

Fonctionnalité de l'intervention artistique

Le contexte social où s'enracinent les pratiques sociales artistiques implique la prise en compte de la relation qui s'instaure entre œuvre et spectateur. Il y a là un espace à explorer pour cerner les enjeux de telles actions artistiques dans un territoire. Mûries d'intentions, portées par une volonté, ces actions s'ouvrent à un projet social orienté par leur tactique d'intervention et leur positionnement. S'interroger alors sur leur fonctionnement nous amène aussi à considérer les prémices d'une pédagogie de l'intervention. Nous conduirons cette réflexion d'abord en essayant de comprendre l'attitude et la relation de l'art, en tant que système, avec son environnement, constitué d'autres systèmes. Nous verrons, ensuite, de quelle nature est l'intention d'actions mutuelles entre deux systèmes et comment ils communiquent. Ces tentatives interventionnistes portent la marque d'une volonté délibérée de transformation. Elles s'appuient en l'occurrence sur le processus d'apprentissage qui permet de répondre, de s'adapter et d'évoluer.

Relation

Confrontation

Si l'art est passé d'une logique de la représentation (dans l'art classique) à celle de l'exploration et de la déconstruction critique du réel, cela ne tient pas simplement à la tradition duchampienne du détournement, ni à celle d'une pulsion déceptive¹. L'art est parfois porté par un esprit subversif qui se veut provocateur d'émotion, de sensations subjectives, comme objet de satisfaction ou de rejet, que l'on retrouve à toutes les époques. Ainsi, l'intervention artistique urbaine, qui fut au départ sauvage et « illégale », en ce sens qu'elle se vit hors des lieux communs de l'art et parasite l'ordre établi de l'espace public, est plus inattendue du fait qu'elle s'impose, s'infiltré, s'insère dans un milieu, une rue, un espace. L'exemple du « rideau de fer »² de Christo, montre comment l'objet s'est d'abord présenté comme obstacle avant de revendiquer son caractère artistique, à travers la photographie, comme trace commémorative. Néanmoins, on assiste depuis plusieurs années à l'exploitation institutionnelle de ces interventions. Il en résulte des caractéristiques conformes et labélisées de l'œuvre qui lui confèrent une dimension désormais décorative et académique.

Pourtant, l'intervention artistique ne répond à aucune demande par rapport à l'espace social autonome dans lequel elle s'introduit. L'espace public, par conséquent, est un lieu idéal. Certains groupes d'artistes le privilégient comme objet de travail et de perturbations. Leurs interventions parasitent et détournent l'environnement en interrogeant ses principes et ses attributs, sans que l'action remplisse une fonction nécessaire. Le collectif Stalker, par exemple, s'attache à la notion de territoire qu'il tente de subvertir en organisant des parcours urbains démarqués des contraintes architecturales. Adrian Piper crée troubles et interrogations pour le développement d'actions publiques adoptant la démarche directe de l'*actrice* sociale, sans prédisposition ni mise en scène. Au-

1 Voir sur cette question Anne Cauquelin, *Petit traité de l'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996, ainsi que Laurent Goumarre, in *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience, informations enquêtes sur le réel et self-médias*, op.cit.

2 Christo et Jeanne-Claude, *Mur de bidons d'essence, le rideau de fer*, 27 juin 1962, rue Visconti.

delà du fait que ces œuvres visent à dénoncer des inégalités et des oppressions, elles sortent de leur cadre pour s'interposer dans la vie routinière quotidienne et « frapper » le spectateur dans son attitude passive d'usager social. C'est aussi une des caractéristiques des pratiques sociales artistiques, interrogeant de fait la relation entre l'œuvre et son milieu d'intervention. Répond-elle alors à un service rendu aux usagers de l'espace où elle s'impose ? Ou bien son action sociale ne s'étend-elle pas au-delà, c'est-à-dire dans les structures des relations humaines ?

Cette question m'apparu lorsque j'ai tenté d'expliquer la dimension pédagogique de ma pratique. J'avais compris que travailler en collaboration avec des individus, des groupes ou des associations, pour réaliser une œuvre collective, n'était pas mon seul intérêt. Le but artistique était d'établir le lien social qui m'eût permis d'engager un travail plastique. Il devenait aussi un travail social tourné vers une réflexion critique. Je souhaitais développer un projet artistique dont le postulat était que l'art soit un outil d'action sociale, autrement dit, que l'œuvre propose un service. Aujourd'hui, grâce à mes diverses expériences, j'ai amplement modéré mon propos. Il n'y a pas d'action sociale qui peut être un service puisqu'elle est une conséquence à la poussée constructiviste qui naît du milieu où elle se conçoit. On a vu précédemment que l'outil social est incarné dans l'individu même. C'est lui qui le projette, le façonne, l'utilise. Ainsi, l'œuvre et son processus peuvent être cette forme significative qu'utilise l'individu pour communiquer, modeler le monde, établir des repères. La dimension pédagogique n'est plus propre à l'intervention mais à la confrontation que l'œuvre propose. Même si l'œuvre des pratiques sociales artistiques se construit par le milieu dans lequel elle intervient, le projet d'intervention qu'elle porte est étranger à ce milieu. Il est mon projet, traversé par diverses influences, dispositions qui déterminent ce que je fais. La démarche artistique ne dépend pas du milieu mais son expérience, au contraire, lui est complètement liée. Un même dispositif n'aboutirait pas du tout aux mêmes interactions s'il s'agissait de développer le même projet dans plusieurs endroits différents. Par conséquent, la démarche pure de l'intervention, identique chaque fois, se présente comme une entité. De même, le milieu social dans lequel elle intervient, forme aussi une autre entité. De la confrontation entre ces deux entités réside une interaction qu'il convient de comprendre comme un espace d'échange actif.

Systemique et cybernétique

Afin de déterminer les relations qui s'exercent entre l'intervention artistique et le milieu, nous tenterons de définir chacune de ces entités comme autonome, en interrelation, produisant discours, informations et matières. Par leur structure et leur organisation interne, ces entités développent des buts et des stratégies. Les caractéristiques de celles des pratiques sociales artistiques nous aideront à cerner les intentions et positions qui orientent le travail plastique.

Cette fois-ci, un recul s'avère nécessaire, ce qui permet de laisser de côté les détails des phénomènes constituant de l'action artistique. Les particularités de

ses acteurs et les détails de sa plasticité ne sont pas pour autant ignorés, mais nous les rendons flou pour laisser apparaître les buts de l'intervention artistique et sa fonctionnalité. Pour ce faire, nous prendrons appui sur l'approche systémique, considérant le travail dans sa totalité, non pas pour le résoudre, mais pour l'inscrire dans un cadre théorique qui précise son action et comprend sa structure. La théorie générale des systèmes, de Ludwig Von Bertalanffy³ et la cybernétique de Norbert Wiener⁴ offrent des éléments conceptuels intéressants pour introduire et soutenir la réflexion. On verra par la suite quelles en sont leurs applications possibles à propos des relations humaines.

