

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE

UNIVERSITÉ RENNES 2
École Doctorale Arts, Lettres, Langues

Unité de recherche Arts : Pratiques et Poétiques

LA PROVOCATION EXPÉRIMENTALE

ÉTUDE CONSACRÉE À LA PROVOCATION EXPÉRIMENTALE DANS L'ART
ET À SON USAGE DANS UNE PRATIQUE ARTISTIQUE

Thèse de Doctorat

Arts Plastiques

Présentée par Romain LOUVEL

Sous la direction de Leszek BROGOWSKI

Soutenue le 29 octobre 2010

Membres du jury :

Monsieur Patrick BOUMARD, professeur d'anthropologie de l'éducation à l'université de Bretagne occidentale (Rapporteur).

Monsieur Nicolas Thély, maître de conférences HDR en esthétique à l'université de Paris 1 Panthéon Sorbonne (Rapporteur).

Monsieur Pascal NICOLAS-LE-STRAT, maître de conférences de science politique à l'université de Montpellier 3 (Examineur).

Monsieur Leszek BROGOWSKI, professeur en esthétique à l'Université Rennes 2 (Directeur).

UNIVERSITÉ RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE

UFR Arts, Lettres, Communication

Unité de recherche Arts : Pratiques et Poétiques

LA PROVOCATION EXPÉRIMENTALE

ÉTUDE CONSACRÉE À LA PROVOCATION EXPÉRIMENTALE DANS L'ART
ET À SON USAGE DANS UNE PRATIQUE ARTISTIQUE

Thèse de Doctorat

Arts Plastiques

Présentée par Romain LOUVEL

Sous la direction de Leszek BROGOWSKI

Soutenue le 29 octobre 2010

Membres du jury :

Monsieur Patrick BOUMARD, professeur d'anthropologie de l'éducation à l'université de Bretagne occidentale (Rapporteur).

Monsieur Nicolas Thély, maître de conférences en esthétique à l'université de Paris 1 Panthéon Sorbonne (Rapporteur).

Monsieur Pascale NICOLAS-LE-STRAT, maître de conférences de science politique à l'université de Montpellier 3 (Rapporteur).

Monsieur Leszek BROGOWSKI, professeur en esthétique à l'Université Rennes 2 (Directeur).

J'adresse une pensée à Didier Delrieu, pour ses relectures passionnées, sa clairvoyance, son jugement et les précieuses discussions que nous avons eues ensemble. Didier Delrieu était Docteur en économie du développement. Il est décédé en novembre 2009. Je dédie ce travail à sa mémoire.

@@

Merci à Alain Elouard, Fabrice Leleu, Serge Lemaitre et Claudine Louvel de leur aide pour la relecture.

Je remercie également toutes les personnes qui ont collaboré activement à mes expériences artistiques, à Rennes, Brest et Saint-Nazaire.

J'adresse une dédicace à Agalé, Timéo et Marie pour leur présence et leur soutien nécessaire.

Avant-propos

Ce travail de recherche est le fruit des expériences artistiques que j'entreprends depuis 2000. Les connaissances que je tente de mettre à jour sont directement issues d'actions concrètes au cours desquelles j'ai tenu un journal de bord. C'est dans ce journal que sont apparus les prémices de ma réflexion sur l'idée de provocation expérimentale. L'aboutissement de ce travail, dans sa forme universitaire actuelle, est dû à l'intérêt, aux conseils et au soutien de professeurs du département des arts plastiques de l'université Rennes 2 qui m'ont guidé dans mes recherches ; Anne Kerdraon et Leszek Brogowski que je remercie chaleureusement. Par ailleurs, je n'aurais pu réaliser toutes ces expériences sans l'appui et la collaboration des professionnels du GPAS (Groupe de Pédagogie et d'Animation Sociale), en particulier lors de mes premiers tâtonnements. Toute la dynamique de mes investigations fut au départ encouragée par l'un des principaux membres fondateurs du GPAS, Daniel Cueff, qui n'hésita pas à m'offrir les opportunités économiques et sociales nécessaires à la réalisation de mes initiatives artistiques. C'est d'ailleurs lui qui m'incita à reprendre mes études interrompues depuis plusieurs années. Pour tout cela, je lui témoigne de ma profonde gratitude. Cette rencontre m'a montré que l'aventure utopique de l'existence possède un sens que seul le présent ne peut mettre à jour. Sur ce point, l'art est une opportunité qu'il faut saisir.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE	5
PREMIÈRE PARTIE: COMPRENDRE LA PROVOCATION EXPÉRIMENTALE	
DE L'INTÉRÊT DE LA PROVOCATION EXPÉRIMENTALE DANS LES ARTS PLASTIQUES	12
ORIGINE THÉORIQUE DE LA PROVOCATION EXPÉRIMENTALE	13
LA PROVOCATION EXPÉRIMENTALE DANS L'ESTHÉTIQUE DE LA CONTEMPLATION	20
APERÇU EXISTENTIEL DE LA PROVOCATION EXPÉRIMENTALE COMME ACTIVITÉ DE L'ART	29
CONCLUSION	38
LE PARADOXE DE LA PROVOCATION EXPÉRIMENTALE DANS L'ART	40
UNE CONSÉQUENCE DE L'ŒUVRE À L'INSU DES ARTISTES	42
LA PROVOCATION EXPÉRIMENTALE, UNE PRATIQUE VOLONTAIRE ET DÉLIBÉRÉE	62
LE SENS INTRINSÈQUE DE LA PROVOCATION EXPÉRIMENTALE DANS L'ART	104
CONCLUSION	116
RUPTURES ET ROUTINES	118
LA RUPTURE COMME PHÉNOMÈNE	118
LA ROUTINE, OBJET PRIVILÉGIÉ DE LA PROVOCATION EXPÉRIMENTALE	131
CONCLUSION	154
CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE	156
SECONDE PARTIE: RAPPORT D'ACTIVITÉ SUR LA PROVOCATION EXPÉRIMENTALE	
INTRODUCTION	160
DESCRIPTION GÉNÉRALE DU CADRE D'EXPÉRIENCE	162
NOTIONS ÉLÉMENTAIRES	162
DESRIPTIF DES EXPÉRIENCES ARTISTIQUES	171
PRÉCISIONS	184
NOTES SUR LES PROPRIÉTÉS CONJONCTURELLES DE LA PROVOCATION EXPÉRIMENTALE	192
CONCLUSION	223
CONCLUSION GÉNÉRALE	225
ANNEXES	231
I – <i>MAISONS D'ENFANTS</i>	232
II – <i>LES ALLÉES ET VENUES</i>	234
III – <i>LA PLAGE, MODE D'EMPLOI</i>	236
IV – <i>L'ANIMATEUR EST-IL BON ?</i>	239
V – <i>NOUS N'AVONS PAS BESOIN D'AUTRES HÉROS</i>	241
VI – <i>FABRICATION DES TERRITOIRES</i>	243
VII – <i>RUSHS FAMILIAUX</i>	247
VIII – <i>LES TROUSSES DE SURVIE SOCIALE</i>	248
BIBLIOGRAPHIE	253
INDEX DES NOMS PROPRES	259

Introduction générale

Il existe un rapport profond qui relie l'activité artistique et la société. La volonté de connaître ce rapport est motivée par notre intérêt qu'une telle interrogation réveille au contact de l'idée que nous avons de notre environnement social, de ses difficultés à produire un monde juste, du rôle de l'art au sein du *vivre-ensemble*. L'importance scientifique de cette question s'enracine dans le lien épistémologique entre sciences sociales et arts plastiques. Est-il possible de considérer la relation art et société à la fois comme démarche artistique et comme interprétation de l'art ? Par quel moyen pourrions-nous associer la puissance sociale de l'art avec une action militante, socio-éducative, pédagogique ou philosophique ?

Posons quelques constats que suggère la condition actuelle d'artiste et la pratique de l'art. La situation sociale de l'art et des artistes en ce XXI^e siècle présente des caractéristiques variées, allant d'un extrême à l'autre, de l'opulence économique pour les uns à la misère la plus cruelle pour les autres. Il semble que l'art suscite autant d'adoration, d'indignation que d'indifférence.

Pour une minorité des artistes, l'art bénéficie d'une tribune privilégiée, avec des avocats parfois forts zélés. Pourtant, cette agitation sociale et économique semble contraire aux valeurs matérialistes et pragmatiques qui gouvernent les sociétés occidentales. La contradiction se rencontre, par exemple, dans le décalage entre les offres de formation artistique (écoles, universités, Beaux-Arts) et l'intégration économique des individus formés. Autant d'efforts pédagogiques font croire à un intérêt social important pour la création, or les stratégies économiques gouvernementales ou privées convergent vers d'autres horizons qui tiennent peu compte du nombre d'individus compétents et désireux de s'épanouir dans le domaine de l'art. Au mieux ces stratégies anoblissent l'institution culturelle au niveau international, au pire elles participent à l'entreprise spéculative qui poursuit l'art. La première est une stratégie impérialiste, la seconde est capitaliste. Elles sont toutes deux étrangères à l'aventure artistique formelle, conceptuelle, romantique, existentielle et anarchiste de l'art.

Nous voudrions en revanche faire remarquer une caractéristique cruciale de l'art. Il y a dans le phénomène de l'art une dimension bouleversante inaugurale mal considérée, un « big bang » pour le meilleur et pour le pire de la modernité. L'irrationnelle apparition première de l'œuvre rend difficilement accessible à l'entendement cet horizon déstabilisant qui traverse la création artistique. Il y a bien une pratique de l'art réfléchi, qui répond à des contraintes, des concepts, une

technologie, mais ces critères ne suffisent pas à comprendre cet événement providentiel, lequel interroge, par surprise, la société humaine. Nous pensons en effet que l'art est une énergie imprévisible au pouvoir constructif et destructif, sur laquelle il est impossible de préjuger d'une trajectoire stable et fiable, et qui pourtant semble bâtir les sociétés futures. Ce postulat nous incite alors à en savoir plus sur la nature intrinsèque de l'art en tant que puissant phénomène social.

La présence sociale de l'art, prégnante, est pour nous notre principal domaine d'hypothèse et d'expérience. Pour y réfléchir et le pratiquer, la recherche en arts plastiques comporte de nombreux intérêts. C'est une discipline transversale à l'histoire, la sociologie et la philosophie. Elle permet une recherche ouverte qui articule pratique et théorie pour la conceptualisation et l'observation d'une démarche artistique spécifique. Notre posture admet donc par principe le caractère interventionniste de l'art associé à une théorisation de l'environnement social grâce, entre autres, à la sociologie, la phénoménologie et le constructivisme. L'art participe à la construction sociale et à sa transformation en tant que phénomène social. Il est engendré par l'espace social dans lequel il évolue. Il est un fait social qui participe à la réalité et engendre des interactions quelle que soit sa situation relationnelle dans la rue ou dans le musée.

Pour donner corps à cette tendance de l'art, nous nous sommes alors penchés sur ses effets et sur les mécanismes d'assimilation de l'art de par son environnement. L'art est bien plus qu'une action inscrite dans le réel. C'est un attentat au réel qui ne se limite pas simplement à marquer et reproduire le réel, mais qui pose aussi les conditions de son bouleversement d'une façon insidieuse du fait qu'il pénètre dans ses rouages. L'action sociale de l'art prend à nos yeux une forme problématique intéressante quand son intervention consiste, par exemple, à rompre le lien privilégié qui unit l'œuvre et l'artiste en y introduisant d'autres acteurs et en s'introduisant dans le quotidien des autres. Mais la mécanique sociale est présente quoi qu'il advienne. Par conséquent, l'œuvre ainsi réalisée ne génère pas de mouvements sociaux nouveaux, mais se forme sur le flux de l'actualisation de la réalité sociale. Les modifications partielles qu'elle lui impute sont des composantes observables dans toute interaction sociale. La sociologie a d'ailleurs imaginé un outil pour révéler à l'étude l'arrière-plan qui structure les groupes d'individus entre eux, leurs repères, leurs actions, leurs décisions : la *provocation expérimentale*. Cet outil rappelle étrangement l'action de l'art sur la société. De ce fait, nous considérons la provocation expérimentale comme le point tangible d'articulation théorique primordiale de notre recherche pour tirer parti de la puissance de l'art associée à l'expérience d'une action sociale concrète.

La provocation expérimentale, expliquée par son théoricien Harold Garfinkel comme l'une de ses méthodes d'investigations, apparaît comme la transposition parfaite du moment où l'art pénètre les mécanismes de la construction sociale, en soulevant un vent de panique et d'adoration plus ou moins perceptible. Le cadre de cette réflexion implique l'idée d'un art interventionniste comme dépassement de l'épreuve sociale naturelle que l'art entraîne vers la perspective d'une intervention structurée dans l'espace social. Elle offre, d'une certaine manière, une proposition d'étude à l'adresse des sciences humaines en général.

Nous défendrons ici l'idée selon laquelle la provocation expérimentale est une découverte technique de la sociologie dont l'équivalent originel demeure depuis longtemps dans l'art. Elle peut donc être mise à l'examen pratique, car les effets de la provocation expérimentale de l'ethnométhodologie, en dehors de ses finalités, sont manifestement identiques à ceux de l'intervention de l'art dans l'espace social. Nous proposons d'en faire la démonstration en situant la provocation expérimentale comme caractéristique théorique et comme qualité plastique de l'art.

La problématique générale sous-tendue par cette idée concerne les arguments historiques et pratiques qui associent à l'art la reconnaissance de la provocation expérimentale et de ses effets. L'expérimentation plastique du phénomène de déstabilisation pourrait-elle participer à une action pédagogique sociale visant à transformer les conditions d'existence, si nous réussissons à expliquer que ce jeu rend visibles les repères de la réalité pratique individuelle en perturbant ses routines ? Quelle est la nature exacte de ce chaos produit par l'introduction d'une perturbation dans la quiétude du quotidien ? Nous aimerions que ce questionnement parvienne à réaffirmer la dimension politique et sociale de l'art dans son engagement à l'égard des populations, car il met en porte à faux la conception traditionnelle et bourgeoise de la provocation dans l'art.

L'étendue de cette problématique suscite plusieurs questions. La provocation expérimentale, si elle se reconnaît dans l'art comme une entité conceptuelle et pas simplement comme une technique de déstabilisation, comporte-t-elle un sens et un but artistique ? Dans quelle mesure ce but concerne-t-il l'activité sociale et politique de l'art ? Quel rôle joue la perturbation des routines dans les conditions artistiques de la provocation expérimentale ? À ce titre, pouvons-nous ériger la provocation expérimentale en plasticité de l'œuvre ?

La provocation expérimentale n'est pas de nature idéologique. Ce n'est pas une doctrine d'interprétation du monde, qui dépend d'intérêts particuliers, de sentiments ou de valeurs, à laquelle se réfèrent le sociologue ou l'artiste. C'est un phénomène théorisé par la sociologie que nous observons dans l'art et qui ne repose que sur l'expérience. Cette appréciation suppose donc que notre démarche plasticienne ne se borne pas à recréer les conditions artificielles de la provocation expérimentale, mais qu'elle cherche à renforcer notre idée directrice au terme d'une analyse de nos expériences artistiques. Nos motivations ne demeurent pas dans la simple mise en scène de la provocation expérimentale. Elles se fondent sur sa connaissance pour discuter du phénomène de la perturbation sociale par l'art, et ses enjeux. Par exemple, cette discussion peut recouvrir des sentiments personnels sur la dimension existentielle de l'art et l'étude de sa pratique, de ses effets, de ses conséquences et de ses propriétés. Sous quelles conditions la provocation expérimentale apparaît-elle dans l'histoire de l'art ? La critique d'une provocation triviale et spectaculaire de l'art contribuera également à préciser le sens que nous lui conférons.

L'intérêt pratique de l'idée de provocation expérimentale dans l'art s'enracine dans le phénomène de perturbation et de contestation d'un état du monde réel par la mise à l'épreuve de ses règles tacites. Cette transgression ne concerne pas directement l'autorité légale et institutionnelle. Ce n'est pas une transgression mondaine. Il s'agit d'une transgression des procédures qui structurent la réalité sociale, c'est-à-dire les procédures qui régulent l'activité humaine, à commencer par

la construction sociale du monde, la communication, les interprétations subjectives, et chaque accomplissement pratique de façon générale. Ce sont des forces qui régissent les hommes et les femmes entre eux, dont ils sont eux-mêmes les artisans. Elles leur permettent de justifier l'univers qu'ils se construisent et qu'ils partagent, de le maintenir, de le faire évoluer, etc. Il y a donc des lois et des institutions qui en résultent, mais elles n'ont rien à voir avec la police, l'État, l'école, etc. Ce sont des structures intermédiaires.

En revanche, nous affirmons que ces structures participent à entretenir toute réalité sociale construite ainsi que ses éléments concrets : la loi, les discriminations, les organisations, les modalités de regroupement, les hiérarchies sociales, les comportements pratiques, etc. Bien que répondant de façon exclusive à l'intérêt pratique individuel (ce qui est bon pour l'individu et que seul l'individu peut vraiment juger), ces forces sociales font autorité, et c'est à elles que nous songeons d'abord lorsque nous agissons l'idée de la provocation expérimentale dans l'art. Par conséquent, ce sont elles que la provocation expérimentale cherche à atteindre, en les révélant, en les observant, en les décrivant, mais aussi en les mettant à l'épreuve pour déstabiliser, combattre, critiquer certaines situations construites dans la société, notamment des situations discriminatoires, des faits de violence symbolique, des enjeux de pouvoir, des activités de communication, des situations sociales pathogènes, etc. Il s'agit d'engendrer une once de chaos pour contrer l'ordre qui tend toujours à affecter le renouvellement de l'univers symbolique de l'environnement humain ; entre l'un et l'autre l'épanouissement individuel apparaît comme un enjeu.

