. Elles exacerbent le rôle de l'individu et usent des façons constructives dont il se sert des outils que sont l'art ou le langage, pour donner sens à son environnement.

35 Alain Coulon, op.cit., p.74.

## Conclusion

Les pratiques sociales artistiques créent des œuvres qui sont le produit du contexte social dans lequel elles se déploient. Les conduites individuelles sont autant d'idiosyncrasies qui vont marquer les éléments plastiques et contribuer à leurs caractéristiques. Mais l'œuvre est aussi une expérience sociale, en tant que simulacre de la construction sociale. Ce phénomène sociologique ramène la plasticité à une mise en scène révélatrice structurelle et cognitive, d'abord par un mécanisme de mise à distance et aussi comme support des subjectivités mélangées d'où apparaissent les significations communes dominantes. L'ensemble de l'événement artistique peut être considéré comme une intervention sociale. Il est important à présent de s'interroger à propos de son fonctionnement et de comprendre la portée pédagogique de son action.

---