Un système est une structure autonome et fonctionnelle qui « peut être défini comme un complexe d'éléments en interaction. »⁵ Von Bertalanffy le définit comme un ensemble d'unités et interactions mutuelles. Cet ensemble forme une entité globale, avec des limites, organisée pour servir un ou des buts. Ceci signifie que chaque système a des caractéristiques propres, déterminées par leur niveau de complexité, la manière dont l'information circule, leur aspect fonctionnel interne. Ce principe de « totalité »⁶ montre qu'un système n'est pas réductible à la somme de ses éléments. Dans un système politique fasciste, par exemple, les comportements individuels ne sont pas tous fascistes, de même que les appareils du pouvoir. Cependant les relations sociales qui en découlent et l'organisation interne des institutions et infrastructures construisent par interaction le climat politique. La construction des systèmes sociaux concerne tous les comportements individuels, comme on a pu le voir avec la microsociologie, mais l'identité du système ne représente pas l'individu, c'est une totalité.

Von Bertalanffy, biologiste, élabore la théorie générale des systèmes, comme modèle applicable à l'ensemble des structures du monde, traversant de nombreuses disciplines, comme la thérapie, l'éducation, l'écologie, l'électronique, etc. Les composants structurels présents dans tous types de systèmes forment le cadre dans lequel le système se spécifie, par des caractéristiques internes et par le milieu dans lequel il existe. Il s'agit de ses parties constituantes identifiables et quantifiables, de ses frontières plus ou moins diffuses, le séparant du milieu extérieur, des réseaux de relations permettant le transport et la circulation de l'information, et enfin ses réserves de matériels, d'énergie et d'informations.

L'approche systémique inscrit les phénomènes étudiés dans un ensemble complexe de relations, faisant l'objet de la recherche. Au lieu d'isoler les problèmes, ils sont considérés dans leur entité, faisant apparaître un réseau de connexions aboutissant aux causes du problème identifié.

L'aspect fonctionnel des systèmes se réfère à la cybernétique, mise au point par Norbert Wiener en 1948. Il la définit comme la science des contrôles et des communications des systèmes, que sont l'homme, l'animal et la machine. Ce mathématicien américain enrichit la théorie par deux notions importantes, qui concernent l'activité des systèmes.

3 Ludwig Von Bertalanffy, *Théorie générale des systèmes*, Dunod, 1973

4 Norbert Wiener, *Cybernétique et société*, 10/18, 1971.

5 Ludwig Von Bertalanffy, *op.cit.*, p.53.

6 *Ibid*, p.64.

D'abord, il introduit la notion de « *feed-back* », boucle rétroactive, conduisant le flux des matériaux, énergie ou informations, dans un cycle d'amplification ou de stabilisation. Un phénomène issu du milieu extérieur rentre en interaction avec le système qui interprète et agit sur la perturbation. Son action produit un effet sur le milieu extérieur, qui de nouveau interagit avec le système. La rétroaction négative indique que l'action du système neutralise la perturbation en conservant son état initial. La rétroaction positive est un phénomène d'amplification de la perturbation. Il est souvent donné comme exemple le thermostat électrique, présent dans les radiateurs ou réfrigérateurs, prévu pour maintenir une température. Il s'agit d'un mécanisme de régulation relégué par trois pôles : la représentation comme outil d'interprétation et de décision, l'outil d'action et l'outil d'information potentiellement paramétré.

Cette notion ramenée à une échelle humaine, comme la politique de l'immigration d'un pays occidental, offre des éléments de compréhension des relations entre pays riches et pays pauvres. Les hommes et les femmes des pays pauvres tentent de regagner leur dignité et d'assurer leur survie en émigrant vers les pays riches, donc en pénétrant un autre système. Le système pénétré accueille cette population et interprète son arrivée massive sur des critères liés à sa propre dynamique de conservation. Il décide d'agir en conséquence pour réguler l'immigration, met en place des actions de contrôles des populations, de répressions et d'expulsions. Il s'agit, pour le système des pays riches, d'une rétroaction négative, qui vise à conserver son état, donc à freiner l'immigration et renforcer les frontières. L'action sur l'environnement d'un système comme celui d'un groupe social et culturel, liée à ses perturbations internes, se révèle être fonctionnelle, évolutive, stabilisatrice ou destructrice, selon les modes de rétroaction.

La deuxième notion, rejoignant la première, est le principe « *d'homéostasie* », qui est le propre d'un système dans une logique de stabilité, donc de rétroaction négative, mais aussi de survie. Le système réagit aux perturbations internes et externes mais revient à son état initial. C'est la nécessité de sauvegarde du système, comme moyen de défense, qui le pousse constamment à retrouver un équilibre et ingérer l'intrusion d'éléments étrangers. L'action de l'homme sur l'écosystème illustre bien le problème. La nature développe en parallèle de nouvelles espèces ou modifie un état général climatique ayant pour but de revenir au départ par cet effet de rétro-action positive qui accentue la perturbation en transformant encore le système mais dans un but de régénération et de conservation, ce que Bateson nomme le maintien des vérités. Il est assuré par la modification d'autres propositions pour conserver l'équilibre et reconquérir le statut initial. L'homéostasie d'un système montre sa force d'absorption (annulation) ou de rejet de toutes tentatives extérieures de changement, ce qui rend donc difficile toute volonté de transformation.

Bien d'autres chercheurs et théoriciens ont approfondi la cybernétique et la théorie des systèmes, complexifiant leur définition, de façon à réaliser des mises en applications concrètes. C'est le cas de la sociologie, qui fera de l'ap-

proche systémique, une méthode de typologie des organisations et d'analyse sociale. C'est aussi le cas pour l'électronique, la robotique, et la micro-informatique, qui procéderont à l'élaboration de systèmes fonctionnels capables d'opérer des choix et d'entreprendre des actions spontanées. Nous nous contenterons des éléments théoriques originaux pour saisir les particularités des systèmes de l'œuvre d'art et de l'intervention artistique.

L'œuvre comme système

Si nous convenons qu'un groupe social est un système et qu'il est aussi le rassemblement de membres affiliés à une même activité, ayant les mêmes valeurs, mêmes centres d'intérêts et la même culture, alors nous apercevons que l'espace social se détermine dans des interactions d'entreprises humaines fonctionnant comme des systèmes et s'organisant pour agir à l'extérieur. L'analyse systémique des relations humaines⁷ montre que l'individu est l'élément principal et que ses comportements définissent les attributs et propriétés de ce système. Ainsi, nous pouvons affirmer qu'à chaque système social équivaut un groupe d'individus mus par les mêmes actions. Chaque individu n'a pas la même place, ni le même rôle, mais tous contribuent au maintien homéostatique du système au travers duquel se construisent des identités. Il pourrait s'agir aussi d'un sentiment d'appartenance à une culture, une patrie, un corps de métier, une classe sociale, une idéologie. Ce sont bien les comportements qui caractériseront le système plus que l'étiquette qu'il porte aux yeux des autres. C'est toujours cette notion d'« équipe », de Goffman⁸, qui prend le pas sur le sens ou l'objet soutenu par celle-ci. Donc, toute organisation sociale portée par une action est un système pur, qui existe en fait comme sous-système et assure le roulement de plusieurs boucles homéostatiques dans un seul et même système : le système social.