Les intérêts méthodologiques de cette étude portent avant tout sur la discipline des arts plastiques, notamment dans le cadre d'une perspective pédagogique de l'intervention de l'art dans l'espace social. Nous nous intéressons à la connivence effective entre l'art et l'éducation populaire. La description de nos projets artistiques concourt à réunir ces deux domaines d'action autour de l'idée théorique de la provocation expérimentale. Nous posons alors l'hypothèse selon laquelle cette étude participe à rattacher la discipline des arts plastiques au champ d'une recherche appliquée. L'ébauche de nos résultats sous-tend un usage pratique de l'art dans le cadre d'une réflexion plus large sur l'action sociale, politique et militante. Nous estimons que cette posture de recherche est une réponse qui fait face aux profondes mutations des valeurs par lesquelles les humains organisent la solidarité, l'éducation, l'habitat, autrement dit, le projet de société dans son ensemble.

Dans cette introduction, nous posons l'idée selon laquelle interroger l'art sous l'angle de la provocation expérimentale participerait à réévaluer la dimension politique et sociale toujours fraîche de l'activité artistique au sein de la société des hommes. Cet intérêt théorique est animé par l'appétence insurrectionnelle qui jalonne l'histoire de l'art. Elle se tapit dans l'ombre de ses révolutions inachevées. Nous ne partageons pas l'actuel constat d'échec socio-politique de l'art dans sa capacité à renouveler le projet de société et à participer à son amélioration. La vitrine de l'art sur laquelle repose cette appréciation est en dehors du contexte socio-politique dans lequel l'art est censé agir. Il ne nous paraît pas pertinent de juger la portée socio-politique des œuvres d'art en les isolant dans une arène pour en questionner la force du propos, au sein d'une institution culturelle qui n'est autre qu'une variation des instances socio-politiques dominantes. Cela revient à juger, par

exemple, de la justesse d'un film d'horreur par rapport aux événements horribles et morbides réels de notre existence. Le film est une mise en scène avec un début et une fin. Il ne participe pas à la continuité de l'existence. Dans le meilleur des cas, il se réfère à la réalité d'une manière symbolique. Sinon, il ne propose qu'une imitation allégorique performative du sentiment d'horreur à blanc. Enfermé dans cette seule fonction, c'est-à-dire celle de l'imitation du réel et de l'excitation des sentiments, l'art échappe à ses conditions sociale et politique authentiques. Par conséquent, les conditions d'exposition de l'œuvre et leur examen sont responsables de ce sentiment de désaffection socio-politique de l'art, pour ne pas dire de sa pacification pure et simple.

C'est pourquoi nous invitons à comprendre le motif de cette recherche comme la continuité du projet social et politique de l'art, versant d'une esthétique de l'action par opposition au statut contemplatif de l'œuvre d'art. L'objet formel est moins éloquent que les faits et les traces de son infiltration dans les rouages de la structure sociale ou des détournements qui s'opèrent.

En outre, la recherche en arts plastiques a le mérite de soutenir le discours du plasticien sur la place publique pour débattre du sens même de l'art et de l'esthétique. Elle offre cette possibilité de production d'un discours par les artistes en tant que pouvoir d'action sur le contexte de production sociale, politique et culturelle, par la recherche scientifique, espérance que Paulo Freire¹ entretenait déjà à l'égard de l'alphabétisation des paysans du Brésil. Si la maîtrise et la production du savoir ouvrent les portes de l'autonomie, alors cette force d'épanouissement qui domine l'art y participe, profitant à la condition traditionnelle de l'artiste marginalisé.

Nous avons choisi de présenter les résultats de cette recherche en deux parties portant respectivement sur l'analyse théorique de la provocation expérimentale et sa mise en perspective pratique. Toutes les références théoriques, notamment de la sociologie et de la phénoménologie, sont présentes au titre d'une découverte personnelle que nous en avons fait. Dès le départ, il nous a semblé intéressant de chercher, en dehors du champ des arts plastiques, des modèles de réflexion sur le monde, sa perception et sa constitution. Cette démarche nous a conduit à manipuler, non sans difficulté, des concepts philosophiques dans le but de servir l'analyse de notre action artistique et d'éclairer les raisons qui nous animent. Par conséquent, les explications théoriques que nous développons dans la première partie peuvent s'avérer parfois arides et peu concrètes. Nous assurons que ce sentiment s'efface à la lecture de la seconde partie, laquelle décrit précisément l'expérience de la provocation expérimentale sur le théâtre des opérations artistiques. C'est pourquoi il est possible de lire cette seconde partie en premier sans entraver la compréhension générale de cette étude, dont voici les étapes importantes.

Le premier chapitre de la première partie situe la notion de provocation expérimentale à partir de sa conception technique mise en avant par la sociologie.

¹ Paulo Freire est un pédagogue révolutionnaire brésilien qui consacra sa vie à trouver des moyens éducatifs efficaces pour l'émancipation des opprimés. Ses moyens d'actions furent l'alphabétisation des masses populaires. L'éducation « conscientisante » dont il fondera les méthodes et les concepts lie connaissance de son environnement et exercice de sa praxis (action/réflexion) pour le dépassement de sa condition « *comme instrument libérateur dans le processus d'éducation et de transformation sociale.* » Paulo Freire, *Pédagogie des opprimés*, Paris, Librairie François Maspero, 1974, p. 8.

Cette première étape vise à dégager la provocation expérimentale de ses prérogatives méthodologiques pour en faire un objet conceptuel d'interrogation appliqué à l'art. Nous élargirons donc cette idée à l'esthétique, puis à la condition existentielle de l'artiste, autrement dit les liens qui unissent la volonté individuelle d'expérience et de dépassement du monde avec le phénomène de la provocation expérimentale pressenti dans l'art. Le deuxième chapitre montre ce phénomène dans son évidence paradoxale dans l'art après des relectures ponctuelles de l'histoire de la modernité. Dans le troisième chapitre, nous examinerons deux notions fondamentales qui accompagnent le geste de la provocation expérimentale dans l'espace social, à savoir l'idée de rupture et la notion de routine. Ensuite, la deuxième partie de cette recherche présentera les résultats de nos expériences artistiques. Il s'agit d'une démarche professionnelle de l'intervention de l'art dans un espace social. Il y a maintenant dix ans que ce travail fait l'objet d'une collaboration étroite avec des travailleurs sociaux engagés dans une pratique de la pédagogie de rue, au contact d'un public parfois en difficulté et souvent marginalisé. Les expériences que nous présentons ont été réalisées dans ce cadre de collaboration afin d'étudier et de mettre à l'épreuve les possibilités et les intérêts de la provocation expérimentale dans un projet de l'art, telles que nous les précisons dans la première partie, avec une attention particulière accordée à son impact dans l'espace social, politique et institutionnel. Nous envisagerons alors les suites à donner à cette recherche, tant sur le plan universitaire que sur l'idée d'une démarche artistique opérationnelle devant les grands enjeux et préoccupations de notre époque (climat, urbanisation, immigration, économie, survie sociale, etc.).

PREMIÈRE PARTIE

COMPRENDRE LA PROVOCATION EXPÉRIMENTALE

De l'intérêt de la provocation expérimentale dans les arts plastiques

Le terme de « provocation expérimentale » est la traduction française de la pratique du « *breaching*² » élaborée par l'ethnométhodologie. Il s'agit d'une technique d'investigation sociale mise au point par Harold Garfinkel³ dans le cadre de ses expériences. Il la définit comme une perturbation volontaire des routines et du sens commun pour révéler les structures, les fondements moraux, les convenances et les représentations sociales des activités quotidiennes collectives. Le résultat de cette expérience fournit au sociologue le matériel pour une analyse compréhensive⁴ d'une situation sociale ou d'un environnement local, par exemple une famille ou un quartier. Il peut en déduire les stratégies individuelles de communication, de comportement, de prise de décision, élaborées dans des routines familières quotidiennes et orientées vers des intérêts pratiques. Ces stratégies sont autant de compétences qui se réalisent dans la connaissance experte que chaque individu possède de son environnement social.

La provocation expérimentale est spécifique à l'ethnométhodologie. Son usage dans les arts plastiques implique un rapprochement théorique, malgré un champ d'application différent. En effet, le sens de cette pratique s'appuie sur une conception de la réalité sociale qu'il convient de préciser, car si on analyse les pratiques artistiques qui se rapprochent de ce type de provocation ou qui s'en revendiquent, il faut admettre que cette réalité est la principale matière plastique de l'œuvre. Nous observons que l'apparition de l'art dans l'espace social et les effets sur celui-ci accompagnent les mécanismes de construction de ce que les sociologues nomment l'« ordre social⁵ », mais surtout, ce qui est très intéressant, nous nous rendons

² En anglais, *a breach* signifie une brèche. Dans sa forme verbale, le mot signifie *ouvrir une brèche, faire une percée*, ou encore *enfreindre la règle*. On ouvre une brèche dans quelque chose de solide et d'étendu qui s'impose. *Breaching* désigne donc un acte de rupture de la contrainte, d'un contrat, ou d'une autorité, de manière subversive et anticonformiste. Il s'agit pour l'ethnométhodologie d'une action expérimentale pour en observer les conséquences, d'où le sens de cette traduction française.

³ Harold Garfinkel, *Recherches en ethnométhodologie*, trad. coord. par M. Barthélémy et L. Quéré, Paris, PUF, 2007.

⁴ La démarche compréhensive rend compte d'un fait social, non par rapport aux autres faits sociaux et donc à ses déterminismes, mais selon les intentions, les valeurs et les raisons des acteurs sociaux. Voir Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. J. Chavy, Paris, Plon, 1964.

⁵ Ce terme désigne le contexte structurel dans lequel sont produites et organisées les activités sociales. Il s'agit là moins d'un ordre stable et déterminé qui conditionne les actions que d'une réalité sociale non figée et en construction, constituée essentiellement par la capacité d'interprétation de ses acteurs.

compte facilement que l'intervention artistique, tout comme les expériences de Garfinkel, perturbe cet ordre, son équilibre et sa structure.

Cet exposé conduit à se demander en quoi la nature de cette perturbation, qui relève donc de la provocation expérimentale, pourrait fonder un intérêt pour les arts plastiques ? Y'a-t-il des traces de cette perturbation dans l'esthétique de la contemplation ? Quels liens substantiels pouvons-nous établir entre cette pratique scientifique et la dimension existentielle et subjective de l'activité artistique ?

Dans un premier temps, pour comprendre le sens technique de la provocation expérimentale, il est essentiel de connaître les principes qui définissent son terrain d'action et conditionnent ses résultats. Ces éléments éclaireront les connexions envisagées avec les arts plastiques. Dans un deuxième temps, nous étudierons la portée du problème que pose d'emblée la contemplation d'une œuvre d'art, en nous appuyant sur les travaux de philosophes, afin d'en extraire les conséquences préliminaires de la présence souterraine des effets de la provocation expérimentale dans la manifestation de l'art. Puis, nous évoquerons les prédispositions existentielles de l'individu qui produit des œuvres d'art et postulerons les avantages de la provocation expérimentale dans l'art, notamment sur le terrain de l'intersubjectivité et de l'intérêt social en général. Ce dernier chapitre aura pour fonction finale de préparer les développements théoriques et empiriques de l'idée de provocation expérimentale dans le champ des arts plastiques.

Origine théorique de la provocation expérimentale

L'ethnométhodologie et la provocation expérimentale

L'ethnométhodologie est une discipline de la sociologie qui consiste à étudier les procédures que les individus utilisent dans des activités quotidiennes pour interpréter la réalité sociale ainsi que ses activités, et pour les rendre « *visiblement-rationnelles-et-rapportables-à-toutes-fins-pratiques, c'est-à-dire descriptibles comme activité ordinaire de tous les jours*⁶. » Ces procédures sont appelées « ethnométhodes ». Yves Lecerf les définit en tant que « *connaissances des gens, liées à la manière dont elles ont été acquises et à la manière dont on s'en sert*⁷. » Il précise l'importance de la notion d'*intention* qui accompagne les actions des individus, intention reliée à la connaissance des procédures de rationalisation locale, c'est-à-dire aux modes partagés d'interprétation et de compréhension de la réalité commune et immédiate.

Cette approche microsociologique⁸ s'inspire de la phénoménologie du philosophe Edmund Husserl. Le principe de la microsociologie est de percevoir la société

⁶ Harold Garfinkel, *Recherches en ethnométhodologie*, op. cit., p. 45.

⁷ Yves Lecerf, Exposé du 29 septembre 1993 au cercle d'éthique des affaires, <http://www.ai.univ-paris8.fr/corpus/ylycerf/ethique.htm> consulté le 23 mars 2005.

⁸ Georges Lapassade regroupe sous ce terme les disciplines de l'interactionnisme symbolique, la psychosociologie clinique, l'analyse institutionnelle, la phénoménologie sociale et l'ethnométhodologie. Georges Lapassade, « Court traité de microsociologie », in *Microsociologies interactions et approches*

comme le produit de l'activité humaine où sont étudiés les savoirs pratiques des gens et leurs stratégies individuelles. La société est abordée du point de vue de l'individu au milieu de ses *alter ego*, par opposition à la macrosociologie qui étudie la société de l'extérieur pour en déceler la matrice. L'expression des intentions subjectives de l'individu est donc un élément essentiel pour l'identification des ethnométhodes, des croyances collectives locales et des règles comportementales qui président localement ou dans un contexte social spécifique⁹. À partir de cette approche, Garfinkel affirme alors que l'individu n'est pas un « idiot culturel » et que chaque membre appartenant à un groupe social est un *sociologue profane*. « J'ai soutenu que les philosophes et les sociologues professionnels n'ont pas le monopole de l'intérêt pour la nature, la production et la reconnaissance des actions, en tant qu'elles sont raisonnables, réalistes et analysables. Les membres de la société s'y intéressent, nécessairement, comme à une chose évidente, parce que cela fait partie de la production socialement gérée de leurs affaires courantes¹⁰. »

Dans ce contexte, les mécanismes excités par la provocation expérimentale sont ceux qui interviennent dans la constitution et l'usage des ethnométhodes. Ils concernent donc les savoirs pratiques des gens et leurs stratégies pour la traduction collective du monde d'une façon qui doit le rendre familier. Ainsi se construit le sens commun qui conditionne la communication et la vie sociale en général. Dans le domaine de la sociologie, il existe de nombreuses terminologies pour désigner ces mécanismes. Nous en signalerons deux : les « allants de soi » cernés par Alfred Schütz et les « procédures interprétatives » expliquées par Aaron Cicourel.

L'une des principales sources d'inspiration de l'ethnométhodologie est la phénoménologie sociale d'Alfred Schütz¹¹. En accord avec la conception husserlienne de l'intersubjectivité, il désigne par le terme des « allants de soi » les éléments de connaissance non-questionnés, acquis et partagés, qui accompagnent nos actions quotidiennes : communiquer, se déplacer, travailler, mais aussi utiliser les normes, interpréter les faits sociaux, prendre des décisions, etc. Déterminés, validés et testés au sein des groupes d'individus, là où se construit et se transmet la majorité de la connaissance individuelle, les « allants de soi » ont une fonction de standardisation pratique de la vie quotidienne. Ils structurent les interactions, les routines et les habitudes selon des principes de pertinence qui permettent à l'individu de faire face au quotidien et aux événements qui l'accompagnent. Le savoir collectif qui découle des « allants de soi », que Schütz nomme le « stock social de connaissance », forme un « schéma d'interprétation du monde commun et un moyen d'accord et de compréhension mutuelle¹². » Les « allants de soi » sont donc

institutionnelles, n°28, Texte disponible sur <http://www-ufr8.univ-paris8/pfa/28presentation.html> consulté le 4 février 2002.

⁹ Garfinkel fait, par exemple, l'examen des activités et des prises de décision d'un groupe de jurés. Il remarque que les jurés modifient les règles utilisés dans la vie quotidienne ordinaire. Harold Garfinkel, *op. cit.*, chap. IV.

¹⁰ Harold Garfinkel, *op. cit.*, p. 147. Garfinkel se réfère ici directement à Alfred Schütz qui affirmait dès 1932, Nous sommes tous des « sociologues à l'état pratique. » Cité par Alain Coulon, *L'Ethnométhodologie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », n°2393, 1987, p. 4.

¹¹ Alain Coulon indique au moins trois origines fondamentale de la pensée de Garfinkel : le contrepied des thèse de Parsons dont Garfinkel fut l'élève, l'interactionnisme symbolique et la phénoménologie sociale de Schütz. Alain Coulon, *Ibid.*, p. 5-14.

¹² Alfred Schütz, *Éléments de sociologie phénoménologique*, trad. T. Blin, Paris, L'Harmattan, 1998, p.108.

considérés de façon silencieuse comme autant d'attentes réciproques situées à l'arrière-plan des situations familiales.

Aaron Cicourel, connu pour ses travaux en sociologie cognitive, disciple de Schütz et de Garfinkel, désigne, quant à lui, par le terme de « procédures interprétatives », les opérations cognitives individuelles qui offrent au monde un sens communément partagé. Les phénomènes sociaux ne sont donc pas seulement déterminés par une reproduction sociale inconsciente et empreinte de la culture ou de la norme sociale, mais sont le résultat d'une objectivation partagée du monde issu des procédés d'interprétations subjectives. « *A priori*, affirme Cicourel, *la perception de l'acteur et son interprétation des objets qui l'entourent sont établis, et perpétuellement rétablis, et ceci de façon plus ou moins spécifique ou plus ou moins vague, mais selon un certain ensemble de " standards ", de " règles ", de " normes "* ¹³. » Là encore, les « procédés interprétatifs » sont constitués d'une partie du « stock social de connaissance ». Ils assurent la permanence du sens de la structure sociale et de sa construction.