Cette idée se rapproche très largement des « réalités multiples » d'Alfred Schutz. Pour lui, le monde de la réalité vécue par la conscience est divisé en sous-monde possédant chacun un style cognitif particulier, une cohérence interne, des normes de référence (ou typicalités). Ce sont des « provinces limitées de signification » dont ce qui est réalité pour l'une devient fiction pour l'autre. Le « monde du travail », c'est-à-dire le monde de coprésence, de relations, de socialité, est un monde où s'articulent la parole, la communication, l'intersubjectivité. Il est « l'archétype de notre expérience de la réalité. Toutes les autres provinces de signification peuvent être considérées comme leurs modifications »⁹, c'est-à-dire que l'archétype se décline en couches inférieures de réalité spécifique. La structure de ces mondes s'apparente bien à des systèmes ou sous-systèmes emboîtés les uns dans les autres. L'économie est un système relégué à chaque commerce, à chaque marchandise, à chaque activité utilisateur de la marchandise, à chaque consommateur, etc. L'association de quartier est un système relégué à chaque utilisateur du quartier, à chaque partenaire économique, à chaque administration concernée, à chaque politique de contrôle social, etc. L'œuvre d'art est un système relégué à chaque artiste, à chaque spectateur, à chaque milieu spécifique, à chaque domaine d'activité, à chaque domaine économique, etc. L'œuvre d'art, l'intervention artistique, est alors un système qui interagit avec d'autres systèmes.

7 Edmon Marc et Dominique Picard, *L'école de Palo Alto*, Paris, éditions Retz, 1984.

8 Erwing Goffman, op.cit.

9 Alfred Schutz, op.cit., p.132.

Concernant les pratiques sociales artistiques, cette interaction se mobilise autour d'une intention d'action sur un milieu donné, une extériorité qui ne se vérifie pas toujours dans l'art contemporain. Il est de bon ton aujourd'hui de dire, que l'art est une représentation extrême de la réalité, à tel point que l'œuvre s'y confond. Il y a de toute évidence un sujet dans le réel qui influence l'artiste et son envie de raconter le monde. Or, lien avec la réalité ne veut pas forcément dire lien social. Le système de l'art s'élabore souvent en dehors du quotidien, on le voit notamment lorsqu'il s'agit de présenter une œuvre en faisant le vide autour. Cette distance d'avec le monde peut parfois faire défaut à la réalité du combat que portent l'œuvre et les intentions de l'artiste. Donc, l'œuvre est un système qui se confronte et s'alimente entre systèmes de même nature, de même famille. Les œuvres sont vues par des spectateurs avertis appartenant au système de l'art, tels les critiques et les commissaires d'exposition, elles s'entrechoquent dans un bocal, se juxtaposent dans une vitrine qui ne se laisse pas voir de tous les milieux. Il est rare de voir les galeries d'art en plein cœur des quartiers pauvres. Le système de l'œuvre est emprisonné à son milieu.

L'approche systémique considère que le système est fermé lorsqu'il n'échange, avec son environnement extérieur, que de l'énergie, tandis que le système ouvert échange de l'énergie, de la matière et de l'information.¹⁰ On peut considérer que l'art, comme système fermé, extériorise toute sa puissance sans vraiment la faire partager. C'est une sorte de nargue, qui correspond il est vrai au snobisme des milieux de l'art contemporain.

10 Ludwig Von Bertalanffy, op.cit., p.37.

Cependant, les artistes font un travail remarquable de recherche et de redéfinition de l'art. Les normes et les repères sont souvent bousculés pour tenter une autodestruction ou une renaissance de l'œuvre. Les uns travaillent le médium, les moyens, le cadre, le matériau, comme Mario Merz avec « *Che fare* », 1969, qui interroge à la fois son hébétude devant les possibilités de l'art une fois les barrières baissées, et la crédibilité du matériau qui renvoie l'œuvre à sa valeur marchande. Richard Serra joue avec la gravité, le poids et l'équilibre de ses pièces hermétiques et brutes.¹¹ La sculpture qu'il produit s'inscrit dans une conception spatiale où le matériau est reconsidéré par ses attributs et sa forme, par rapport à l'environnement qui l'accueille. Les auteurs d'œuvres picturales sont aussi très séduits par cette idée de repousser les conditions de l'image et de la création, voir évidemment tous les mouvements de la peinture sur support (toile, carton, bois, plastique, etc). Des efforts sont entrepris pour transformer les représentations, mais ils sont aussi tributaires de leur matérialité. Ce fut d'ailleurs une des causes, après Pollock, de l'abandon de l'objet peint pour l'acte de peindre lui-même qui mettait l'accent sur l'action, de surcroît éphémère, mais dont les conditions d'existence ne dépendaient que de l'artiste. Ainsi se sont développées les actions, les happenings, les représentations, grâce à ses pionniers qui ont su donner à l'expérience vivante, le statut d'œuvre, par l'attitude érigée en modèle, mais aussi par le processus de suppression de l'objet. Également, les pratiques de reproduction ou de duplication de l'image marquent le point de déambulation illimitée de la création visuelle

11 Richard Serra, *One Ton Trop (house of cards)*, 1969, Museum of modern art, New York.

et auditive, comme le *sampling*. Les re-photographies de Sherrie Levine, en puisant le même contenu que l'original, produisent une autre œuvre et proposent de rejouer la forme de l'œuvre reproduite. Ce n'est pas qu'une remise en circulation de l'œuvre pour sa déconstruction conceptuelle, c'est aussi une revendication du plagiat.

Ces démarches me semblent questionner surtout la relation de l'art avec l'art, si bien que l'action du système de ces œuvres sur l'extérieur reste suspendue, en attente d'un véritable éclat dans le monde ordinaire du quotidien. Car tous ces artistes voient, à mon sens, leur champ d'action réduit à leur propre univers. L'analyse systémique de ces travaux me fait dire deux choses. Premièrement, ce système de l'art reçoit plus qu'il ne renvoie, car ses modifications, ses esprits novateurs, sont le résultat d'apports extérieurs d'éléments effectivement issus du réel. Deuxièmement, par un souci de conservation, l'activité extérieure semble neutralisée par le système, plus vaste, du milieu de l'art. Les conditions d'expositions présupposent souvent la fin de l'activisme de l'art, où la figuration dans des catalogues ou galeries n'est plus un lieu d'édition ni de diffusion, mais de promotion du milieu pour le milieu. L'œuvre est cristallisée dans son élan, indexée et mise sous tutelle, ce qui a pour effet d'empêcher partiellement sa réappropriation par des spectateurs originaires d'autres systèmes. L'inaccessibilité de l'art n'est pas d'origine intellectuelle ou savante mais purement d'origine pratique. Il est difficile d'accéder à une chose que l'on ne voit pas, que l'on ne perçoit pas.