Dans sa description, Cicourel indique quelques propriétés incontournables qui les accompagnent. Elles bâtissent la théorie de l'ethnométhodologie. L'une d'entre elles, « la réciprocité des perspectives », désignent l'idéalisation et l'interchangeabilité des points de vue. Chacun des membres, au cours d'une interaction, suppose que les autres supposent d'eux que leur propos seront objectifs et identifiables ¹⁴. Dans toute conversation, la supposition d'un « *et cetera* » complète les descriptions et les informations qui sont échangées pour permettre une interprétation commune et familière des faits.

En vertu de ces conceptions, l'ethnométhodologie considère la réalité sociale comme un flux vécu qui se réactualise en permanence au gré de l'usage silencieux des « allants de soi » et de l'application des « procédures interprétatives ». La réalité sociale ne préexiste pas aux individus qui la vivent, car ce sont eux qui la construisent à travers les « accomplissements pratiques » qui produisent les « faits sociaux » et maintiennent l'ordre social. Cette idée rejoint celle de Paul Watzlawick qui, dans beaucoup de ses ouvrages, souligne le point de vue « constructiviste » d'une réalité totalement instituée par les individus qui la pratiquent. « *En ce sens radical*, dit-il, *la réalité n'est qu'une convention entre les hommes, exactement comme*

¹³ Aaron Cicourel, *La Sociologie cognitive*, Paris, PUF, 1979, p. 36.

¹⁴ Cette idée trouve son origine dans la conception husserlienne de « communauté illimitée de monades » mutuellement et réciproquement reliées qu'il désigne par le terme « d'intersubjectivité transcendentale ». « *En partant de moi, monade primitive dans l'ordre de la constitution, j'arrive aux monades qui sont " autres " pour moi, ou autres en qualité de sujets psycho-physiques. Cela implique que j'arrive aux " autres " non pas comme s'opposant à moi par leurs corps, et se rapportant, grâce à l'accouplement associatif et parce qu'ils ne peuvent m'être donnés que dans une certaines " orientations " , à mon être psycho-physique [...]. Bien au contraire, le sens d'une communauté des hommes, le sens du terme " homme " , qui, en tant qu'individu déjà, est essentiellement membre d'une société [...], implique une existence réciproque de l'un pour l'autre. Cela entraîne une assimilation objectivante qui place mon être et celui de tous les autres sur le même plan. » Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, trad. G. Peiffer et E. Levinas, Paris, Vrin, 1992, p. 209-210.*

*l'usage d'une langue repose sur la convention implicite et le plus souvent tout à fait inconsciente que les sons et des signes déterminés ont une signification déterminée*¹⁵. »

Dans ce cadre, l'expression subjective des individus, quand elle se dirige vers les autres, vise une impression de conformité pratique pour permettre la communication et l'action. Pour en rendre compte scientifiquement, Garfinkel identifie certains concepts reliés au langage et aux interactions. Ils lui servent d'indicateurs, lors de l'étude d'une conversation par exemple, et, dans d'autres cas, d'objet d'expérience utile à la provocation expérimentale.

En premier lieu, le phénomène de la « réflexivité » consiste, mutuellement, à accepter comme un « allant de soi » les circonstances pratiques d'une décision, d'une action ou d'une routine, sans qu'elles soient explicitement mentionnées. Il n'est pas fait de référence à l'arrière-plan sur lequel, dans un continuels va-et-vient silencieux, la réalité sociale se projette. Chacun connaît cette réflexivité et en fait usage, en supposant que l'autre fait la même chose, en vertu des principes de « réciprocité des perspectives. »

Pour cela, il existe de nombreuses expressions du langage — ou des routines fortement référencées à une situation, à un groupe d'individus ou à une action — dont le sens est totalement dépendant de son contexte, de la situation, du locuteur et du récepteur. De ce fait, il ne peut être deviné explicitement par un observateur extérieur. Il s'agit des « expressions indexicales » qui font ce lien tacite avec l'arrière-plan de la compréhension commune. À titre d'exemple, nous pourrions citer quelques-uns des termes que nous employons dans nos conversations ordinaires, comme « tu vois ce que je veux dire ! », « *et cætera* », « O. K. », ou encore des indications plus confidentielles construites avec des adverbes de temps (maintenant, demain) ou de lieu (ici, là-bas) uniquement comprises par celui qui est dans la confiance. En linguistique, un mot indexical signifie qu'il a un sens distinct et qu'il s'adapte à toutes les situations. Sa compréhension passe par la redondance¹⁶, les méta-informations, le paralangage, la kinesthésie, etc. Ainsi, « *le langage naturel ne peut faire sens indépendamment de ses conditions d'usage et d'énonciation* »¹⁷. »

La mise en œuvre de toutes ces conventions tacites est le signe, pour Garfinkel, que ce qui importe dans la construction de la réalité sociale est de permettre son intelligibilité, sa description, son analyse et son observation : « *Tout contexte organise ses activités aux fins de rendre ses propriétés — en tant qu'environnement organisé d'activités pratiques — décelables, racontables, enregistrables, rapportables, dénombrables, analysables — bref observables-et-descriptibles (accountable)* »¹⁸. Ce principe est au fondement de l'équilibre de l'ordre social, de ses représentations et de nos actions individuelles, sans impliquer un déterminisme, dans la mesure où ces éléments sont constamment manipulés et réactualisés. Ils évoluent au profit de la

¹⁵ Paul Watzlawick, *Les Cheveux du baron de Münchhausen, psychothérapie et « réalité »*, trad. A.-L. Hacker et M. Baltzer, Paris, Seuil, 1991, p. 17.

¹⁶ L'objet, le message, l'image, le mot, la lettre, possèdent en eux une redondance ou un modèle dont il sera possible de deviner la suite, ce qui n'est pas ou pas encore visible. Certains signes ont donc des significations clefs qui permettent une *économie de conscience*. Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, tome I, Paris, Seuil, 1977, p. 154.

¹⁷ Alain Coulon, *op. cit.*, p.30.

¹⁸ Harold Garfinkel, *op. cit.*, p. 95.

façon dont chacun de nous organise son monde, ou bien, comme le dit Schütz, son « cosmos »¹⁹.

La question qui se pose désormais à Garfinkel est de trouver le moyen de rendre compréhensible le sens d'une activité sociale ordinaire en repérant les procédés et les attentes par lesquels cette activité est accomplie, et qui lui confèrent son caractère banal et routinier. Il s'interroge alors sur les moyens de troubler cette familiarité à partir de l'observation selon laquelle « *plus quelqu'un s'attache à Ce Que Chacun De Nous Sait Nécessairement, plus sévère devrait être son trouble lorsque " les faits naturels de la vie " sont mis en cause comme description de ses circonstances réelles*²⁰. » Ainsi, « *produire et maintenir la perplexité, la consternation et la confusion...* », jouer sur les affects sociaux, tels que la honte, le doute, la méfiance ou la culpabilité, désorganiser l'interaction, modifier la structure objective de l'environnement familial, sont autant de moyens dégagés pour la technique de la provocation expérimentale afin de déstabiliser les routines qui cimentent la structure sociale.

Certaines expériences sur le registre de la confiance ont, par exemple, été réalisées, sous la direction de Garfinkel, par des étudiants dans leur milieu familial. La consigne était de se comporter chez eux comme des étrangers. Les observations ont révélé les difficultés de l'expérimentateur à maintenir sa posture, une prise de conscience gênée de certaines habitudes, un manque de neutralité et une capacité à anticiper les faits. Lorsque les étudiants agissaient chez eux comme des inconnus, les réactions furent vives. Dans la majorité des cas les familles étaient abasourdis, hébétées, stupéfaites, exprimant de l'anxiété, de la confusion, de l'embarras, de l'agressivité et de la colère : « *Ils [les membres de la famille] s'employèrent obstinément à rendre intelligibles ces actions étranges, et à restituer à la situation ses apparences normales*²¹. » « *Néanmoins pour la majeure partie des familles, cela n'amusa personne et ce n'est que rarement que les membres de la famille trouvèrent l'expérience aussi instructive que l'étudiant le prétendit*²². »

Par conséquent, les ruptures engendrées par ces situations de provocation expérimentale présentent, pour le sociologue, au moins deux avantages. D'une part, elles sont le moyen de vérifier les « allants de soi » implicites et l'existence d'un arrière-plan socialement admis, d'autre part elles entraînent les mécanismes de réajustement pour le maintien de l'équilibre de la structure sociale, ce que Peter Berger et Thomas Luckman nomment « *les procédures de maintenance de l'univers* » rappelant que : « *Toute réalité sociale est précaire. Toutes les sociétés sont des constructions en face du chaos*²³. »

Par contre, il est des inconvénients qui nuisent à la fiabilité de l'expérience et à sa durée. D'une part, il est difficile et contradictoire d'intégrer un groupe, au terme d'une observation participante, tout en le perturbant, et d'autre part, le registre

¹⁹ Alfred Schütz, *op. cit.*, p. 30.

²⁰ Harold Garfinkel, *op. cit.*, p. 120.

²¹ *Ibid.*, p. 112.

²² *Ibid.*, p. 114.

²³ Peter Berger et Thomas Luckman, *La Construction sociale de la réalité*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1996, p. 142.

choisi en accord avec le milieu étudié (il s'agissait dans l'exemple du registre de la confiance dans la famille) provient d'une hypothèse préalable. Il se peut donc que les ruptures engendrées sur le sens commun soient le fait d'une anticipation autoréalisées par l'expérimentateur. La provocation expérimentale est autant une épreuve pour le sujet « victime » de l'expérience que pour le chercheur immergé dans la situation. L'un et l'autre sont parfois dans l'incapacité de restituer leur vécu avec justesse du fait des effets de la perturbation. Par conséquent, la provocation expérimentale, si elle est employée systématiquement par le sociologue, présente le risque majeur de ruiner l'espace social étudié, et de rendre totalement illisible et caduque l'expérience.

Prémisse des usages de la provocation expérimentale dans les arts plastiques

Si les effets de la provocation expérimentale sont effectivement perturbants pour la situation sociale, les risques qui les accompagnent sont moins gênants pour la discipline de l'art que pour celle de la sociologie et sa rigueur méthodologique. L'art échappe à la nécessité, propre à la sociologie, de produire un compte rendu et de traduire en résultat le déroulement de l'expérience. En revanche, par son interventionnisme, l'art entend bien laisser quelques traces, quitte à labourer l'espace social et y creuser de nouveaux sillons. Garfinkel constate et présuppose parfois des symptômes propres au bouleversement individuel qui s'avèrent être très intéressants pour une pratique de la provocation par l'art, à des fins de révéler l'arrière-plan moral et institutionnel qui régit la société : suspension du caractère normal de la perception, absence de reconnaissance typique, incapacité de reproduction, obscurcissement de l'environnement familier, perte du sens commun, désorientation mentale, incertitudes, isolement psychosocial, conflit intérieur, anxiété aiguë et sans nom, crise aiguë de dépersonnalisation, sape des convictions, « *bref, l'environnement [...], perdant son arrière-plan connu-en-commun, deviendrait « spécifiquement dénué de sens* ²⁴. » L'idée qui nous intéresse ici est le fait que la désorientation subjective et la perturbation de la perception créent un œil neuf, mais aussi et d'abord un œil solitaire.

Ainsi voit-on l'intérêt de la provocation expérimentale pour l'art, qui bouleverse les structures sociales du sens commun. En effet, la subjectivité de l'individu, et son rôle au cours des interactions, est directement atteinte. La personne qui se trouve dans une situation sociale anormale, situation qui ne permet pas une compréhension commune routinière des faits immédiatement donnés et qui, par conséquent, perturbe les interactions, doit y faire face pour ne pas perdre pied. La sociologie nous apprend que les individus disposent de procédures collectives de rétablissement de la structure en faisant appel à des codes résultant d'un savoir commun local, à la confiance en ses propres perceptions, à ses compétences sociales pour prendre le contrôle de l'interaction ou à ses capacités de remise en cause de ses représentations, ses routines, ses conceptions de la réalité, allant jusqu'à une transformation de ses conditions d'existence. Ce dernier point est crucial, car il concède à l'art une possibilité concrète d'opérer dans l'espace social, sur des objectifs de création de situations nouvelles et de renouvellement des rapports sociaux dans le quotidien.

²⁴ Harold Garfinkel, *op. cit.*, p. 121.

Il n'est donc pas abusif de dire que les désavantages de la provocation expérimentale pour la sociologie produisent les avantages dans la rencontre de l'art avec le social, notamment lorsque la provocation perturbe la compréhension de la réalité commune et altère la constance de ses routines. J'entends par cette rencontre l'intervention émancipatrice et inaugurale de l'art dans l'espace intersubjectif des interactions et des interprétations collectives qui édifient la société et son ordre. Cette rencontre stimule l'instigation et l'exploration du monde social. Elle stimule également les procédures d'interprétations et le renouvellement des structures d'arrière-plan.

L'intervention de l'art dans les conditions d'une provocation expérimentale découvre un espace social, parfois colonisé et tiraillé entre pouvoir public et appropriation individuelle privée, individu et institution²⁵. Elle en perturbe aussi la tranquillité. Des questions surgissent : s'agit-il d'une œuvre d'art, d'une manifestation politique, d'une fête, d'un moment exceptionnel ? Sur quelle légitimité se fonde cette intervention qui perturbe nos routines ? Qui sont les auteurs ? Ont-ils le droit de faire cela ? Habitent-ils ici ? Ces questions révèlent les conventions que l'on applique et que l'on vit tous les jours, sans y prêter attention. Ces questions réinterrogent nos présupposés, par exemple, les notions d'œuvre d'art, d'architecture, d'espace public, mais aussi toutes les notions qui couvrent les routines de la vie quotidienne, comme les pratiques de l'espace, les pratiques alimentaires, les comportements sociaux, etc. Toutes ces notions doivent être interprétées autrement pour prétendre de nouveau à une représentation collective et partagée.

La rencontre de l'art avec le social, s'inspirant du procédé de la provocation expérimentale, implique alors l'antagonisme des subjectivités pour la formulation de nouvelles images, de nouvelles représentations, de nouvelles actions, etc. Les interprétations de tous sont nécessaires pour l'identification unanime du phénomène qui se produit lorsque l'art surgit et altère le quotidien. En d'autres termes, avec la provocation expérimentale, l'intervention de l'art tend à transformer la société en exploitant les ressources de l'ordre social et en déstabilisant les fondations du sens commun, bien plus qu'elle tend à en étudier son actualité, comme le fait la sociologie. Pour établir les fondements préalables de cette faculté déconcertante de l'œuvre d'art, nous nous pencherons à présent sur certains problèmes posés par l'esthétique de la contemplation.

²⁵ Ces questions seront analysées plus en détail dans les prochains chapitres, et plus concrètement encore dans l'analyse du projet *Les trousseaux de survie sociale* dans la seconde partie.

La provocation expérimentale dans l'esthétique de la contemplation

Il y a dans l'esthétique traditionnelle les indices d'un bouleversement qui accompagnent la contemplation des œuvres d'art. Platon, Aristote, Kant ou Schopenhauer font penser que la provocation expérimentale est profondément ancrée dans cette expérience. L'œuvre pose ainsi le problème de sa signification. C'est pourquoi la philosophie cherche à en déterminer le sens et surtout à déterminer l'écart entre ce que l'art nous montre et ce que « la vérité nous dit », considérant que la recherche de la vérité métaphysique, et plus tard scientifique, dans le champ de la philosophie classique, est souveraine sur les représentations du monde ; elle poursuit des valeurs universelles supérieures à la réalité difficiles d'accès. Deux grandes tendances se dégagent : soit l'œuvre est accusée d'irréalité, de non-respect ou d'idéalisme, même quand elle imite parfaitement la nature, soit elle est vouée à un statut de clairvoyance, de surréalisme et de supériorité sur le monde. Autrement dit, l'œuvre est vraie ou « non vraie », mais nullement fautive, car elle existe. Elle fait figure d'intrus imposé à qui il faut adjoindre une étiquette (bonne ou mauvaise), marquée cependant du sceau de la marginalité. En dépit de ces deux points de vue, l'œuvre est la preuve du problème de l'art.

Avec Platon et Aristote, nous évoquerons la relation problématique qu'entretient l'art avec le monde. Quel que soit le degré de perfection de représentation du monde que propose l'art, sa contemplation perturbe les certitudes que nous maintenons à son égard. Le statut mineur de l'image vis-à-vis de son sujet trouble notre jugement tant l'image peut parfois être plus convaincante que la réalité. Elle surexpose le cadre d'interprétation du monde et confère à l'artiste, celui qui réalise ces images, un pouvoir d'observation et de déstabilisation, fortement critiqué par Platon, mais néanmoins intéressant pour la provocation expérimentale. Lorsqu'au contraire la représentation prend le dessus sur le statut du représenté, l'œuvre initie à de nouvelles vérités. Elle magnifie certaines caractéristiques du monde et force alors le spectateur à bouleverser ses acquis, acquis reliés au monde des Idées pour Platon, ou réflexivement reliés au sens commun. L'évocation des idées de Kant et de Schopenhauer aidera à concevoir la fascination de l'œuvre ou de l'artiste qui accompagne cet intérêt ambivalent de l'art. Nous verrons alors dans quelle mesure la faculté dite de « clairvoyance » que possède l'artiste situe son action dans le sillage de la provocation expérimentale, seulement et dans le strict cadre, pour le moment, de la contemplation de son œuvre.

L'art produit des œuvres qui sont sujettes à la contemplation en qualité d'images. Ces images font l'interface entre l'œuvre et le spectateur. Pour les besoins de notre discussion, il n'est pas important ici de distinguer l'œuvre de l'image qu'elle renvoie au spectateur. Nous parlerons donc indifféremment d'œuvres et d'images en tant que produit de l'art et sujet de contemplation.

Pourfendre la Vérité

L'écart qu'entretient l'art avec la réalité, quel qu'en soit le sens, fit s'interroger Platon sur les bienfaits, les vocations et la raison d'être de l'œuvre. Quelle relation entretiennent les images avec le monde duquel elles proviennent ? Platon s'attache à relever les aspects, selon lui, choquants et corrompus de l'art de son époque. Il n'accorde aucune vertu au peintre imitateur, ce producteur d'ouvrages obscurs si éloignés de la vérité²⁶. Quant au sculpteur, il exagère les formes et trahit la nature en un simulacre pour une esthétique de la satisfaction visuelle²⁷. L'art imitatif est prétentieux à l'égard de la beauté et de la vérité, et Platon le ressent comme un piège. Dans *Le Sophiste*, il met en question le statut de l'image par rapport à la vérité. Il faut comprendre que l'image est « semblable au vrai ». Par conséquent elle n'est pas vraie, et l'Étranger de dire : « *Tu dis donc que ce qui est semblable n'existe pas, si tu affirmes qu'il n'est pas vrai. Mais il existe*²⁸. » Platon conclut alors que l'image de la vérité, par sa présence, fait croire que cette vérité existe réellement. Il ressort que l'entrelacement créé par l'image, entre l'être et le non-être, induit un faux jugement. La médiocrité accouplée à la médiocrité, prévient le philosophe, ne peut qu'engendrer de la médiocrité²⁹. Le poète, par exemple, imite, nourrit, fortifie les mauvais éléments de l'âme et ruine l'élément raisonnable³⁰.

Pourquoi Platon n'accorde-t-il pas de crédit à cette médiocrité ? Elle illustre pour lui l'absence de connaissances. Elle souffre d'un manque de sérieux égal à celui des jeux d'enfants. Elle n'a pas sa place dans les activités de la cité. Plus grave, l'art imitatif est dangereux pour la cité. Il manque de fondement rationnel. C'est la description d'un monde truffé d'erreur qui trompe le spectateur. Les qualités techniques qu'obtiennent les peintres sont pour Platon des trompe-l'œil qui font croire à un réalisme sérieux alors que l'imitateur ne connaît que les apparences de la vérité³¹ : le beau n'est pas le Bien et le Bien est invisible. Il fait partie du monde suprasensible. Tenter de le rendre visible par le beau, chose impossible, implique sa corruption et sa déformation trompeuse. Le beau induit le Bien en erreur dans une représentation qui « *ne touche qu'à une petite partie de chacun (des objets), laquelle n'est d'ailleurs qu'une ombre*³². » C'est pour cela que, selon Platon, il n'y a pas d'accession à la connaissance possible par la représentation sensible. Il faut s'affranchir du sens pour accéder à la connaissance, au Bien, au monde intelligible des Idées. C'est le Bien invisible, Idée souveraine source de lumière intellectuelle, qui fait voir, et non le beau visible qui, lui, nous trompe. Dans ces conditions, l'art occupe une mauvaise place lorsqu'il prétend représenter la réalité, sous-entendu la Vérité.

La contradiction qui apparaît entre l'art et la Vérité révèle un Platon gêné par la pluralité des vérités et les variations possibles du sens de la nature. Les représentations qu'évoque une œuvre ne sont pas déterministes. En proposant une image du monde, elles se démarquent justement de la Vérité idéalisée, bien que

²⁶ Platon, *La République*, trad. R. Baccou, Paris, GF-Flammarion, 1966, Livre X, 596-598, p. 359-363.

²⁷ Platon, *Le Sophiste*, trad. N.-L. Cordero, Paris, GF-Flammarion, 1993, 236a, p. 121.

²⁸ *Ibid.*, 240a-240b, p. 132.

²⁹ Platon, *La République*, *op. cit.*, 603a-603e, p. 368.

³⁰ *Ibid.*, 604d-605d, p. 369-371.

³¹ *Ibid.*, 600c-601c, p. 364-365.

³² *Ibid.*, 598b, p. 362.

reproduisant certaines de ses caractéristiques communément acquises. Même en revêtant le masque de l'imitation, l'art inspire un déplacement de sens et une remise en cause de l'Idée. Cette faculté équivaut à celle de sublimer la nature en proférant l'impossible. Aristote l'appuiera par la suite pour encourager cette action de l'art. Dans la tragédie, pour articuler le récit et le rendre crédible, donc vrai, il est selon lui nécessaire d'employer l'irrationnel, l'absurde : « *Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible, mais n'entraîne pas la conviction* ³³. » Plus loin le philosophe valide l'idée d'une vérité plurielle en affirmant : « *On peut aussi dire tout simplement que parfois, il n'y a rien d'irrationnel, puisqu'il est vraisemblable aussi qu'aient lieu des événements invraisemblables* ³⁴. » Mais pour Platon la vérité est unilatérale et manifestement, en inquiétant le philosophe, l'art montre sa force à rivaliser avec la nature et à produire du sens là où la nature n'est plus.

La contemplation esthétique dévie le spectateur de ce qu'il croit reconnaître. Elle lui laisse entrevoir un autre possible, une tromperie pour Platon, un impossible capable de conviction pour Aristote ³⁵. Ne s'agit-il pas ici de la révélation du mécanisme de construction de nos vérités dont l'art montre la fragilité et l'infini horizon ? En imitant la nature l'image bouleverse notre rapport à la réalité, car malgré l'écart elle se laisse volontairement confondre avec la nature. Or, la représentation se distingue de son objet à tout point de vue. Par exemple, une montagne n'équivaut pas à sa représentation, ne serait-ce que par ses dimensions physiques. C'est pourquoi ce débat antique qui oppose Platon à Aristote montre que l'art interroge la suprématie des vérités préexistantes et l'exclusivité d'un réel déterminé.

Ce problème concerne le cadre d'identification des objets du monde. Ceux-ci sont soumis à l'idée d'une nature universelle. Dans ce cadre, il est exclu, par exemple, de considérer le sujet représenté dans la peinture d'imitation comme un objet du monde unique en soi. Si, au contraire, nous concevons la peinture ainsi, alors nous devons en référer à l'Idée invisible de peinture, suivant le raisonnement de Platon. Dans ce cas, la peinture n'est plus une imitation, ni l'être propre des objets qu'elle tente de représenter. Ainsi considérée, la peinture en tant qu'objet d'art devient une production éloignée de la nature de deux degrés. Le peintre, artisan d'ouvrage d'art, s'en remet à une forme cohérente de l'Idée de peinture. Il fait de sa peinture un objet nouveau qui s'ajoute à la nature. C'est une démarche formaliste qui, si l'on en croit l'artiste Joseph Kosuth aujourd'hui, détermine la peinture d'abord comme « *une toile tendue sur un support en bois, tachée avec telles et telles couleurs, utilisant telles et telles formes, donnant telles et telles expériences visuelles, etc.* ³⁶. » Cet objet n'imité rien dans la nature, il est l'accomplissement de l'Idée de peinture. C'est en second lieu seulement que l'artiste fabrique des images ou des symboles. Les représentations du monde qu'il propose dans son ouvrage sont fidèles à l'Idée de représenter le monde et non de le présenter, au sens de Platon où il n'y aurait qu'une seule Vérité du monde. C'est pourquoi l'imitation dans la peinture ne se comprend que si le spectateur dirige sa conscience vers ce que l'image représente, et se rapporte donc à

³³ Aristote, *La Poétique*, trad. M. Magnien, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1990, 1460a, p. 126.

³⁴ *Ibid.*, 1461b, p. 131.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ J Kosuth, *L'art après la philosophie* [titre originale *Art after philosophy*], in *art press*, n°1, 1973, p. 27.

l'Idée de nature. Par là, un spectateur tel que Platon n'est-il pas responsable de la perversion qu'il dénonce ? Il se trompe lui-même en voulant ignorer ce qui saute aux yeux : l'arrière-plan auquel se réfère sa réflexivité pour identifier l'objet qu'il contemple. De fait, il produit l'écart entre la représentation et son sujet en réduisant ce sujet à un domaine fini de sens qu'il juxtapose réflexivement à sa représentation.

Cette situation problématise la contemplation dans la mesure où elle renferme un système conflictuel homéostatique³⁷. La reconnaissance de l'écart entre la peinture d'imitation et son sujet permet au spectateur de maintenir les *a priori* sur la nature, et réciproquement, les *a priori* fondent la critique platonicienne sur la peinture d'imitation. De même que « *sans l'attribution a priori d'un sens, la question du sens ne se poserait pas*³⁸ », sans l'attribution *a priori* de l'Idée dans la nature, la question de l'imitation dans la peinture ne se poserait pas. La réflexivité³⁹ détermine la contemplation et le jugement. Le conflit de sens et d'Idée qui l'accompagne immédiatement révèle à l'observateur extérieur le cadre logique qu'il faut rompre pour mettre fin à cette spirale. Si l'artiste est cet observateur, alors révéler le cadre et les présupposés de la contemplation de sa peinture par la peinture ouvre l'opportunité d'appliquer plastiquement les mécanismes de la provocation expérimentale. La faiblesse de ce cadre réside dans la certitude que la Vérité de la nature ne peut coexister avec celle de son imitation. Dans ce système d'interprétation du monde « pathogène », aucune règle ne peut mettre fin à ce problème⁴⁰. C'est pourquoi conférer à l'œuvre d'art une vérité autonome (maître d'œuvre des révolutions formelles qui ont accompagné l'histoire de l'art) aboutit à mettre en concurrence l'autorité du monde visible et sa représentation. Imiter la nature conduit le peintre à représenter ce qui est invisible et offre à la peinture, la sculpture, et l'art en général, les outils d'une provocation expérimentale effective.

Initier des vérités nouvelles

L'œuvre se distingue alors de la nature et se positionne en face du sujet qu'elle représente. Faut-il craindre le point de vue aristotélicien qui pense que l'art, en imitant la nature, rivalise avec elle ? Pour Aristote, en effet, l'imitation est une activité naturelle qui s'enracine dans l'enfance par une attitude d'auto-apprentissage et d'identification au monde. « *Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes [...] comme la tendance commune à tous, de prendre plaisir aux*

³⁷ Nous faisons référence ici à la cybernétique qui définit ce terme comme un processus d'autorégulation et de résistance à la corruption et à la dégénérescence d'un système tel l'organisme humain, mais aussi une société ou un automate. Norbert Wiener, *Cybernétique et Sociétés*, Paris, Union Générales d'Édition, coll. « 10/18 », 1971, p. 250-251.

³⁸ Paul Watzlawick, *Les Cheveux du baron de Münchhausen, psychothérapie et « réalité »*, op. cit., p. 177.

³⁹ Alors que la notion de réflexivité chez Garfinkel consiste en une sorte d'acceptation tacite, non énoncée, d'un cadre de référence partagé avec son locuteur, elle prend, chez Paul Watzlawick, l'allure d'un paradoxe inhérent à tout système (idéologique, familial, social, etc.). Un système ne peut expliquer sa propre logique, sa cohérence, son cadre d'interprétation, en se rapportant à lui-même et avec les seuls éléments de sa propre logique.

⁴⁰ « *Les systèmes qui fonctionnent bien disposent apparemment d'une meilleure flexibilité et d'un plus grand répertoire de règles, alors que des systèmes " malades ", c'est-à-dire très conflictuels, n'ont qu'un nombre réduit de règles, [...] les systèmes pathologiques ne disposent pas de suffisamment de moyens métarégulateurs, c'est-à-dire de règles permettant de changer leurs règles.* » Paul Watzlawick, op. cit., p. 32.

représentations ⁴¹. » Ce plaisir de la contemplation converge avec l'enseignement qu'apporte les images tant elles permettent « *de se rendre compte de ce qu'est chaque chose* ⁴². » Cette reconnaissance du monde se réalise à chaque fois de façon singulière, car en étant naturel, l'art produit une sphère de vérité qui lui est propre. Il imite la nature tout en se distinguant d'elle. En effet, Aristote définit trois manières d'imiter la nature : en mieux, en pire ou de façon identique ⁴³. Il précise également trois situations d'imitation : « *soit [on imite] les choses qui ont existé ou existent, soit les choses qu'on dit ou qui semblent exister, soit les choses qui doivent exister* ⁴⁴. » Par conséquent, si l'art représente, interprète ou idéalise la nature en face de laquelle il se positionne, alors nous pouvons affirmer que l'œuvre joue un rôle dans l'édification du sens du monde lorsqu'elle se place entre lui et l'observateur. Dans ce cas, l'art est un outil de lecture et d'interprétation du monde qui tient à l'écart de la Vérité dogmatique.

Cette déduction conduit à une situation de l'art qui nous intéresse particulièrement, car elle confère à la contemplation de l'œuvre la capacité de solliciter le sens commun et ses procédés d'objectivation du monde. Face, par exemple, à la critique de Platon à propos de l'in vraisemblance de l'art, Aristote dit : « *Et si aucun des deux arguments n'est utilisable, il faut affirmer : " c'est ce que l'on raconte ", comme c'est le cas en ce qui concerne les dieux* ⁴⁵. » En somme, « on » déclare une Idée sur le monde sans pouvoir la vérifier. Cela signifie que l'art rend visible ce que l'« on » raconte. Mais que raconte-t-on sans se l'expliquer vraiment ? Nous retrouvons là l'idée d'indexicalité du langage que reprend l'ethnométhodologie. Le « *ce que l'on raconte* » d'Aristote désigne en fait les éléments invisibles du sens commun sur lequel se fonde la réalité sociale, c'est-à-dire toutes les croyances et les conventions collectives. Le problème se pose lorsque la réalité est soudainement irrationnelle, trompeuse, éloignée de la vérité et des croyances. Ce phénomène accompagne souvent les manifestations de l'art. Où se situe alors la vérité ? Dans l'art impossible mais crédible ou bien dans la nature vraisemblable mais mal identifiée ? Dans les deux cas, l'homme reste irrémédiablement crédule s'il ne consent pas à modifier ses repères. De la Tragédie et de la nécessaire conviction que doit entraîner la poésie, Aristote dit que « *l'impossible doit être ramené à la poésie, au mieux ou à l'opinion commune* ⁴⁶. » Cette affirmation nous apprend que pour comprendre l'art et profiter de l'enseignement qu'il offre sur nous-mêmes, sur la nature du monde et l'objectivité que l'homme lui confère, il est nécessaire de bouleverser nos vérités en les confrontant aux « absurdités crédibles » qui se logent dans les œuvres d'art, même (et surtout) lorsqu'elles imitent la nature.

⁴¹ Aristote, *op. cit.*, 1448b, p. 88-89.

⁴² *Ibid.*, 1448b, p. 89.

⁴³ *Ibid.*, 1448a, p. 87.

⁴⁴ *Ibid.*, 1460b, p. 127.

⁴⁵ *Ibid.*, 1460b, p. 128-129.

⁴⁶ *Ibid.*, 1461b, p. 131.

Déraison et génie

Les jugements esthétiques d'Aristote et de Platon se heurtent à propos de l'imitation de la nature et de la capacité de l'art à montrer la réalité, mais leurs points de vue ont un fondement commun. Alors que, pour l'un, l'art déforme la Vérité et son sujet, et que pour l'autre, il l'idéalise et l'enrichit, tous deux posent la même idée : l'art produit une représentation de la nature. Cette relation étroite entre l'œuvre et son sujet confine la perception du spectateur dans une comparaison de l'œuvre avec la nature, d'autant plus si l'œuvre représente cette nature. Encore aujourd'hui, et malgré la « domination » de la photographie sur la peinture, le « bon » portrait peint est soumis à un examen minutieux de ressemblance avec son sujet. Cette finalité exerce une emprise importante sur le jugement esthétique. Pourtant, l'image que produit le peintre, quand bien même elle figure parfois les formes de la nature avec perfection, nous montre autre chose que ce qu'elle tente de représenter. C'est une transposition du réel.

Concernant Platon, son rejet de la peinture d'imitation révèle une difficulté à admettre le décalage qui s'opère entre l'œuvre et la nature. Platon refuse cet affront critique que l'art mène à la raison. Quand il dit que l'art ruine l'élément raisonnable de l'âme⁴⁷, Platon le voit et le reconnaît comme une de ses caractéristiques, mais il le conçoit comme un attentat. Pour lui, ce n'est ni plus ni moins qu'un jeu d'enfant qu'il est dangereux de prendre au sérieux⁴⁸. Or, la déraison ne serait-elle pas l'un des aspects très sérieux de l'art et de surcroît un mode opératoire ? Le génie, comme croyance et détermination de l'artiste, consiste justement pour Schopenhauer « dans l'aptitude à s'affranchir du principe de raison » pour mieux s'approcher des Idées⁴⁹.

Après l'Antiquité, les philosophes de l'art affirment de manière plus ou moins différente, que l'art est source de vérités : vérité mystique sur ce qui anime la nature (Schelling), source de lumière métaphysique sur le monde (Schopenhauer), vérité comme but final de l'art (Hegel). Cette promiscuité entre l'art et la vérité ou l'art et la nature conduit à l'idée de génie, qui prend parfois une tonalité surnaturelle. Avec Schopenhauer, seul le créateur est capable de saisir à travers son œuvre la vérité de la nature : « Le génie contemple un autre monde que le reste des hommes⁵⁰. » Pour Kant, le génie est le fruit d'un talent original qui lui permet de produire, sans pouvoir l'expliquer, une œuvre exemplaire : « Le génie est la disposition innée de l'esprit par le truchement duquel la nature donne à l'art ses règles⁵¹. » Le concept de génie permet de justifier la déraison ou le dépassement de la nature.