Mais de nombreuses œuvres parviennent à s'échapper de ce système en investissant d'autres lieux, d'autres publics. Elles existent alors dans toute leur nudité, comme des objets prêts à se revêtir du sens qu'on voudra bien leur donner. Elles ne sont qu'objets parmi les objets, mais leur appartenance au système de l'art leur est inaliénable. Il s'opère un échange avec d'autres systèmes ouvrant un terrain d'entente et de communication. Elles se construisent même souvent avec le contexte dans lequel elles s'exposent.¹² Les interactions qui s'effectuent alors entre système de l'œuvre et environnement constituent, pour certains artistes, l'intérêt de leur travail. Par exemple, les objets autobiographiques d'Annette Messager, quand bien même ils ne sortiraient que rarement des galeries et musées, tissent un lien avec le spectateur par des sensations communes, des fantasmes partagés. Au-delà de leur plasticité, ces petits animaux en peluche ou ces crayons de couleur, donnent aux spectateurs des sensations de déjà-vécu, ou déjà-pensé. Dans un autre ordre d'idées, les rendez-vous de Joël Hubaut donnent au spectateur le rôle principal par sa présence et son image. Ses « Cloms » font avant tout l'objet d'un rassemblement festif et convivial sur les photographies tirées et par l'esprit qui s'en dégage. Avant d'inaugurer son esthétique, l'œuvre créée du lien social et de l'événement de proximité. Et encore, les installations de siège de Veit Stratmann dissimulent l'œuvre dans l'espace public soucieux de ne pas déranger les comportements malgré une disposition atypique.¹³ L'artiste tente de faire de son œuvre un objet, une infrastructure fonctionnelle, élaborée pourtant sur des plans qui ne relèvent pas de l'ordinaire. Au contraire, Thomas Hirschorn¹⁴ et ses vitrines de

12 On consultera à ce sujet « *Un art contextuel* » de Paul Ardenne. Sous l'angle d'analyse d'une relation constructive avec leur contexte de présentation, il rassemble un certain nombre d'artistes sans intention de fonder un mouvement, piège que beaucoup de critiques, maintenant, évitent. Par *contextuel*, il entend les œuvres produites dans ou par le contexte. Il met l'accent sur des pratiques revendicatrices, subversives, participantes, et se conclut sur une perspective limitée de l'art contextuel, en proie aux répétitions, bientôt usées, sinon banalisées et divertissantes. La définition de « l'art contextuel » a sans doute trouvé ses limites aussi dans l'impossibilité de caractériser l'avenir des pratiques qui continueront à user des contextes de leur existence. Peut-être trouve-t-il ses limites aussi dans la définition même que lui donne son auteur.

13 *Pour le couloir*, Courtesy Nuova Icona (Venise), 1998.

14 *Skultur Sortier Station*, Métro Stalingrad, Paris, 2001.

musée miniatures font acte de présence, dans l'espace urbain, mais déplacé, position transversale entre stands d'expositions internationales et trottoirs. Il signe une tentative de réintroduction sociale de l'œuvre, dont les vitrines en offrent le miroir.

Ces espaces de confrontations sont rythmés d'échanges qui éprouvent et déstabilisent les systèmes. Mais il n'est pas facile d'éviter les rouages, institutions et lieux de l'art, pour l'artiste qui sollicite la renommée. Le centre d'art contemporain devient une sorte d'antichambre mémorielle de l'œuvre passée, où s'exposent des photos, croquis, témoignages de cette rencontre systémique.

La compréhension de la communication entre deux individus, deux systèmes, nous aidera à mieux cerner ce qui se passe au moment où l'œuvre et le spectateur-public s'élaborent un terrain commun, terrain de définition du cadre de l'expérience de l'œuvre, espace d'intentions pédagogiques. Les modalités de cette communication me paraissent être au centre des principaux questionnements pédagogiques lorsque l'œuvre fait l'objet d'une intervention artistique, au-delà des interrogations qu'elle provoque. Si le processus plastique lié aux pratiques sociales artistiques constitue un système et que celui-ci tente d'établir une relation de communication ouverte avec d'autres systèmes, ne pouvons-nous pas en déduire que le système artistique entretient une relation pédagogique avec d'autres systèmes. Essayons à présent d'en déterminer la nature.

Communication

L'approche systémique des relations humaines donne plus d'importance aux rapports qu'entretiennent les individus qu'aux individus en tant qu'acteur de la communication. Il s'agit de comprendre les processus relationnels pour saisir comment l'information circule et ce qu'elle engendre. Tout comportement humain ayant une valeur communicative peut être porteur de symptômes pathologiques, conçus avec l'entourage, contaminant le système en générant des troubles. Ces hypothèses montrent que, dans la communication, résident des enjeux sociaux qui conditionnent le lien, l'intégration mais aussi l'apprentissage. Nous nous servirons de ces théories pour comprendre le mode de communication que propose l'œuvre. Le processus d'émission, et surtout de réception de l'information, nous éclairera davantage sur ce qui permet la communication entre deux systèmes où l'hypothèse de communication entre l'œuvre, en tant que système, et le milieu dans lequel elle intervient est envisageable.

Processus d'échange

De formation très scientifique, le couple d'anthropologues, Gregory Bateson et Margaret Mead, ont orienté peu à peu leurs analyses vers une pensée plus philosophique. Celles-ci visent à interroger le comportement de l'homme sur le milieu. Bateson adapte la théorie des systèmes sur l'étude des relations humaines pour la modélisation des types d'interaction sociale dans leurs contextes culturels. Il se sert également de la cybernétique pour élaborer

une théorie de la communication. Rapidement, de nombreux chercheurs venus de disciplines diverses collaborent pour former l'école de Palo Alto. Ses programmes de recherche s'orientent alors sur des possibilités d'actions pour comprendre ou résoudre des problèmes, notamment dans les domaines de la psychiatrie et de la pédagogie. Nous nous pencherons essentiellement sur les questions de communication et d'interaction systémique dont nous dégagerons deux notions importantes : les *restrictions* et la *redondance*.

Le système de communication batesonien propose une analyse pragmatique de la communication qui ne prend pas en compte les problèmes que pose la perception, c'est pourquoi je propose de l'évoquer au chapitre suivant. Cependant, Bateson relève un certain nombre de concepts qui renvoient aux intentions de l'acteur et à « *l'indexabilité* ». ¹⁵ Il considère que l'environnement est chargé de « *signaux* » qui sont les médiums nécessaires à la communication. Les interactions et actions d'un système sur l'autre résultent d'émissions de signes, mais les réponses et adaptations peuvent aussi être le travail de considération de l'environnement naturel, lui aussi chargé de signaux. L'action est déterminée par l'attraction de l'autre mais aussi par le milieu. Dans son explication cybernétique ¹⁶ de 1967, Bateson affirme que chaque élément naturel, ou non, et soumis à la perception est déterminé par des « *restrictions* » qui contraignent son développement. L'élément envoyé est lu dans son entier mais l'individu, pour lui donner sens, procède, par élimination à l'extraction de l'élément survivant à la contrainte appliquée, contrainte qui met en relation avec le contexte. L'élément significatif est celui qui sera le mieux adapté au cadre, au sujet, à ce qui est attendu.