Kant repère la forme de clairvoyance qui accompagne l'acte esthétique. Sa définition du génie éclaire le potentiel de l'art à bouleverser le spectateur, au-delà du traditionnel bouleversement affectif. « Ce talent est véritablement celui qu'on appelle

⁴⁷ Platon, *La République*, Livre X, *op. cit.*, 604 à 605d, p. 369-371.

⁴⁸ *Ibid.*, 602b-603a, p. 367-368.

⁴⁹ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, PUF, 2004, p. 250-251.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 1104.

⁵¹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. J.-L. Delamarre, J.-R. Ladmiral, M. B. de Launay, J.-M. Vaysse, L. Ferry et H. Wismann, Paris, Gallimard, 1989, §46, p. 261.

âme ; en effet, exprimer et rendre universellement communicable ce qu'il y a d'indicible dans l'état d'âme provoqué par une certaine représentation [...] requiert une faculté qui saisisse le jeu si fugitif de l'imagination, et lui donne son unité dans un concept qui puisse être communiqué sans la contrainte des règles (ce concept, qui, précisément pour cette raison, est original, dégage en même temps une règle nouvelle qui n'a pu être déduite d'aucun principe ni d'aucun exemple qui lui eussent été préalables)⁵². » Par définition, quelque chose d'indicible ne se dit pas ou ne peut pas se dire, mais qualifier une chose d'indicible n'est-il pas déjà une façon de le désigner par le langage ? Que dire alors si la chose est présentée plastiquement ? Le passage de l'indicible à l'expression plastique serait pour Kant une caractéristique du processus de création artistique. N'y a-t-il pas là une certaine violence à exprimer l'ineffable enfoui dans notre état d'âme ? L'imagination bouscule la raison en dépassant les limites de l'expérience et en mettant en mouvement les idées intellectuelles. À ce propos, Kant dit que le talent est « la faculté de présenter des idées esthétiques » et que l'imagination « est le contraire d'une idée de la raison qui, à l'inverse, est un concept auquel aucune intuition (représentation de l'imagination) ne peut être adéquat⁵³. » Donc, l'imagination à la puissance de créer une autre nature à partir de la nature réelle, c'est le dépassement de la nature⁵⁴. Le spectateur est bouleversé en tant que témoin de ce dépassement.

L'idée de génie renferme un côté surnaturel qui attribue à l'artiste un pouvoir controversé. Cette mystification souligne le phénomène déstabilisant de l'art quand il sublime la réalité. Bien que l'artiste dérange, il lui est accordé un certain crédit. Pour Schopenhauer, par exemple, le prestige de l'art se dégage dans le plaisir qu'il suscite lors de sa contemplation. Dans l'art contemporain, la fascination de l'art dépend de sa pertinence critique à l'égard de la réalité. Pour justifier la contradiction entre dédain et prestige, il convient de tenir en respect l'artiste, en tant que génie, tout en le distinguant de l'homme ordinaire. À notre époque, cette distinction s'effectue par le spectacle, la notoriété et la valeur commerciale de son produit. Schopenhauer choisit de magnifier le génie en lui prêtant des compétences qui relèvent de l'extraordinaire. En premier lieu, la production du génie permet d'accéder aux Idées⁵⁵. Elle résume le visible sous ses aspects les plus essentiels. C'est un condensé du visible⁵⁶. En second lieu, le génie lui-même a des compétences d'ultra-lucidité naïve. Il voit autre chose que tout un chacun, et il nous montre par l'entremise de ses œuvres comment les choses de la réalité sont faites⁵⁷. Ainsi, cette « chambre noire qui montre les objets plus distinctement, qui les fait plus facilement saisir d'un coup d'œil, c'est le spectacle dans le spectacle, la scène sur la scène, comme dans Hamlet⁵⁸. » Mais le génie dévoile aussi des aspects qui le rapprochent de la folie et le marginalisent socialement.

⁵² *Ibid.*, §49, p. 273.

⁵³ *Ibid.*, p. 269.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 270.

⁵⁵ « L'œuvre d'art n'est qu'un moyen destiné à faciliter la connaissance des l'Idée, connaissance qui constitue le plaisir esthétique. Puisque nous concevons plus facilement l'idée par le moyen de l'œuvre d'art que par la contemplation directe de la nature et de la réalité, il s'en suit que l'artiste [...] ne reproduit également dans son œuvre que l'idée pure ; il distingue de la réalité, il néglige toutes les contingences qui pourraient l'obscurcir. » Ici, Schopenhauer évoque l'« Idée » platonicienne avec la notion d'essence propre qui se manifeste à la contemplation affranchie du principe de raison. Schopenhauer, *op. cit.*, p. 250-251.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 341.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 1109.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 341.

Schopenhauer remarque que la clairvoyance du génie au sujet du monde rétablit des coutumes en contradiction avec la volonté, dont il s'affranchit, et « *cet individu si éminent devient ainsi plus ou moins impropre à la vie ; bien plus, par sa conduite, il semble toucher parfois à la folie*⁵⁹. » Contempler une œuvre d'art rappelle immédiatement au spectateur que l'objet qu'il perçoit et les émotions qu'il ressent — du plaisir au dégoût, en passant par la surprise, l'horreur ou la stupéfaction — s'il en est en parti responsable, est le témoignage de l'existence de l'individu qui a créé cette même œuvre irrémédiablement empreinte d'une profonde réalité.

Résumé et conclusion

Les questions attenantes à l'esthétique de la contemplation permettent maintenant d'établir plusieurs relations avec la provocation expérimentale. L'idée principale est que l'art, qu'il soit d'imitation ou non, fait concurrence à l'Idée de nature, laquelle est considérée par Platon comme le socle de la réalité et de toutes les Vérités. En effet, il apparaît immédiatement que l'œuvre se démarque, d'une façon plus ou moins évidente. Pour de nombreux plasticiens, cet écart fait la force et l'intérêt de l'art. Mais l'écart n'est pas toujours celui auquel on pense. C'est lorsque l'image tend à imiter la nature qu'elle suscite le plus d'indignation pour Platon, tandis qu'Aristote y voit une exagération nécessaire et profitable pour l'appréciation et l'apprentissage du monde. Quoiqu'il en soit, cette polémique montre que l'œuvre s'éclaire d'une vérité plus vraie que le réel, car elle lui donne sens en déstabilisant les significations établies. Par conséquent, ce moment de contemplation démasque les mécanismes de construction de nos fragiles vérités, ainsi que leur fonction instauratrice du monde. Il révèle, à qui est attentif, le cadre des présupposés qui entourent le confort de nos vérités définitives dans lequel nos certitudes sont confinées.

Il y a urgence, pour l'artiste sensible à la provocation expérimentale, de prendre conscience de cette place qu'occupe l'art. En mettant en concurrence le monde sensible et le monde des valeurs⁶⁰, l'artiste confère à l'œuvre une vérité autonome qui détourne l'attention des hommes en l'écartant de la croyance d'une vérité objective que la nature incarne. L'art offre une représentation supérieure à ce qu'il représente, y compris dans le cas d'une « imitation parfaite » de la nature. Son sujet n'est pas là où il se montre. Il est dans l'esprit de celui qui le contemple, en proie ou non à des sensibilités, qui, en approchant les Idées pour rendre intelligible ce qu'il perçoit, les bouleverse, les transforme, les ré-invente.

Nous avons dit que la contemplation d'une œuvre d'art faisait naître le soupçon d'une brèche ouverte sur d'autres vérités possibles. Ce moment conduit à des infléchissements graduels de celles-ci. Ces modifications sont du ressort de la créativité et entraînent la contemplation vers une lecture du monde à la fois d'observation et de modélisation. Par exemple, l'usage de couleurs vives par les peintres Fauves au début du XX^e siècle, dans la tradition des impressionnistes ou

⁵⁹ *Ibid.*, p. 1119.

⁶⁰ Paul Watzlawick considère ce monde comme étant incorporé dans la réalité de second ordre, réalité qu'il distingue de la réalité première, celle des phénomènes bruts et sensibles. Paul Watzlawick, *Les Cheveux du baron de Münchhausen*, *op. cit.*, p. 234-236.

d'un William Turner, ont permis une évolution de la perception ⁶¹ de leur éclat dans l'environnement naturel. Ces nouvelles conceptions s'ajoutent aux anciennes, dans un élan, là encore, de destabilisation des vérités définitives. La sollicitation du sens commun et des procédures interprétatives qu'implique ce phénomène est, par conséquent, le signe manifeste d'une provocation expérimentale souterraine qui accompagne la contemplation esthétique.

Nous avons alors admis que le spectateur d'une œuvre d'art est, avec ses congénères, le témoin du dépassement de la nature. Il est aussi le témoin de l'existence d'un être semblable à lui-même capable de concevoir, de représenter et de communiquer ce dépassement, au-delà des certitudes, du sens commun et des limites objectives de l'actualité du monde. Prétendre que la contemplation esthétique perturbe nos vérités établies reviendrait à dire qu'une œuvre d'art pourrait à elle seule subvertir les repères que l'humanité se fixe pour la constitution sensible et intelligible du monde. Mais la phénoménologie sociale, avec la théorie systémique, connaît depuis longtemps les solides mécanismes par lesquels les groupes sociaux rétablissent l'équilibre et maintiennent le cadre de leur réalité. Il en va de même pour le maintien des vérités, des interprétations du monde et des valeurs objectives qui gouvernent l'attribution des significations. Associés à l'artiste et à la contemplation de son œuvre, ces mécanismes permettent, entre autres, de rationaliser la fascination controversée de l'œuvre d'art en élaborant l'idée du génie, du fou ou du marginal. Ainsi, la mise à l'écart de la raison, dans le sens d'une finalité objective, semble correspondre aux conditions de la création artistique pour l'exploration et l'acceptation de nouvelles formes.

Cette conclusion s'appuie sur les conséquences de « l'absurde » et pourtant « fascinante » concurrence que l'art mène à la nature, et de surcroît à la raison. Moins d'actualité aujourd'hui, elle donne pourtant à la provocation expérimentale une place honorable au moment de la contemplation de l'œuvre d'art, ne serait-ce que dans la simple faculté de révélation des mécanismes et des problèmes qu'entraîne cette contemplation. Il serait intéressant désormais de savoir si une pratique artistique volontaire de la provocation expérimentale pourrait détourner ou faire échouer les mécanismes de maintien de nos vérités définitives les plus coriaces. Cette question offre à la provocation expérimentale un projet et une perspective existentielle que nous allons maintenant examiner.

⁶¹ La notion de perception est comprise dans l'idée de constitution du sens des phénomènes, tel que Husserl la décrit dans l'ouvrage *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome II, *Recherches phénoménologiques pour la constitution*, trad. É. Escoubas, Paris, PUF, 1982.

Aperçu existentiel de la provocation expérimentale comme activité de l'art

Agir sur le monde

Si l'on considère la pratique de l'art sous l'angle d'un vécu, il faut alors reconnaître que cette activité repose sur la nécessité d'agir sur le monde. Cette nécessité d'action trouve ses fondements dans la philosophie du passage à l'acte, celle du cynique Diogène par exemple, qui préférait aux discours la démonstration par le fait. « *La vertu relève des actes, elle n'a besoin ni de long discours ni de connaissances* ⁶². » Diogène faisait tout en public : manger, dormir, faire l'amour ⁶³, se masturber ⁶⁴. Cette attitude démonstrative faisait de lui l'objet de sa doctrine philosophique, son corps comme terrain d'expression et objet de diffusion, telle une image que l'on propose aux autres. Diogène montre comme il se veut être à l'intérieur, d'où cet engagement radical, ce comportement, ce mode de vie, ces pratiques. « *Parce qu'elle choque, analyse Marie-Odile Goulet-Cazé, l'ascèse cynique a valeur de question, au même titre d'ailleurs que l'attitude de dérision adoptée par Diogène dans ses relations avec autrui. Qu'il mange de la viande crue, aille nu-pieds, couche sur la dure ou qu'il accable ses interlocuteurs de ses plaisanteries grinçantes et corrosives, le philosophe vise au même effet pédagogique et parénétiq*ue ⁶⁵. »

Cette affirmation de l'existence individuelle renforce la volonté d'être et de participer au monde, pour se l'approprier et le construire. L'envie de manifester son existence individuelle recouvre nos actions d'une tendance à partager avec d'autres des sentiments, des idées, des interrogations, tendance couplée aux nécessités matérielles et sociales de nos conditions de vie. Cette double exigence revient à responsabiliser notre existence avec les autres en se sentant également responsable des autres de par, entre autres, les actions artistiques entreprises. « *Quand nous disons que l'Homme est reponsable de lui-même, nous ne voulons pas dire que l'Homme est responsable de sa stricte individualité, mais qu'il est responsable de tous les Hommes* ⁶⁶ », affirme Sartre. Osons réunir cette notion de responsabilité avec les idées de Bakounine à propos de la liberté individuelle. Critiquant le fameux adage qui dit que « la liberté des uns s'arrête là où commence celle des autres », ce dernier affirme au contraire que l'organisation sociale de la liberté doit s'accompagner d'une liberté individuelle sans entrave ⁶⁷. N'est libre, dit-il souvent, que celui qui vit au milieu d'hommes et de femmes libres également. Le sentiment de responsabilité afférant à nos actions revient alors à considérer le sens de notre liberté d'action à la condition même de celle des autres.

⁶² Diogène Laërce, *Vies et Doctrines des philosophes illustres*, trad. M.-O. Goulet-Cazé, Paris, Librairie Générale Française, 1999, Livre IV, doxographie d'Antisthène, p. 688-689.

⁶³ *Ibid.*, p. 736.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 722.

⁶⁵ Marie-Odile Goulet-Cazé, *L'Ascèse cynique*, Paris, Vrin, 1986, p. 230.

⁶⁶ Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996, p. 31.

⁶⁷ Michel Bakounine, *Théorie générale de la révolution*, textes assemblés et annotés par Etienne Lessourd, d'après G.P. Maximov, Paris, Les nuits rouges, 2001, p. 129.

Ainsi l'affirmation de l'existence individuelle conduit à partager ses actions pour susciter, dans l'intersubjectivité, le partage de ses expériences et mutualiser les modifications qu'elles entraînent. Par conséquent, lorsque la pratique de l'art se tourne vers les mécanismes de la provocation expérimentale, en plus de révéler les structures d'arrière-plan du monde commun, elle se rend responsable pour les autres de la possibilité d'une modification de l'environnement social et de la construction intersubjective du changement. Ce geste répond à la nécessité d'intervenir, d'un point de vue individuel, dans l'évolution du monde commun.

Le vécu de la pratique de l'art, pour l'artiste, incite-t-il à intervenir dans le monde et dans l'écoulement de son temps ? Le futur ne préexiste pas au présent mais se construit dans l'effort de participation que chacun exécute selon son désir d'existence, le sens qui lui est attribué et les choix qui l'accompagnent. Ce flux existentiel et producteur d'histoire se réactualise à chaque instant. Il est pour nous capital de prendre en compte ce phénomène dans nos actions individuelles pour en mesurer les enjeux. Nous évoquerons au passage, et de manière secondaire, le principe de l'entropie pour en formuler l'image et les conséquences sur l'acte révélateur des « allants de soi » de la provocation expérimentale.

L'entropie est un concept dont les physiciens se servent pour caractériser l'évolution et la transformation irréversible d'un système suite à son instabilité. Il est lié à l'écoulement du temps et rompt l'idée d'une symétrie temporelle. L'action humaine, comme la pratique de l'art, prend une dimension cosmique que les physiciens de « la théorie du chaos » observent dans toutes les dimensions empiriques du monde que sont, par exemple, l'évolution des planètes ou la mécanique des fluides. « *Les systèmes chaotiques sont un exemple de systèmes instables car les trajectoires correspondantes à des conditions initiales aussi proches que l'on veut divergent de manière exponentielle au cours du temps*⁶⁸. » « *Que deviennent les lois de la nature lorsqu'on inclut le chaos ?* » interroge Ilya Prigogine⁶⁹, que devient alors l'existence humaine en tant que « *structure dissipative*⁷⁰ » interdépendante de son environnement ? Son pouvoir d'action prend une soudaine importance car ses choix qui écriront l'avenir sont irréversibles. Il ne faut pas voir le non-équilibre et l'instabilité de ce mouvement comme un retour au chaos, au sens traditionnel, c'est-à-dire celui qui le désigne comme un magma primitif et confus d'où émergent les formes. Ce serait ignorer le sens de la flèche du temps et imaginer la possibilité du retour en arrière. Si ce risque existait, rien n'aurait évolué. Il est vrai que l'histoire semble parfois se répéter, ou bien que les conditions d'existence se détériorent, et dans ce cas là, l'impression que l'on retourne en arrière reste tenace. En réalité, il n'en est rien, car les appréciations qualitatives ne peuvent se faire qu'au regard d'un passé, c'est pourquoi les déterminants d'une situation actuelle résultent toujours de nos constructions antérieures⁷¹. Dans le cas d'un système chaotique, dont la description n'est pas réductible à une seule trajectoire, Ilya Prigogine assure que « *l'irréversibilité conduit à des nouveaux phénomènes d'ordres*⁷² », étant supposé qu'ils remplacent les anciens. Si l'existence humaine est un système chaotique, à nous de voir dans cette idée l'importance de se sentir responsable de ses actes.