15 Cf. chapitre Réflexions sociologiques.

16 Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, tome 1, Seuil, 1977.

Par exemple, à l'école, se construisent des règles et normes propres aux stratégies d'interactions tenues par les professeurs, les élèves et l'Institution. Elles sont le produit du contexte. ¹⁷ Le cadre de l'école pour l'enfant s'érige entre ce contexte et sa connaissance du langage commun. Selon les ethnométhodologues, être dans la norme signifie agir en dégageant une « *impression de conformité* ». Pour ce faire, l'enfant devra opérer certaines « *restrictions* » qui lui permettront de réduire l'écart interprétatif entre lui et le professeur. Alain Coulon l'exprime mieux lorsqu'il dit que « *trouver une bonne réponse, c'est choisir parmi les différents chemins possibles, celui qui est attendu par l'enseignant, c'est-à-dire, utiliser le même jeu de langage que lui* ». ¹⁸

17 Hugh Méhan, *Structuring School Structure*, *Harvard Educational Review*, 48, 1978, p.32-64.

Si le choix du signal parmi d'autres est issu d'une opération de restriction cognitive donnée par la connexion de signaux, alors il y a mise en relation du contexte et du contenu (événement) : « *sans contexte il n'y a pas de communication* ». ¹⁹ Bateson prend pour exemple la compréhension des phonèmes : « *En ce sens, la relation entre le contexte et son contenu est particulièrement significative. Un phonème n'existe en tant que tel que par la liaison qu'il entretient avec d'autres phonèmes, avec lesquels il forme un mot : le mot est le contexte du phonème* ». ²⁰

18 Alain Coulon, *Ethnométhodologie et éducation*, op.cit., p.128.

19 Grégory Bateson, op.cit., p.159.

20 Ibid, p.158.

Par ailleurs, Bateson conçoit trois niveaux de langage en évolution indépendante et parallèle : la communication kinesthésique, le paralangage et le langage. Les deux premières formes sont iconiques et gestuelles. Il affirme que la sincérité paralinguistique et kinesthésique ajoute au langage d'autres signaux cognitifs qu'il est difficilement possible de maîtriser sans le montrer. Autrement dit, certains bruits et gestes se distinguent des autres par les significations qui leur sont accordées. Elles permettent d'organiser la communication par une mise en relief du bruit ambiant. Il existe aussi, et Bateson l'a remarqué, des signaux utiles à l'action de communiquer qui se révèlent par une absence quasi systématique et codifiée. Cette élément manquant du signal, qui permet une compréhension plus affinée, Bateson l'a nommé « *redondance* ». L'objet, le message, l'image, le mot, la lettre, etc., possèdent en eux une redondance ou un modèle qui offre la possibilité de deviner la suite. Certains signes ont donc en eux des significations clefs²¹, plus complexes, qui permettent de réaliser une « *économie de conscience* ». ²² Ces informations sont déjà stockées chez l'individu récepteur du signal, sous la forme de familiarités, de réflexes, d'automatisme. Ils ne demandent aucune réadaptation, aucun recadrage.

21 Appelés les « *métas-informations* » dans son texte sur la cybernétique : codes permettant d'anticiper et de décrypter les phrases, images, événements. Gregory Bateson, op.cit.

22 Ibid, p.154.

Qu'en est-il alors de l'art dont les signaux élaborant leur propre contexte de langage par de nouveaux codes, de nouveaux modèles, complexifiant l'opération de restriction ? Jusqu'à quel point est-il possible de comprendre un message et d'y répondre quand le signal est flou ? La communication, dans l'art, n'échappe pas à ces mécanismes. La lecture d'une œuvre aboutit, par le jeu des restrictions opérées par son spectateur, à un élément survivant à des contraintes et des codes qui répondent à une représentation subjective de l'art et portée par des valeurs très étroites de la doxa. En revanche, les redondances sont prépondérantes à la volonté de communication de l'art. Elles s'appuient sur des vides de signification à compléter par le spectateur et sa subjectivité. La redondance se situe entre participation individuelle et collective au sens des signaux reçus. La part d'irrationalité de l'art s'exprime dans l'absence, l'élément manquant à partir duquel l'esprit invoque les redondances qui contextualisent l'œuvre et permettent d'opérer une restriction cognitive du message. L'automatisme comportemental inconscient qui accompagne la redondance de l'objet et sa sémantique participe en somme à une interprétation du monde très subjective, très individuelle. Mais la redondance du monde est aussi portée par les modèles d'interprétations communs qui rendent possible la communication. La notion de membre, dégagée par l'ethnométhodologie, admet l'existence de connaissances communes (procédures accountable, méthodes, savoir-faire) implicites qui se traduisent parfois en routine, culture, redondance.

À mon sens, les pratiques sociales artistiques souscrivent à une recontextualisation de l'art, et non à un art contextuel. Or l'œuvre est en réalité déplacée (et parfois même, replacée aussitôt après la photo). Certaines tentent un déracinement vers l'extérieur ce qui ne les qualifie plus de contextuelles mais de recontextualisées, d'exilées, d'adoptées. Cette démarche présuppose l'apparition de nouvelles redondances qui reformuleront les possibilités de communication de l'œuvre. Tous signaux qui ne sont pas formes, modèles, restric-

tions, redondances, informations, nous dit Bateson, c'est du bruit, seule source possible de nouveaux modèles. Ici s'ouvre un espace de l'art où des pratiques soulignent la volonté d'indépendance, d'alternative, de refonte du système. C'est en tout cas la réciprocité d'une démarche qui ne travaille pas seulement la plasticité, mais qui s'offre aussi un nouvel objet : le social.

Processus d'apprentissage

Les systèmes sont imbriqués les uns dans les autres. L'individu est un système psychique attaché à son corps comme système biologique. La famille est un système social. Le territoire, le quartier, constituent le milieu d'un système social. La réunion hétérogène d'individus dans un contexte de formation, d'étude, de travail ou de vacances est un système. Un système est alors aussi un groupe d'individus en connivence, une équipe, selon le terme de Goffman²³, dont la principale action sur le milieu (la sortie) est de maintenir une définition de la situation qui crédibilise leur existence vis-à-vis de l'autre groupe (comme système) avec lequel il rentre en concurrence et sur lequel il tente d'agir. Le modèle d'interaction humaine²⁴ montre que, pour agir, un système d'individus doit être capable d'identifier la situation en reconnaissant l'autre système, son identité, ses intentions et ses motifs. Il s'agit de « l'adaptation mutuelle » qui s'effectue dans des négociations de sens permettant l'action et la communication entre les deux. Soit, l'un des groupes tente de comprendre l'autre et d'adapter son attitude à ses intentions en contrôlant ses possibilités d'agir et en s'identifiant à l'autre : il s'agit de l'opération cognitive. Soit le groupe impose et influence l'autre par son discours et sa présentation (mise en scène) sous une tentative masquée de domination et de détournement de comportement : c'est l'opération expressive.