Malgré le fait qu'il engendre, pour le physicien, des comportements aléatoires, le chaos est déterministe. L'entropie structure un mouvement qui va toujours de l'avant, processus irréversible grâce auquel « *la nature réalise ses structures les plus complexes*⁷³. » En découvrant cela, les physiciens affirment que le futur est une construction, un agencement cohérent de non-équilibre

⁶⁸ Ilya Prigogine, *La Fin des certitudes*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 35.

⁶⁹ Ilya Prigogine, *Les Lois du Chaos*, Paris, Flammarion, 1994, p. 9.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 27-28.

⁷¹ Ernst Von Glasersfeld, « Introduction à un constructivisme radical », in *L'Invention de la réalité, Contributions au constructivisme*, sous la dir. de Paul Watzlawick, Paris, Seuil, 1988, p. 41.

⁷² Ilya Prigogine, *Les Lois du Chaos*, *op. cit.*, p. 30-31.

⁷³ Ilya Prigogine, *La Fin des certitudes*, *op. cit.*, p. 32.

comme autant de micro-bifurcations imprévisibles et inéluctables. Cette science, fondée sur « *des concepts physiques associés à des idéalizations* »⁷⁴ s'occupe essentiellement d'atomes. Il ne s'agit pas là, on l'aura compris, de sciences humaines. Cependant, l'existence humaine, si elle s'enracine biophysiquement dans cette histoire de la théorie du chaos, intervient également dans l'évolution du monde sous forme de micro-bifurcations qui jalonnent l'histoire de modifications, conduites vers une amplification exponentielle par le temps.

La démarche artistique de la provocation expérimentale trouve dans cette idée un aspect important de son action. La révélation des « allants de soi » provoque des perturbations subjectives qui impliquent de reconfigurer les routines, les interprétations, les interactions sociales, ces systèmes chaotiques instables de la vie sociale et de la communication. Ces modifications conduisent l'individu à prendre de nouvelles décisions relatives à son existence. Ces choix, dont le caractère existentiel n'échappe pas, construiront l'avenir. De ce fait, la volonté de participer à la construction du monde en menant un projet artistique, ou en y participant plus ou moins volontairement, n'émane pas seulement de l'art mais des questions que se pose notre existence à son égard. Cette possibilité existentielle pure de réalisation du monde et de soi-même se confirme avec l'usage de la provocation expérimentale. Elle forme l'un des objets esthétiques primodiaux de l'œuvre.

Agir dans le quotidien des interactions sociales

Nous insistons sur le fait que la visée existentielle de l'action artistique relève foncièrement de la provocation expérimentale, lorsqu'elle s'annonce comme une démarche inscrite dans la vie quotidienne, tant dans la nature des projets que dans la posture de l'artiste. Cette attitude rejoint la notion de « chercheur dans le quotidien » empruntée à Alfred Schütz. Critiquant la position du chercheur trop souvent extérieur au milieu qu'il étudie, dans les sciences sociales, il s'interroge sur la nature de son système de pensée interprétatif vis-à-vis du système de pensée interprétatif des acteurs sociaux sur lesquels il fonde ses analyses. « *C'est par pur hasard, dit-il, bien que suffisant pour de nombreux buts pratiques, que l'observateur de la vie quotidienne saisit la signification subjective des actes des acteurs* »⁷⁵. » L'observateur, remarque-t-il, est dans un autre système de pertinence qui l'écarte du quotidien de son sujet. Plus loin il affirme que « *le moi théorisant est solitaire, il n'a pas d'environnement social, il se tient en dehors des relations sociales* »⁷⁶. » Schütz prévoit alors une attitude d'immersion dans le milieu étudié afin d'abandonner provisoirement le sien. Ces recherches influenceront, entre autres, l'interactionnisme symbolique qui privilégie l'expérience et l'activité du sujet, autrement dit « *l'expérience que les acteurs quotidiens ont du monde social et les conceptions qu'ils s'en font* »⁷⁷. » Mais dans le cas de la sociologie, même si les situations données sont des expériences réelles, éprouvées par le chercheur, aux règles desquelles il est lui-même soumis, il effectue un constant va-et-vient entre expériences sociales et théorisations présenté sous la forme d'un compte-rendu.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 33, citant Léonn Rosenfeld.

⁷⁵ Alfred Schütz, *Le Chercheur et le quotien. Phénoménologie des sciences sociales*, trad. A. Noschis-Gillieron, Paris, Méridiens Klincksiek, 1987, p. 34.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 156.

⁷⁷ Jean-Manuel de Queiroz et Marek Ziolkowski, *L'Interactionnisme symbolique*, Rennes, PUR, 1997, p. 134.

Ce n'est pas la cas de l'art. L'activité artistique ne s'inscrit pas dans une recherche scientifique telle que la sociologie. Elle s'apparante à un accomplissement lié au quotidien existentiel et social de l'artiste. Elle sert la compréhension, l'appropriation et la construction de son existence, et celle des autres. Schütz nous dit que « *le monde de la vie quotidienne est la scène et l'objet de nos actions et interactions. Il nous faut le dominer et le transformer afin de réaliser les buts que nous poursuivons en lui parmi nos semblables* ⁷⁸. » Pour l'artiste de la provocation expérimentale, l'action est orientée ce contre quoi le monde de la vie quotidienne résiste, motivée par un motif pragmatique de transformation ou d'évolution du quotidien. Cette attitude a pour conséquence un partage de la problématisation du monde commun. En effet, bien que l'action soit toujours et d'abord à l'initiative d'un individu, il arrive qu'elle se réalise et s'expérimente à plusieurs, ce qui lui confère un sens véritablement intersubjectif. L'exemple suivant, qui n'est pourtant pas à proprement parler un geste de provocation expérimentale, nous aidera à mieux comprendre ce phénomène.

L'œuvre *Variable Piece* de Douglas Huebler (FIG. 1), réalisée en 1970, se présente sous la forme d'une série de portraits photographiques. Chaque déclenchement fut précédé de l'affirmation par l'artiste, « Vous avez un très beau visage », à l'attention du sujet. Si cette action artistique est bien à l'initiative de l'artiste, l'expérience est néanmoins partagée entre lui et le sujet à qui il s'adresse. L'histoire ne nous parle pas de cette interaction fondamentale, seulement de son résultat. Pourtant, le quotidien et les routines sociales qui constituèrent l'arrière-plan de ce moment fut celui de deux individus en état de rencontre, élaborant un « face à face », entendu, selon Erwin Goffman, comme « *l'influence réciproque que les partenaires exercent sur leurs actions respectives lorsqu'ils sont en présence physique immédiate les uns des autres* ⁷⁹. » Ce rapport d'influence n'est pas dénué de pouvoir si l'on en croit les opérations cognitives du modèle d'interaction, expliqué par Jean Manuel De Queiroz et Marek Ziolkowski. L'une d'entre elles consiste à imputer un rôle à autrui dans la « situation », rôle parfois contraire aux « *intentions initiales du partenaire* ⁸⁰. » Ainsi, cette situation de rencontre, à l'occasion de cette photographie, renferme finalement deux intentions

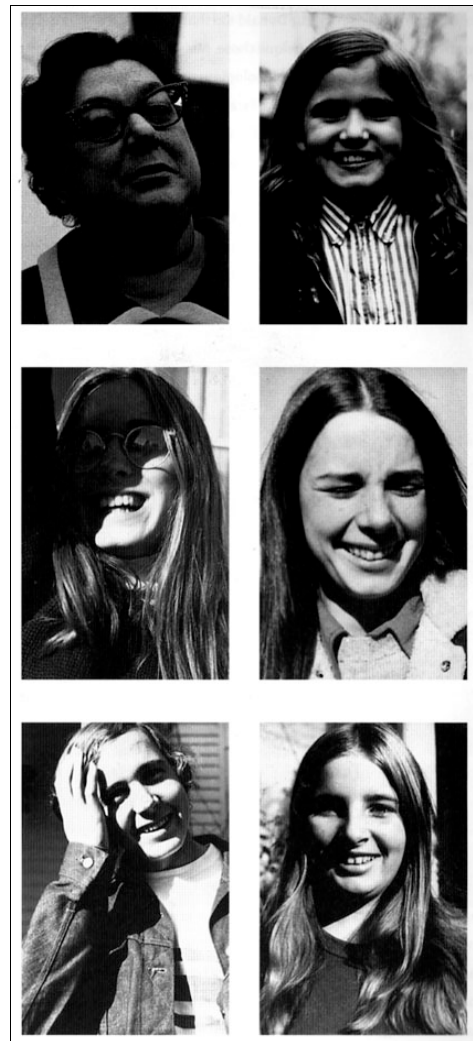


FIG. 1 - Douglas Huebler, *Variable pièce #34* (détail), 1970, Bradford, Massachusetts.

⁷⁸ Alfred Schütz, *op. cit.*, p. 105.

⁷⁹ Erwin Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973, p. 23.

⁸⁰ Jean Manuel De Queiroz et Marek Ziolkowski, *op. cit.*, p. 60.

partagées donnant lieu à deux expériences, autrement dit deux points de vue, pour une seule manifestation. Cette idée se trouve chez Husserl : « *Chacun a ses expériences à soi, ses unités d'expériences et de phénomènes à soi, son " phénomène du monde " à soi, alors que le monde de l'expérience existe " en soi " par opposition à tous les sujets qui le perçoivent et à tous leurs mondes-phénomènes* ⁸¹. » Elle démontre que l'expérience de l'artiste, derrière laquelle se meut une attitude artistique, n'est pas souveraine sur le sens du phénomène pur de l'expérience partagée que cette rencontre a permis. Le partage, au sens strict, de l'initiative de l'artiste avec son sujet n'est pas considéré dans sa juste valeur. En pensant que l'artiste est l'initiateur de cette rencontre, il lui est attribué son aboutissement : des photographies, une rencontre réussie, un agréable moment, une œuvre d'art, etc. Il n'est pas tenu compte du point de vue de son partenaire qui lui aussi est en droit de considérer que cette expérience est à son initiative car il a joué le jeu, il a pris ce chemin à ce moment précis qui l'a conduit à rencontrer ce photographe qu'il a autorisé à prendre la photo. Dans une interaction comme celle-ci, les deux attitudes ont autant de raison d'être initiatrices du résultat et le fait est qu'elles ont toutes deux contribué, plus ou moins consciemment, au devenir artistique du geste.

Qu'y a-t-il de partagé et comment se construit la validité d'une attitude artistique donnant lieu à une production d'œuvre ? Husserl, encore, nous indique une piste : « *Mon ego, donné à moi-même d'une manière apodictique [...] ne peut être un ego ayant l'expérience du monde que s'il est en commerce avec d'autres ego, ses pareils, s'il est membre d'une société de monades qui lui est donné d'une manière orientée* ⁸². » Il nous indique par là que l'expérience qu'a mon ego du monde objectif ne se justifie que s'il est en communication avec d'autres ego et réciproquement, ce qui semble dire aussi que l'existence de l'autre et ma rencontre avec lui porte les fondements de la justification de mon propre ego et par conséquent de ma propre attitude. « *Le sens d'une communauté des hommes [...] implique une existence réciproque de l'un pour l'autre* ⁸³. » Donc, si l'attitude artistique de Huebler est bien la sienne et ne domine pas forcément l'interaction, alors l'artiste ne porte pas seul la responsabilité de son aboutissement, car le sens de l'action est partagé, au sens où il est construit à l'épreuve de l'autre, validé ensemble. L'artiste n'a pas seul l'initiative sur le résultat, pas plus que son partenaire dont l'attitude se trouve aussi engagé par le photographe. Cette situation est une transposition de tous les comportements sociaux en général. Elle positionne l'artiste dans le quotidien des interactions sociales, position confirmée à l'usage de la provocation expérimentale dans l'art. Elle fonde les caractéristiques de la perspective existentielle de la provocation expérimentale qui est de se montrer aux autres, au travers de la rencontre et du dialogue, et de s'éprendre de l'autre, au travers des interactions engendrées. L'expérience de la provocation expérimentale est donc le résultat d'un vécu collectif, dont seul les prémices sont engendrés par l'attitude démonstrative de l'artiste ⁸⁴.

⁸¹ Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, op. cit., p. 151.

⁸² *Ibid.*, p. 224.

⁸³ *Ibid.*, p. 209.

⁸⁴ Nous nous référons ici à l'attitude démonstrative et déconstructive des Cyniques.

Le déroulement existentiel et social de la provocation expérimentale

Cette démarche existentielle, désormais inhérente à l'expérience artistique de la provocation expérimentale soulève la question de l'intérêt de cette pratique pour la société. Quel sens souhaite-t-on donner à son existence au titre de sa participation sociale, et avec quels moyens ? Si la pratique artistique de la provocation expérimentale est cette contribution, dans quelles conditions peut-elle être vécue ? L'artiste, dans son quotidien, peine à posséder pour tout laboratoire ce contexte intime de sa vie sociale dans lequel parfois il se trouve nu. Il doit assumer son existence en tant qu'individu et il met en jeu ses propres conditions d'existence dans un rapport parfois antagoniste avec son environnement social et moral. Comment faire pour vivre de sa pratique artistique ? Qu'est-ce qui justifie de gagner de l'argent en développant cette activité qui a, pour tout milieu, le contexte de la société et son ordre social ? Dans ces conditions, l'artiste se trouve confronté au travail et à l'économie de la société. Cette problématique d'intégration sociale se répercute sur son œuvre. Nous verrons alors que l'artiste parvient difficilement à faire-valoir les intentions qu'il porte sur la société au titre de l'intérêt social que lui-même accorde à son œuvre. En effet, les difficultés qu'il rencontre le mettent souvent en porte-à-faux avec ses conditions d'existences. Il arrive même qu'il subisse une censure derrière laquelle se cache le dictat d'un intérêt social attribué à l'art par la société et son organisation, sous couvert de valeurs morales implicites.

Mais cette nécessité de travailler, avec l'art, ne peut se compromettre dans un rapport hiérarchique et doit éviter, autant que possible, le piège de l'aliénation. Alors que nous vivons une période artistique capitonnée par la modernité et les avant-gardes de la fin du XIX^e siècle et début XX^e qui ont ouvert le champ de l'art et finalement légitimé la question de la provocation expérimentale aujourd'hui, il n'est pas juste de dire que la modernité a libéré l'artiste de toutes contraintes existentielles. L'artiste a certes gagné en liberté de création, mais cette liberté lui a parfois coûté de la souffrance, du rejet, des difficultés d'intégrations, la haine des autres, ou tout simplement des difficultés économiques. Nous constatons par exemple que certains des artistes qui ont participé à cette libération sont morts jeunes ou se sont suicidés (Rimbaud, Cravan, Rudolf Schwarzkogler, etc.). Il faut donc admettre cette forme de l'intérêt social de l'art qui, dans les conditions opportunistes de détournements possibles, pourrait se manifester d'abord, faute de mieux, dans le travail rémunéré de l'économie sociale et culturelle.

La provocation expérimentale artistique s'inscrit, selon nous, dans cette notion d'intérêt social, perspective existentielle qui donne à l'artiste sa raison d'être, dans la mesure où elle engendre des modifications au titre de sa participation potentiellement rétribuée. La controverse évidente de cette situation est qu'il n'est possible d'échapper à la marchandisation culturelle et à l'économie du spectacle seulement en contrariant cet existentiel, autrement dit en freinant sa propre réalisation sociale⁸⁵. Pourtant, la provocation expérimentale artistique ne se réalise pas dans la production d'œuvre commercialisable, mais n'existe que dans son

⁸⁵ Voir sur ce sujet Thomas Genty, *Art & Subversion, deux pôles antagonistes ? De l'impossibilité de la subversion dans l'art au dépassement de l'art par une praxis de la subversion quotidienne*, Dijon, Zanzara athée, 1999.

déroulement existentiel et social pur. Ce qui est rémunéré à l'artiste, c'est sa capacité à détourner la prestation de service au profit d'une œuvre immatérielle, c'est-à-dire le fait même, ou sa tentative, de la provocation expérimentale, au sein de cet emploi⁸⁶. Prenons l'exemple abstrait d'un artiste qui vend un service comme tondre les pelouses d'un quartier. Il y aurait pour lui un terrain d'expression plastique potentiel, non pas pour faire des dessins avec sa tondeuse, mais pour mettre dans une perspective critique, au terme d'un projet adapté, les relations structurelles de sa situation avec son employeur, ses collègues, les habitants du quartier, les passants, etc., grâce à la provocation expérimentale. Il y a là une possibilité artistique au sein même de cet emploi précaire qui peut, certes, lui valoir de ne plus être sollicité la fois prochaine, mais dont l'action aura eu lieu. Cette possibilité fonde un aspect dominant du caractère existentiel de l'accomplissement du geste de la provocation expérimentale. Elle s'oppose à l'idée traditionnelle de l'art dont l'intérêt social se limite à des aspects formels, notamment dans les efforts qui sont fait pour définir ce qui est et ce qui n'est pas de l'art.

L'immersion et l'immixtion de l'activité artistique dans l'activité sociale pose à l'intérêt social de l'art une question essentielle à toute recherche artistique : quel projet l'art doit-il servir ? « *On ne mène pas des années durant une vie de "chien" uniquement pour satisfaire à un goût de la provocation ou pour transmettre un message philosophique qui se veut original* », souligne Marie-Odile Goulet-Cazé à propos du philosophe Diogène⁸⁷. Arrêtons-nous un instant sur la situation actuelle. On pense révolu le temps où l'art, regardé du point de vue strict de sa beauté et de sa capacité à représenter la nature, suscitait des intérêts empiriques et moraux. Kant envisage une liaison indirecte entre le beau et l'intérêt qu'il suscite « *pour ce qui a plu seulement par lui-même, et sans qu'intervienne un quelconque intérêt* » qui aurait, par exemple, influencé le jugement⁸⁸. Une fois le jugement désintéressé établi, sorte de validation universelle du beau, alors l'œuvre acquiert le statut exemplaire d'objet de sociabilisation par le passage « *de la jouissance sensible au sentiment moral*⁸⁹. » Minimisant cet aspect négligeable de l'appréciation du beau, l'art apparaît sous la plume de Kant comme une création sociale qui répond à la nécessité des hommes de vivre en société.

Il serait tôt de se sentir totalement affranchi de cette logique fondatrice, car aujourd'hui encore ce sont souvent les bienfaits moraux de l'art qui posent problème à l'appui des arguments des censeurs. La censure a plusieurs visages, nous montre Antonio Muntadas dans son travail *The File Room*⁹⁰, dans lequel il propose une base de donnée numérique des cas de censure culturelle de par le monde. Nombre d'exemples des engagements financiers des pouvoirs publics ou privés sur une programmation culturelle montrent que « *la censure budgétaire tout comme la censure technique ne sont que les expressions de la censure idéologique*⁹¹ », et par

⁸⁶ Les projets artistiques que nous développons dans la seconde partie présentent une posture de l'artiste souvent ambivalente, entre plasticien et animateur socioculturel. Il va de soit que cette ambivalence maîtrisée par l'artiste sert de caution à l'art.

⁸⁷ Marie-Odile Goulet-Cazé, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁸ Emmanuel Kant, *op. cit.*, p. 248.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 249.

⁹⁰ <http://www.thefileroom.org> consulté le 9 mars 2010.

⁹¹ Daniel Broutchoux, « Les rapports psychosociaux des artistes aux mass média », in Fred Forest, *Art sociologique*, Paris, Union Générale d'Édition, 1977, p. 107.

conséquent une censure morale publique et/ou privée. En France, quelle soit politique, religieuse ou sociale, la censure audiovisuelle de la presse, du cinéma, du roman et de l'art fait appel à des articles de loi transversaux qui renvoient à des problèmes idéologiques et moraux. Le survol rapide de ces articles nous montre la circonspection bienveillante que ces lois entretiennent avec le citoyen. Mais leur usage, toujours très technique, semble servir les intérêts privés, le communautarisme et les religions ⁹². Les principaux motifs de censure en France, entre 1881 et 1968 sont la sauvegarde de la religion, la sauvegarde de l'armée en temps de guerre, la lutte contre le communisme, la sauvegarde des bonnes mœurs et des valeurs familiales ⁹³. Aujourd'hui la censure intervient pour des causes dites « humanitaires », sur des sujets tel que le racisme, le négacionnisme ⁹⁴, l'incitation au suicide, l'incitation à la drogue, la pornographie ⁹⁵, en plus du traditionnel outrage à l'individu, aux groupes ou à l'État ⁹⁶. Cependant, Bernard Courcelle remarque que cette censure change de main : « *L'État, dit-il, se décharge de son rôle traditionnel de censeur sur les " associations " (héritières des ligues de " pères de familles " de la III^{ème} République) qui apparaissent fallacieusement comme l'émanation des citoyens, alors qu'elles sont bien souvent manipulées (par exemple par l'épiscopat), avec la complicité des médias qui relaient les " scandales " avec complaisance* ⁹⁷. » La protection du citoyen par l'État passe donc moralement de l'intérêt collectif à l'intérêt privé, parfois même spéculateur quand il s'agit des commerçants ⁹⁸, sous la bannière d'une morale publique qui prend maintenant plus de place sur le pouvoir judiciaire ⁹⁹. « *La plupart du temps, la censure vient d'en bas. Les pouvoirs publics relaient le scandale* ¹⁰⁰. »

Au-delà de toute frontière esthétique repoussée (comme autant de tentatives de détournement), il reste l'idée qu'une certaine morale dans l'art (et autres publications ou produits diffusés, car la loi ne distingue pas les œuvres d'art de la publicité) est essentielle pour la protection et le bien être social des citoyens et leurs institutions. Michel Onfray dit, à propos de l'arbitraire social que tente de dénoncer les Cyniques grecs : « *La morale est donc montrée comme une construction immanente, humaine, qui s'appuie sur des intérêts sociaux, non sur des obligations sacrées, théologiques ou religieuses* ¹⁰¹. » Cette mesure de protection par la loi est pourtant superficielle et inefficace, car nul n'est à l'abri des discriminations quotidiennes et autres violences symboliques que promulguent la télévision, la culture marchande, l'école, etc. Alexander Berkman en fait le constat : « *La liberté qui t'est attribuée dans les textes de loi et les constitutions, couchée sur du papier, ne te fais aucun bien. Cette liberté-là signifie seulement que tu as le droit de faire certaines choses. Mais elle ne veut pas dire que tu peux les faire. Pour pouvoir faire ces choses, c'est de chances, d'opportunités dont tu as besoin. Tu as le droit de très bien manger trois fois par jour, mais si tu n'en*

⁹² Bernard Courcelle, « Contre la censure : la laïcité ne suffit pas », in <http://www.europe-et-laicite.org/CensureMotril.rtf> consulté le 9 mars 2010.

⁹³ Voir Bernard Courcelle, *Histoire de la censure*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n°3260.

⁹⁴ Loi du 29 juillet 1981, Art. 23 et 24-24bis.

⁹⁵ Art. 227-24 du Code Pénal.

⁹⁶ Loi du 29 juillet 1981, Art. 26 et 30-34.

⁹⁷ Bernard Courcelle, « Contre la censure : la laïcité ne suffit pas », *loc. cit.*

⁹⁸ Il s'agit de la protection des lobbys industrielles et des monopoles privés.

⁹⁹ Loi 29 juillet 1981, Art 48-1, Chapitre IV.

¹⁰⁰ Jean-Luc Douin, « Un Panthéon de la bêtise : la censure au cinéma », in *art press*, hors série, juin 2003, p. 67.

¹⁰¹ Michel Onfray, *Cynismes*, Paris, Grasset, 1990, p. 95.

*as pas les moyens, si tu n'as pas la possibilité de faire trois repas, alors à quoi bon les textes de loi*¹⁰² ? » Dans ce cadre, l'art ne se trouve pas assigné à rendre le service de promotion morale de la société pour exister, mais il ne doit pas le décevoir s'il veut atteindre son degré d'universalité et de reconnaissance (parfois éphémère). De fait, beaucoup de créations audiovisuelles, notamment pour la jeunesse, cultivent l'appauvrissement et la désérotisation du monde. Pour paraître plus moderne, ces productions remplacent même l'ancien puritanisme austère par le puritanisme oppulent d'une vision simplifiée du monde centrée sur l'égo, le spectaculaire et le consumérisme.

En somme, il semblerait que l'art soit censuré quand son intérêt social est mis en doute, du fait qu'il devient un nouveau danger social, non encore apprivoisé, culbutant les mœurs, la morale, les règles comportementales tacites, etc. D'une certaine manière, la censure est un indicateur du problème que pose la mise à jours des « allants de soi » dans la structure sociale. Sous couvert de morale, c'est une réaction qui se présente comme un moyen pour rétablir l'ordre apparent des choses. L'intérêt social de l'art appartient à cet ordre. Cela revient à dire que cet intérêt, aujourd'hui, est encore gouverné par une valeur morale qui s'adapte à son temps, mais qui toujours veille à son maintien. Alors que la censure d'une œuvre n'est pas irréversible dans le temps, la levée de cette censure n'est pas un abandon moral de l'intérêt social de l'art, car elle est produite par l'autorité publique qui tend à conserver sa crédibilité. Le retrait d'une censure n'est pas une preuve d'autocritique dans la mesure où ce retrait est décontextualisé par rapport à l'œuvre « graciée ». L'acte ne s'accompagne d'aucune indifférence morale. Il n'est que la superposition d'une autre censure, une dissimulation de la censure. Culpabilisation ? Non, on passe l'éponge pour mieux valider l'histoire. Otto Mühl en fait l'expérience aujourd'hui, refusant la rédemption de son pays natal, l'Autriche, qui en son temps le condamna. « *Maintenant que je suis vieux, dit-il, l'État autrichien veut me récupérer. On a même créé un étage sur l'actionnisme au Musée d'art de Vienne. Moi, j'ai dit : " Léchez-moi le cul ! " Si mon procès est révisé, si la juge qui m'a condamné à sept ans sur de faux témoignages est condamnée elle-même à sept ans de prison, je trouverai ça bien et je viendrai, sinon je n'apparaîtrai pas. Je ne veux rien avoir à faire avec l'Autriche qui est une petite province meridique et très primitive*¹⁰³. »

L'intérêt esthétique d'une œuvre préfigure également le diktat de l'intérêt social de l'art. Ce pouvoir est régi par des jurys institutionnels, à l'occasion, par exemple, des appels à projets pour des résidences d'artistes, ou pour la participation aux expositions collectives. Cette tradition est historique. Prenons le cas de Manet, au salon de peinture de 1874, dont seulement une œuvre sur trois a retenu l'attention du jury. Mallarmé dénonce l'absurdité de la décision comme démonstration de pouvoir, comme si « *le moderne allait nuire à l'éternel*¹⁰⁴. » Les arguments des jury, poursuit Mallarmé, sont inadaptés au travail de l'artiste¹⁰⁵ et répondent à tout autre

¹⁰² Alexander Berkman, *Qu'est-ce que l'anarchisme ?*, trad. A. Puybonnieux, Paris, L'Échappée, 2005, p.33.

¹⁰³ Propos de Otto Mühl cités d'après Maud Benayoun, « Entretien avec Otto Mühl », in *Revue d'esthétique* n°44, Paris, Jean-Michel Place, 2003, p. 182.

¹⁰⁴ Stéphane Mallarmé, *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1998, p. 298.

¹⁰⁵ « *Qu'est-ce qu'une œuvre " pas assez poussée " alors qu'il y a entre tous ses éléments un accord par quoi elle se tient, et possède un charme facile à rompre par une touche ajoutée ?* », Mallarmé, *ibid.*, p. 301.

chose qu'un regard esthétique. Acceptées aujourd'hui, les explorations plastiques destructurantes et les expériences affranchies des codes d'une expression picturale passée ne se construisent pas moins dans des systèmes de critères institutionnelles qui ajoutent à cet intérêt social obligatoire un intérêt historique de l'art. Les pionniers Incohérents, dadaïstes et autres « prédateurs » nous ont légué un patrimoine subversif qui participe désormais à l'évaluation des travaux artistiques quand ceux-ci prétendent à une reconnaissance sociale (diplômes, bourses, concours,...). C'est le cas dans la définition même des arts plastiques qui exclue désormais les disciplines dites classiques de la peinture « académique du XIX^e siècle », reléguée au rang des arts appliquées. Mais où se situe donc le geste artistique ? Dans la discipline ? la technique ? L'intérêt social et esthétique qui se modernise, sans ignorer l'histoire de l'art, ne semble avoir de sens officiel que dans le maintien des institutions. Résolument, l'intérêt social de l'art se trouve ailleurs.

L'intérêt empirique et moral de l'art est une orientation institutionnelle, très éloignée de l'art et de l'esthétique. Le véritable intérêt social de l'art s'affranchit de l'intérêt moral institutionnel qui domine et contrôle toutes les productions culturelles. Reprenant l'exemple de Otto Mühl, son travail dans l'après guerre autrichienne avait une portée historique et sociale qui visait à faire prendre conscience du rôle de l'Autriche dans la seconde guerre mondiale, et surtout de dénoncer la dissolution de cette mémoire, l'oubli d'un passé récent et la célébration des bonnes consciences. Affranchi des valeurs morales et esthétiques, l'œuvre de Mühl ne se dépossède pourtant pas de son intérêt social. Disons que celui-ci se précise et se réduit à l'essentiel : un intérêt *protestataire*. Cet intérêt, vécu et appliqué, fonde le projet social de l'art et accompagne incontestablement la perspective existentielle de la pratique artistique de la provocation expérimentale.

Conclusion

La provocation expérimentale, nous l'avons dit, résulte de ce grain de sable que l'on pose dans les rouages d'une mécanique pour en révéler la structure. Cette technique, mise en œuvre par l'ethnométhodologie, fut employée afin de découvrir l'arrière-plan avec lequel le sens des activités sociales ordinaires s'accomplissent, individuellement ou en groupe. Les problèmes que pose la provocation expérimentale au sociologue, à savoir la perturbation parfois irréversible de l'espace social étudié ou encore l'auto-réalisation des hypothèses de départ, demeurent intéressants pour l'activité artistique, notamment celle qui tirerait sa substance des interactions et des représentations sociales.

En réinvestissant les conceptions constructivistes et microsociologiques de la réalité sociale et de ses faits, ainsi qu'en traduisant plastiquement la démarche d'une provocation expérimentale, l'art redécouvre un champ d'investigation sociale qui ne lui est pas étranger. La nature existentielle et subjective de l'art permet de le mesurer. La vie sociale de l'artiste et son intervention dans le quotidien social, par le biais de ses actions artistiques, exacerbe la nécessité d'agir sur le monde, de cultiver et de solliciter des situations de communication tangibles, par exemple, en construisant avec son partenaire social les conditions de son déséquilibre ou de sa refonte. Donnant lieu à une activité commune, cette action offre déjà les prémices d'une

provocation expérimentale quasi naturelle et désintéressée. Nous la sentions déjà présente lors de la simple contemplation de l'œuvre d'art.

Cette observation amène à réfléchir sur le projet de l'art dans la société et l'intérêt social réel qu'il développe contre les intérêts esthétiques, moraux et sociaux dictés par des conventions moins souples qu'il n'y paraît. La constatation de l'intérêt alors protestataire de l'art dans la société éclaire l'arrière-plan contre lequel il se construit, pourvu d'une motivation strictement existentielle et subjective. S'il s'agit là d'un indicateur pertinent du phénomène de la provocation expérimentale, il nous faut alors le considérer sur plusieurs périodes et plusieurs tendances de l'art. Ainsi, nous approfondirons notre connaissance de la provocation expérimentale à l'égard de l'art, pour savoir s'il s'agit d'une technique avérée et assumée par les artistes, ou d'une simple conséquence tirée de son histoire.

Le paradoxe de la provocation expérimentale dans l'art

La provocation expérimentale tient à un subtil bouleversement des structures qui régissent l'équilibre des systèmes sociaux pour en révéler l'arrière-plan. Ce phénomène, introduit dans les travaux d'ethnométhodologie de Harold Garfinkel, est associé à toutes les actions humaines qui produisent du changement, en s'incarnant, notamment, dans des tactiques ou des « coups » inattendus. Ce faisant, l'art a en particulier montré son rôle dans l'évolution des sociétés humaines par le biais des ruptures que ses perturbations esthétiques et philosophiques introduisent ¹⁰⁶.

Nous pouvons donc établir comme évidence que le bouleversement que produit la provocation expérimentale est en partie de même nature que le bouleversement social, esthétique et culturel qui accompagne les expériences de l'art. Il est lui aussi la résultante d'une situation inattendue et révélatrice des structures profondes de son contexte d'apparition.

Pourtant, alors que l'ethnométhodologie développe une technique d'observation scientifique et objectivement contrôlée, ce n'est pas le cas de l'art, dont les signes diversifiés de la provocation expérimentale apparaissent confusément dans la période que nous proposons d'observer, c'est-à-dire celle de l'esthétique de la modernité jusqu'à nos jours, dans l'art occidental.

Cet état de fait entraîne des difficultés pour « identifier » un modèle artistique homogène de la provocation expérimentale. Par conséquent, ce chapitre vise à s'interroger sur les manières de considérer le phénomène de la provocation expérimentale dans l'art en analysant deux aspects du problème. Dans cette période où la pratique de la provocation est largement présente dans le travail des artistes, devons-nous considérer ce phénomène plutôt comme une conséquence de l'œuvre qui échappe aux artistes, ou au contraire comme une pratique volontaire et délibérée ?

Le premier aspect du problème montre qu'il se trouve des signes avérés de la provocation expérimentale dans le rapport que l'œuvre entretient avec le monde et son époque. Il s'agit là des conséquences de l'acte créatif, de ses relations avec

¹⁰⁶ Voir par exemple Pierre Francastel, *Peinture et Société, Œuvre I*, Paris, Denoël, 1977.

l'histoire, de ses effets imprévisibles et de son charisme paradoxal. L'examen de ces signes renforce l'idée selon laquelle la provocation expérimentale s'exerce à l'insu des artistes et révèle son faible rapport avec leur attitude provocante ¹⁰⁷.

Le deuxième aspect du problème concerne la provocation expérimentale comme une démarche volontaire et délibérée des artistes. Il formule l'hypothèse d'un système esthétique conçu comme un maillage qui couvre les époques, les genres et les tendances. Les méthodes et les stratégies des artistes en composent les signes distinctifs. Mais il apparaît aussi que la provocation expérimentale, considérée dans toute sa diversité comme une démarche consciente de l'art, détermine moins le but de l'artiste que les moyens qu'il met en œuvre pour être présent au monde. Ainsi, la provocation expérimentale ne peut être pensée comme un objectif de l'art.