23 Erwing Goffman, op.cit.

24 Jean-Manuel De Queiroz et Marek Ziolkowski, *L'interactionnisme symbolique*, PUR, 1997.

Ces interactions sont particulières aux relations humaines qui s'appliquent dans leurs intentions d'actions. Le système, sous un angle plus global, n'étant pas forcément composé d'humains, est aussi en interaction avec son environnement et ses actions extérieures n'auront finalement pas d'autre but que de sauvegarder son existence. Or cette sauvegarde se fait aussi en adaptation à l'environnement par une transformation morphologique des espèces ou des paysages. Le changement vise à conserver quelque chose. Ce qui revient à dire, avec Bateson, que les systèmes suivent une évolution pratique en phase avec le niveau de communication entre organismes et environnement. Il n'y a donc pas de transformation brutale mais une lente répercussion du choc entre extérieur et intérieur.

Par ce biais, Bateson a montré qu'il est possible aussi, et même nécessaire, qu'un processus d'apprentissage ait lieu sans d'effusion d'énergie immatérielle de l'objet. La transposition de l'œuvre en modèle s'explique par la répétition. Bateson nous apprend que la répétition de séquences se transforme en modèle, c'est-à-dire en redondance qui renseigne sur la nature du signal et sa relation à l'environnement. L'œuvre contient des signes, que l'artiste n'a pas installés, et qui la situent dans un contexte interprétatif. Chez les mammifères, l'apprentissage est comportemental, c'est l'action de l'organisme vivant en réponse réci-

proque à un événement extérieur. L'adaptation de l'organisme à l'environnement crée des redondances où se précisent des significations. Ce sont des moyens de communication mais aussi des informations « phénotypes » qui modifieront la morphologie des espèces au gré des interactions avec l'environnement à la suite d'un long processus « *phylogénétique* ».

L'apprentissage est un travail d'adaptation qui se fait en résistance à quelque chose selon le principe d'homéostasie, de conservation du système. Le bouleversement d'une boucle de rétroaction provoqué par l'extérieur, nous dit Bateson, est aussitôt neutralisé mais se transmet aux autres boucles par une lente répercussion de maintien des valeurs relatives. L'apprentissage est une mutation dépendante de l'impact primitif qui s'inscrit comme schème fossile. Norbert Wiener le disait déjà à propos du « *feed-back* »²⁵, le potentiel de structuration de l'individu (ses idiosyncrasies) s'exprime par le biais du collectif en interrelation à l'autre et au contexte naturel. Il en résulte une action sur le système à son tour mise en interaction avec d'autres systèmes et enrichissant les représentations internes de l'individu. C'est ainsi que se caractérise le processus d'apprentissage, de transformation et d'évolution systémique.

25 Norbert Wiener, in <http://www.ac-dijon.fr>

Le système de l'œuvre porte des redondances mais provoque aussi de nouvelles actions. Installé dans un milieu social, le plasticien entretient un processus d'échange et de communication réciproque. On peut penser que, si l'œuvre émergeante, se construit et se transforme en interaction avec le milieu, alors elle produit aussi le même type d'action, au fur et à mesure de son évolution. Ce qui revient à dire que la co-créativité, initiée par le projet social artistique, est une action créatrice qui se démultiplie à l'extérieur, chez les individus et dans les systèmes.

Dans mes diverses interventions sociales, les moyens plastiques qui me permettent d'enclencher la participation, sont aussi des outils pédagogiques d'approche et de communication. Lorsqu'avec un groupe de jeunes, j'entreprends de ramasser des déchets issus de leurs activités de consommation, les choix qu'ils font conditionnent la forme finale de l'œuvre, formée par l'accumulation de ces objets. L'œuvre se trouve acculturée par la subjectivité de ces adolescents, possédant des références autres et des représentations nouvelles projetées sur ce projet de sculpture. Il s'élabore un processus d'apprentissage mené par la confrontation entre ces jeunes et le projet. En revanche, les consignes du projet stipulant le contexte et la nature exacte des objets à rapporter, posent une orientation inhérente au système de ma pratique. Ces consignes, soumises à répétition et expérimentation, sont aussi des redondances perçues par des restrictions, impulsant, dans le cadre de nos relations, des sujets de conversations, des remarques, des comportements nouveaux, dans un espace intermédiaire entre l'intervention artistique et le quotidien de ces adolescents.

L'effet d'influence et d'apprentissage est réciproque. Selon la théorie de la communication batesonienne, reléguée aux systèmes et à la cybernétique, nous pouvons affirmer que dans cette relation, s'effectue un enrichissement

mutuel des représentations, des idées et des valeurs, du fait de la conjoncture inhabituelle de l'intervention. Cette réflexion me conduit à envisager ces pratiques sociales artistiques d'après des intentions qui ne vont pas de soi et se présentent aussi comme un positionnement de l'intervention artistique.

Intentions

Le processus d'apprentissage dans l'art est une disposition pédagogique de l'action, à l'initiative du plasticien. Ces intentions marquent un positionnement de l'artiste qui se veut actif dans l'évolution sociale. Pour ce faire, l'art devient un médium éducatif, plaçant le spectateur et l'artiste en situation d'apprentissage.

Cependant, on a vu que cette situation est faite de réciprocité, d'altérité, de confrontation et d'échange. En effet, les installations/happenings de Kaprow emportent le spectateur dans l'espace sensible de son œuvre, conçue comme un environnement stimulant la participation. Il place l'individu en situation de tâtonnement expérimental avec l'œuvre, qui « invite le participant à faire un choix, (...) en choisissant de ne pas participer, on a au moins agi consciemment ».²⁶ Cette stratégie confère à l'artiste un rôle social d'éducation, qui a « simplement besoin de jouer, comme il le fait déjà sous les bannières de l'art, mais parmi ceux qui ne s'en soucient pas ».

26 Jeff Kelley, 1992, in Allan Kaprow, *L'art et la vie confondue*, CGP, 1996, p.20/21.

Cette disposition à la participation n'implique pas forcément un échange d'énergie, de matière et d'information, nécessaire à l'apprentissage intersystémique. L'œuvre est un système dans lequel l'artiste croit toujours que le spectateur pénètre, surtout dans le cas d'installations délimitant un espace à parcourir. Or c'est plutôt d'une rencontre dont il s'agit, d'une relation constructive, d'une mise en communication de deux systèmes. Par conséquent, cet échange sous-entend des relations humaines sociales, dont Kaprow perçoit une dimension esthétique de l'expérience commune. Nous allons voir à présent comment, mue par des intentions pédagogiques, cette dimension s'élabore, en prenant l'exemple de Beuys pour critiquer les limites de sa pratique par rapport à ses convictions d'éducateur.

L'artiste allemand prend très tôt en considération l'art comme moyen d'action sur le monde. Il démontre que l'art est un modèle et support de réflexion sur des problèmes sociaux, économiques et politiques. Selon lui, la question passe par l'instruction et l'art doit en être l'outil fédérateur. Il invente le concept de « *champ élargi de l'art* » qui serait une discipline transversale à tous les domaines pour redresser l'architecture du pays. Chacun a le potentiel créatif qui doit lui permettre, s'il le cultive, de méditer et de construire son existence, à l'échelle individuelle puis à l'échelle collective. L'art est aussi un moyen de guérison, mentale et physique. Sa théorie de « *sculpture sociale* » vise à inscrire toute la société dans ce mouvement créatif, non-pas pour réconcilier l'art et la vie mais indiquer l'existence de chaque sphère (système) dans l'autre. La société, la communauté, est l'œuvre où chaque individu est co-créateur

de cette structure, ce que Beuys appelle « *l'œuvre d'art totale* », comme ce territoire intersubjectif qui relie les consciences perceptives sur des définitions communes du monde. La sculpture sociale me semble concerner la notion d'intersubjectivité qui prendrait en compte l'individu dans toute sa dimension métaphysique et historique.

Les moyens d'action de Beuys s'organisent autour de l'académie de Düsseldorf où il enseigne de nombreuses années, la création de l'Université libre internationale pour la recherche interdisciplinaire, et ses productions plastiques qui sont des dessins, sculptures et performances (actions). Bien que combattant les mécanismes restrictifs de l'école, qui canalise l'individu plus qu'elle ne l'aide à s'épanouir, l'enseignement tient pour lui une place principale dans son œuvre car il pourra mettre en pratique certaines orientations pédagogiques qui fondent ses théories et mettent en pratique ses concepts. Les étudiants sont les premiers à le soutenir, provoquant des tensions avec l'administration. On l'aura compris, l'académie est un lieu d'investigation plastique pédagogique et politique pour Beuys, dont les œuvres servent d'illustrations, d'arguments : attitudes chamaniques, mystification du matériau, production de fétiches, actions politiques (notamment en faveur de l'environnement), etc.

Beuys a su percevoir la portée de l'art dans la société comme outil symbolique de circulation de l'information, d'assimilation du monde, d'outil de raisonnement. L'art est relégué au rang de système de gouvernance des fluctuations humaines, matérielles et culturelles. Il est une économie d'action sur le monde et Beuys le propose comme nouveau modèle constructif à l'égard de l'économie marchande. En somme, l'art est plus que l'art. Mais, Beuys n'a pas toujours été dans une pratique d'ouverture de l'art. L'Université libre internationale (FIU) est une structure d'éducation fermée qui reproduit l'école, réunissant des individus à l'écart de leur milieu, la vie quotidienne. C'est le principe de l'extra-ordinaire qui nous extrait de la vie ordinaire pour la comprendre et la dominer. Toute son action éducative est idéologique, même s'il réfute l'idée de programme. Or, ce n'est pas l'idéologie qui fait la pédagogie mais le milieu qu'elle construit, le cadre. L'action pédagogique n'est pas forcément le fait d'agir sur des individus comme enseignant au nom d'une idéologie. Il peut s'agir aussi d'une simple attitude interagissante dans l'ordinaire. Le concept de « *sculpture sociale* » est un concept politique qui vise à fédérer des personnes de diverses disciplines autour d'un projet de transformation sociale. Beuys ne travaille pas pour un public, mais à des formes ou des modèles qui influeraient sur une construction sociale nouvelle. L'art est une sorte de fluide traversant le monde, « *tout être a un potentiel créateur que masquent l'acharnement de la compétition et la recherche du succès* ». ²⁷

Son idée est de mettre le modèle à la portée de tous, contre les difficultés économiques et sociales du pays. Mais à vouloir substituer le système par un autre, Beuys se heurte aux privilèges des uns et au nouveau sectarisme qui lui donne mauvaise presse. Par conséquent, la démarche plastiquo-pédagogique de Beuys ne tient pas compte de la relation systémique qui s'établit entre l'œuvre

27 Heiner Stachelhaus, *Joseph Beuys, une biographie*, Paris, Éditions Abbeville, 1994, p.107.

et l'individu. L'intention sociale de Beuys est fondée sur un point de vue scientifico-mystique de la réalité : la conception anthroposophique de la tripartition de l'organisme social issue de Rudolf Steiner. Ces théories me paraissent trop spirituelles, marquées par une forte dimension théologique. Car l'art est diffus dans la vie. Il est porteur de toutes les contradictions de l'être humain : l'amour, la douceur, le plaisir, la violence, la haine, l'union, le profit, la peur, etc. Je mets en doute l'existence d'énergie inhérente à l'œuvre, idée omniprésente dans le travail de Beuys. L'œuvre est avant tout matérialité ou concept. Son énergie provient d'une conscience qui la traverse. L'objet « art » n'est ni sacré, ni symbolique (au sens mystique), ni décoratif. L'art se présente à la conscience comme une donnée nouvelle, problématique et critique, qui s'offre à la perception. Le monde du sensible vient après. L'art n'a pas plus de mission que celle de l'individu qui l'utilise. Je crois qu'il faut y voir quelque chose de plus terre-à-terre : l'art est un agitateur, il est moins que ce qu'il représente, il est indéfinissable dans un monde de définitions.

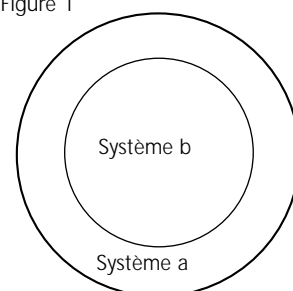
Jusqu'à présent, nous avons vu que les mouvements individuels et collectifs de transformation relevaient de mécanismes rationnels avec, d'une part le comportement pratique de l'individu et d'autre part, les interactions systémiques. L'intention pédagogique de l'intervention artistique devra donc prendre en compte le contexte fonctionnel des relations en s'inscrivant dans une perspective systémique précise. Car tout comportement éducatif s'enracine dans cette relation, quand bien même le pédagogue ne se poserait pas toujours ces questions.

Les motivations d'une action pédagogique peuvent indiquer que le système, subissant l'intrusion, soit interprété comme pathologique, déviant, malade, ayant besoin de « frappes chirurgicales » pour être ramené sur le droit chemin. Au nom de quoi ? N'y a-t-il pas derrière toute action pédagogique des raisons politiques ? En dehors de la question des valeurs qui nous animent et nous donnent une faculté de jugement critique pour de bonnes raisons d'intervenir, toute action motivée est catapultée par un sentiment politique de la situation : autocritique, limite de l'acceptabilité, volonté de transformation, etc. De là s'organise une relation d'action mutuelle. Cette relation est celle de deux systèmes dans un même milieu, tous trois en interaction. Ainsi, les deux systèmes continuent leur évolution par rapport au même milieu. Le système propre au pédagogue subit lui aussi cette influence du milieu dans lequel il intervient, quand ce n'est pas son milieu originel. L'action évoluera donc en rapport avec le contexte de son intervention.

Les pratiques du changement dans une perspective systémique sont diverses. L'école de Palo Alto montre quelques stratégies pour résoudre des problèmes, dans le domaine de la pédagogie, de l'apprentissage ou de la thérapie : reconnaissance, compréhension et prise en compte des systèmes qui déterminent la situation, les systèmes individuels (l'enfant, le père, la mère), les systèmes communs (la famille). Mais surtout l'action d'un système sur l'autre mérite un développement de façon à montrer la réciprocité de l'apprentissage et du

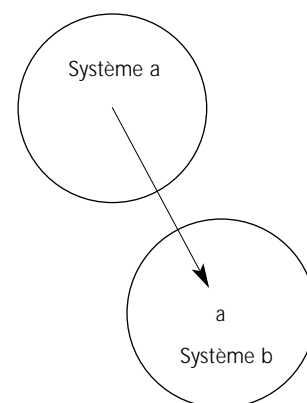
changement. L'une des actions éducatives (fig. 1) consiste à déplacer le système dans un autre milieu. Ou encore à intégrer ou ingérer le système pathologique se substituant alors à son milieu, soit partiellement (c'est le cas de l'école) ou soit de façon totalitaire (comme un système dogmatique). Cette tactique d'intervention ignore l'autre comme ressource et il intervient de force. Le système du pédagogue s'impose alors comme dominant, dans le cadre de son intervention. Les références proviennent d'une source unique et ignorent toute autre valeur.

Figure 1



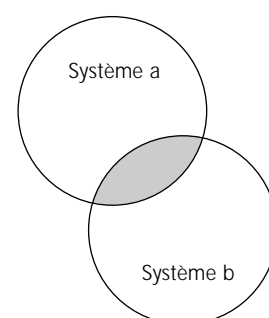
Une deuxième tactique (fig. 2) consiste à infiltrer le système en interagissant sur les membres du groupe. C'est le cas de l'investigation beuysienne à l'Université. On peut appeler cela de la lutte de l'intérieur. Cette infiltration est en réalité une immersion individuelle, ponctuelle ou constante. Seul, l'éducateur est minoritaire et ne parvient pas, ou difficilement, à résister au changement, influencé par un milieu qu'il ne connaît pas et dont il ne peut pas déchiffrer les codes. On retrouve cette figure aussi dans le cas d'un individu, originaire du système visé par la stratégie, formé par un autre système pour intervenir dans le sien propre. C'est une approche interactive directe. Or, avec le principe d'homéostasie mis en évidence par la cybernétique, l'action extérieure est neutralisée sans que cela soit visible. Donc le système pathologique traité subit une poussée de retour à son état originel, c'est-à-dire de rééquilibrage. Par exemple, dans certains quartiers défavorisés, l'action sociale a bien lieu, menée par des professionnels qui vivent le terrain, mais elle a peu d'impact éducatif. Plus personne n'y prête attention, car elle est en effet absorbée dans le quotidien, utilisée de manière pratique par les habitants pour répondre à leurs besoins. Les objectifs qui ont porté le projet social ne sont plus que des illusions.

Figure 2



La troisième tactique (fig. 3) pédagogique consiste d'abord à ne pas considérer comme pathologique l'ensemble du système, mais seulement à localiser la relation individuelle qui produit le phénomène considéré comme déviant. Cette approche prend en compte d'autres normes comme produits des interactions locales, des idiosyncrasies individuelles qui forment aussi l'Histoire, le contexte. Un système humain n'est ni sain, ni mauvais. Il est un équilibre biologique, écologique et ethnographique spécifique. Ainsi, la relation pédagogique entre deux systèmes, lorsqu'elle respecte l'autre, s'ouvre à l'autre et pratique une pédagogie du compromis, de la négociation et de la collaboration. Il ne s'agit pas de se mettre d'accord, mais de pratiquer une communication d'échange.

Figure 3



Les pratiques sociales artistiques agissent de cette façon en mettant en place un processus interactif qui rassemble un apport de contenu des deux systèmes (contenu sociologique). Il n'y a pas de volonté de soin, ni de diagnostic auto-proclamé de déviance, d'exclusion, de violence, etc. Le système n'est ni traité, ni frôlé, ni montré du doigt, car aucune hypothèse n'est présupposée. Les constats se révèlent au fur et à mesure du déroulement de l'intervention plastique, sans être objet d'une quelconque analyse puisque la révélation ne sera pas la

même à moi qu'à l'autre. Elle est issue des interrogations suscitées par l'intervention plastique et sa nécessaire interprétation et symbolisation. L'action pédagogique se tient dans une action interrogative ou rétro-interrogative, grâce à l'effet du « *feedback* » ou « *redondance* » qui mettront en écho l'événement : historicisation du souvenir, de l'expérience. La redondance assure une réactualisation des interrogations dont les tentatives de réponses s'enrichissent dans la multitude interprétative de l'événement. Ce phénomène peut être à l'origine de transformations individuelles par la quête de réponses nécessaires que réclament la question et la révélation des subjectivités. Cette pratique tente de provoquer des conjonctures favorables à l'émergence de choses nouvelles qui ont du sens pour tous, c'est-à-dire pour chacun des deux systèmes.

Conclusion

Nous pouvons récapituler les données nouvelles que nous ont apportées la théorie des systèmes et ses ramifications. Dans sa logique interventionniste, l'art établit un contact, une relation sociale entre deux entités. L'œuvre est un système qui s'affronte, se mesure aux autres systèmes dans un environnement réactif aux mutations qu'apportent les interactions systémiques. On distingue différents niveaux de communication qui situent l'œuvre dans des degrés d'ouverture et d'interrelations. Ces éléments de connaissance constituent les principaux enjeux pédagogiques des pratiques sociales artistiques, où sont interrogés les processus d'échange et d'apprentissage. Alors, les dispositifs plastiques d'implications sociales mis en place s'attachent, avec attention, à l'espace d'échange commun qui s'ouvre entre deux systèmes, comme territoire de construction de l'œuvre.

Le respect de l'équilibre systémique, qui forme une des principales thèses de « *l'écologie de l'esprit* » de Bateson, met l'accent sur la collaboration et la mutualisation des actions. Elles se caractérisent donc par leurs indéterminations, du fait qu'elles renvoient aux subjectivités individuelles imprévisibles, inscrites dans une totalité mouvante et un langage commun. La représentation du terrain d'échanges, de relations et de cognitions, qui fait l'objet de l'expérimentation artistique va nous permettre à présent de réinterroger la construction de l'œuvre, sous l'angle de la conscience individuelle. Comment comprendre l'efficacité relationnelle des pratiques sociales artistiques si l'on considère les multiples interprétations possibles de l'événement plastique ? Quel est ce terrain d'échanges collectifs et de significations communes ?