Ces deux aspects, s'ils ne suffisent pas à répondre à notre problème, révèlent du moins le paradoxe de la provocation expérimentale dans l'art. D'une part, le geste provocateur de l'artiste ne détermine pas forcément la provocation expérimentale. D'autre part, les objectifs d'une telle démarche, s'il en est, semblent voués aux perfectionnements des moyens et des outils d'actions de l'art, et n'ont pas de but à atteindre. L'examen de ces deux aspects paradoxaux nous conduira alors à évoquer une troisième hypothèse : considérant finalement que la provocation expérimentale apparaît autant comme le produit d'un geste volontaire de l'artiste qu'une conséquence impérieuse de l'œuvre d'art, nous observons qu'elle s'incarne dans le principe actif du jeu de l'art avec la réalité sociale, avec ses pratiques et ses conséquences, c'est-à-dire dans la nature même de l'œuvre d'art ¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Cette proposition présente un paradoxe. Si la provocation expérimentale s'exerce à l'insu des artistes, comment peut-elle être expérimentale ? Ce problème est à l'origine de la traduction française de *breaching* qui signifie *ouvrir une brèche*. Il s'agit pour l'ethnométhodologie d'une véritable expérience qui, jusque là, était étrangère à la sociologie. C'est une démarche empirique. Or, nous voulons montrer aussi que la provocation expérimentale, considérée dans le sens du mot *breaching*, est un phénomène rationnel de l'art. Il n'est pas forcément « expérimental ». Donc, nous estimons que les caractéristiques du *breaching* de l'ethnométhodologie qui nous intéressent ici s'enracinent moins dans une mise en œuvre expérimentale que dans des effets et des conséquences sur l'environnement social. Voir aussi la note n°2 p.12 de ce volume.

¹⁰⁸ Nous considérons cette nature comme ontologiquement liée à l'art. Dans la seconde partie, nous développerons le concept de « finalité plastique-sociale » de l'œuvre comme indicateur du jeu de l'art dans la réalité, qui se trouve à la merci de ses rouages.

Une conséquence de l'œuvre à l'insu des artistes

Une interprétation causale de l'œuvre

En dehors des aspects inconscients que recouvre la création, les artistes sont des auteurs responsables de leurs œuvres. Ethymologiquement, le mot « auteur » vient du latin *auctor* qui désigne « celui qui accroît, qui fonde¹⁰⁹. » L'artiste, en tant qu'auteur, est donc à l'origine de ce qu'il crée, il en est donc la cause. Par conséquent, c'est naturellement vers lui et sa pratique que nous nous penchons pour expliquer les effets de l'art sur le monde en leur prescrivant des intentions claires et déterminées. Toutefois, cette méthode est insuffisante pour circonscrire le phénomène de la provocation expérimentale dans l'art. Lorsque les gestes, les attitudes et les discours des artistes sont passés au crible, décortiqués et interprétés, on prend le risque d'oublier que l'artiste est en mesure, après coup, de les instrumentaliser¹¹⁰. Lorsque les commissaires de l'art contemporain montent des expositions collectives qui renforcent le caractère prémédité des œuvres, le symptôme se confond alors avec la tendance : « *l'inconnu est donc interprété par analogie avec des buts et des pouvoirs familiers*¹¹¹. »

Oubliant le fait que l'art n'est pas simplement un socle aux scandales, aux ragots et aux rumeurs, ceux-ci sont pourtant souvent la source de nombreux commentaires qui prêtent des intentions aux artistes. Par exemple, lorsque l'artiste Kendell Geers dissimule une bombe dans une galerie¹¹² prévue pour exploser à une heure que seul l'artiste connaît, l'effet de cette provocation est immédiatement associé au discours de l'artiste qui explique : « *L'art, comme ses mentors la guerre et la religion, constitue par définition la seule forme juridiquement légale de transgression morale*¹¹³. » Que cette métaphore artistique de transgression morale puisse avoir les traits d'une provocation (un peu grossière), admettons-le, car cette œuvre, de l'initiative de l'artiste, prend le risque de faire des dégâts et des victimes réels : victimes de l'œuvre, nous dit-il, car la course de l'art fait des victimes ! Le danger que représente cette véritable bombe nous force à adopter un point de vue critique sur le monde de l'art. Cette œuvre est une démonstration gênante du caractère immoral et dangereux des conditions de production de l'art officiel et reconnu. L'artiste nous propose d'en faire l'expérience. Mais ne nous trompons pas, le plus bel effet choquant et provocateur d'une œuvre ne peut à lui seul définir ce que nous recherchons, c'est-à-dire les traces de la provocation expérimentale.

Sommes-nous sûrs que cette provocation soit la seule raison qui ait conduit Kendell Geers à créer des œuvres d'art ? L'histoire d'un artiste, les choix qu'il fait et

¹⁰⁹ *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, 1995, p. 159.

¹¹⁰ Tel est sans doute le cas d'Andy Warhol et de Marcel Duchamp.

¹¹¹ Rupert Riedl, « Les Conséquences de la pensée causale », sous la dir. de Paul Watzlawick, *L'Invention de la réalité, Contributions au constructivisme*, Paris, Seuil, 1988, p. 93.

¹¹² Kendell Geers, *Title Withheld (R.I.P.)*, 1993. Cette œuvre s'intitule aussi *By Any Means Necessary*.

¹¹³ « Art, like its mentors war and religion, constitutes by definition the only legal form of moral transgression. » Propos de Kendell Geers dans la monographie *My Tongue in Your Cheek*, Dijon, les Presses du réel, 2002, p. 30.

ses déterminations sont plus à même de légitimer une œuvre, que le simple effet de provocation maîtrisé et mis en scène, pour lui permettre de faire violemment entendre son propos. Pourtant, la charge provocatrice de son œuvre est désormais intégralement associée à ses intentions. Ainsi les œuvres d'art, les intentions artistiques et les désirs créatifs se trouvent réduits à leur manifestation spectaculaire.

Cette pensée causale masque d'autres fondements du désir créatif de l'artiste. Ceux-ci ne résident pas dans la seule quête du résultat. Même si un certain nombre d'œuvres d'art font l'effet d'une bombe à retardement, elles n'ont que rarement été préméditées par leurs auteurs, dans tous leurs effets et leurs conséquences. Il est peu probable, par exemple, que Amedeo Modigliani et Egon Schiele aient souhaité leur séjour en prison comme consécration.

Une œuvre d'art ne peut se résumer à son résultat, car il dit peu de choses sur la façon dont l'œuvre fut construite, dans toute sa signification particulière. L'objet artistique qui découle du processus créatif est un résidu de l'idée. Il se peut que la technique ou les commentaires qui l'accompagnent apportent des explications quant à sa fabrication, mais il faut souvent aller chercher plus loin les informations pour savoir si les effets de l'œuvre corroborent les intentions et les motivations de l'artiste. Par exemple, la signification que prennent aujourd'hui les ready-made de Marcel Duchamp, dans leurs dimensions provocatrice et déstabilisatrice du monde de l'art, s'appuie sur le résultat d'une œuvre observée sur un très long terme (bientôt 100 ans). La pratique délibérée de l'humour et de la dérision, dans la simplicité de l'environnement familial de l'artiste ¹¹⁴, échappe à la salle d'exposition. En somme, le résultat ne dévoile pas les ingrédients d'origine.

Ainsi, il n'y a pas une seule et véritable relation de cause à effet entre les intentions de l'artiste et l'impact social de son œuvre. Elles sont plurielles, comme autant de constructions possibles. Elles ne reviennent pas seulement au parti pris esthétique. Les conséquences de l'intervention de l'art dans la société, parfois malheureuses pour l'artiste, ne résument pas à elles seules les intentions d'un courant artistique. Elles ne répondent ni à des critères esthétiques homogènes, ni à un dogme précis. D'une certaine manière, l'œuvre, tant elle contribue au développement de son époque, tant elle la subit. Par exemple, dans le Bucarest des années 30, la situation politique de l'Europe aura joué un rôle déterminant sur la nature provocatrice des travaux surréalistes du groupe Alge ¹¹⁵. Suivant les traces de Rimbaud et de Breton, ces jeunes poètes se réunissaient autour du rejet du beau, du joli ou du sentimentalisme de la littérature de l'époque. C'est en 1933, lorsque le contexte politique et social de la Roumanie se dégrade, qu'un sens extra-esthétique est donné par l'histoire à ces expériences poétiques fraîches d'une attitude contestataire légitime de la jeunesse. Le groupe est emprisonné et les œuvres fustigées. La situation politique et sociale et l'apparition d'une esthétique jeune et révoltée ne sont pas dissociables, mais elles ont toutes deux un organe moteur indépendant. C'est la conjoncture de leur résultat pratique qui génère cette situation conflictuelle et révélatrice d'une machine fasciste et réactionnaire en marche. Par conséquent, cet

¹¹⁴ Marcel Duchamp avait placé son trébuchet, un porte-manteau fixé au sol, juste devant la porte d'entrée de son appartement pour piéger ses visiteurs.

¹¹⁵ Marina Vanci-Pérahim, « Réflexions autour de quelques actes apparemment gratuits ou comment une provocation peut en cacher une autre », in *La Provocation, une dimension de l'art contemporain*, sous la dir. de E. Darragon, Paris, Publication de la Sorbonne, 2004, p. 42-43.

effet de l'art du groupe Alge est un cas certain de provocation expérimentale, mais nous ne pouvons pas l'attribuer aux seuls faits esthétiques et émotionnels de ces jeunes artistes, ni au seul fait qu'ils aient été arrêtés. La contestation dépasse le cadre du jeu poétique grâce aux interactions qui fondent la société. C'est pourquoi, si tant est que la provocation expérimentale dans l'art soit une cause pour de telles conséquences, elle ne peut être attribuée à aucun courant artistique ou philosophique. Elle ne peut s'instituer en chapelle. Elle n'est pas de nature idéologique.

Désir de création et provocation expérimentale

Vue d'abord comme phénomène et ensuite comme expérience, la provocation expérimentale n'est pas le moteur principal du désir créatif. Elle n'apparaît pas dans l'art comme une fin en soi. La passion qui accompagne la pratique inventive de l'art ne s'enracine-t-elle pas plutôt dans le plaisir concret que procure la manipulation d'idées, de matières et d'outils ? Il n'est pas encore question ici, pour l'artiste, de révéler les « allants de soi » qui prévalent dans la vie de tous les jours. Il y a dans la création l'idée de fabrication d'objets conceptuels et formels qui ne se séparent pas complètement de leur facture technologique, même si cette facture est parfois réduite en apparence à un stylo et une feuille de papier. Cette association rapproche la pratique de l'art des arts appliqués et de l'artisanat. Il en découle une dimension empirique de l'art qui semble s'opposer à la définition moderne de l'art lorsque l'accent est mis sur l'idée fondatrice de l'œuvre. Pourtant, même l'art conceptuel n'a pas aboli ses propres nécessités formelles, car il continue à produire des objets, quoi qu'on en dise. En outre, nombre de technologies nouvelles sont des prétextes à l'art, nous le constatons aujourd'hui avec Internet. Cependant, ces prétextes sont d'abord un support de l'expression individuelle. La technologie ne dicte pas la création, elle en accompagne le plaisir.

De notre point de vue, la dimension de plaisir que procure la pratique technique de l'art (peinture, photographie, littérature, graphisme, musique, théâtre, cinéma, etc.) tient une place importante dans les motifs de la création. Nous ne voulons pas réduire la création à cette seule dimension, mais l'usage libre et créatif des outils de son choix peuvent déterminer, par le plaisir qu'il donne, les choix esthétiques de l'artiste. Par exemple, j'aime viser dans l'objectif de mon appareil photo et retrouver l'univers clos du prisme reflétant l'image du monde. L'odeur de l'essence de térébenthine m'ennivre. Le défi de la performance m'incite parfois à entreprendre une action. Les nouvelles technologies sont jubilatoires. La fascination du monde, des idées et de l'histoire suscite l'enthousiasme pour les formes nouvelles. Et puis, la contemplation de mon œuvre achevée apporte parfois une certaine satisfaction. Ce sont par exemple ces désirs qu'ont en commun deux artistes de la fin XIX^e siècle, le peintre impressionniste Édouard Manet et le poète/scientifique protéiforme Charles Cros. Tous deux partisans de la liberté de création, ils ont de l'intérêt pour la technique et les nouveaux médias, et ils recherchent de la nouveauté en rejetant le passé¹¹⁶. Ils seront reconnus plus tard comme les artisans de la modernité grâce aux audaces technologiques de Cros et aux transgressions sociales involontaires de Manet, comme autant de traces spontanées de la provocation expérimentale.

¹¹⁶ Marc Partouche, *La Lignée oubliée*, Romainville, Al dante, 2004, p. 171.

Il n'est pas question pour nous de donner une explication ferme et définitive sur ce qui conduit les artistes à produire des œuvres. Ce serait chercher longtemps des raisons qu'il nous faudrait finalement construire. Au fond, en quoi l'acte de création se distingue-t-il de toute autre action humaine ? Ne se confondent-ils pas dans le geste d'un individu aboutissant à un résultat tangible sur la réalité commune ? L'expérience ne nous montre rien d'autre et la description de la conscience pure du vécu de l'acte créatif est spéculative. Nous pourrions évoquer d'autres variables que celles évoquées précédemment. Chacune d'elles pourrait d'ailleurs être considérée indépendamment du désir de création et satisfaire à elle seule l'action de l'individu. En réalité, nous cherchons à isoler l'idée selon laquelle le résultat de l'acte artistique sur la communauté sociale n'est pas déterminant au titre de l'art. Il y a bien d'autres moyens de « se faire remarquer ». Et la provocation expérimentale, qui ne consiste pas explicitement à « se faire remarquer », au sens de « se donner en spectacle », produit cet effet dans l'espace social que nous pouvons qualifier de prolongement de l'acte artistique.

Bien sûr, les conséquences de l'œuvre dans la société sont parfois ceux qui motivent l'artiste. Il en résulte que d'autres satisfactions poussent l'artiste à créer, par exemple, communiquer, se faire entendre, avoir un public, transmettre des idées, provoquer des émotions, etc. Mais lorsqu'ils font de cette attente le moteur de leur désir créatif, ils ne peuvent s'appuyer entièrement sur le résultat pour produire une esthétique pertinente à cet égard, car la réaction du spectateur, et celle de la société entière, est imprévisible. Les artistes envisagent alors des hypothèses qu'ils mettent en pratique, et ils réajustent leurs actions, si besoin est, en fonction de leur résultat.

Prenons l'exemple fondateur des artistes pluridisciplinaires qui ont participé au mouvement Dada. Ils étaient animés par la volonté de révolter le public. Les dadaïstes pratiquaient alors la performance pour heurter la sensibilité du public lors de soirées à scandale. Bruits, confusions de mots, articulations incompréhensibles, fausses promesses et guets-apents malmenaient le spectateur¹¹⁷. Cependant, ces stratégies que Tristan Tzara et les autres déployaient pour activer l'effet provocateur de leurs interventions montrent qu'il ne suffisait pas de compter sur les réalisations plastiques, pourtant nombreuses et élaborées : poésies, textes, graphisme, typographie, gravures, pièces de théâtre, sculptures, etc., autant de productions promptes à parfaire l'entreprise de démolition des valeurs morales et esthétiques, inaugurée par les artistes de la fin du XIX^e siècle et par le chaos de la première guerre mondiale. Malgré tout les efforts des dadaïstes, ces soirées à scandale n'ont pas toujours été couronnées de succès. Dans la première année de leur apparition à Paris en 1918, alors que le milieu ouvrier restait impassible à leur démarche¹¹⁸, il se trouvait déjà un public pour les plébisciter, comme nous le suggèrent ces mots : « *La liesse provoquée est symptomatique d'une nouvelle conception du théâtre, ou la foule perd ses repères pour s'abandonner à des pulsions primitives. Comme au carnaval, chacun, en rompant avec les habitudes, échappe à la réalité sociale. D'où la motivation surprenante des spectateurs, capables de payer pour un spectacle qu'ils jugent*

¹¹⁷ Nous retrouvons plus tard ces principes chez Fluxus avec leur prescription du choc optique, acoustique et symbolique.

¹¹⁸ Comme le montre la soirée du 19 février 1918 à l'université populaire du Faubourg Saint-Antoine.

*inadmissible*¹¹⁹. » Le scandale comme but de la provocation prend le risque de se muer en spectacle attendu ou en échec patent lorsqu'il est visé comme résultat. Il n'est plus question là de provocation expérimentale.

Donc, ce qui fait de Dada des artisans de la provocation expérimentale n'apparaît pas dans leur désir de provocation. De même, la remarque de Véronique Goudinoux à propos de Fontana semble confirmer cette hypothèse lorsqu'elle s'interroge sur les fondements du désir de provocation du peintre : « *Fontana se sera emparé de la provocation comme d'un moyen pour atteindre un objectif autre, qui, lui, n'a rien de provocateur. [...] Tenir cette provocation comme l'intention et le contenu majeur de l'œuvre serait rater son sens véritable*¹²⁰. » Ici comme ailleurs, les buts, les moyens et les conséquences de l'œuvre ne peuvent pas être confondus. La provocation expérimentale n'est pas la recherche du scandale ou de l'indignation. Sa visibilité s'estompe dans les aptitudes d'une œuvre à infiltrer, détourner, pirater, ou tenter de gauchir le socle structurel de son environnement social. C'est de cela, assurément, que Dada et ses héritiers peuvent rétrospectivement se réclamer, et c'est en cela que nous pouvons dire que la provocation expérimentale dans l'art n'a pas de motif déterminé.

La provocation expérimentale à l'insu des artistes

La question de la motivation chez le groupe des Incohérents de la fin du XIX^e siècle nous éclaire davantage sur l'écart qu'il peut y avoir entre l'acte de création et l'effet social de son produit. Cette question permet de constater le fait d'une provocation expérimentale non programmée. Instigatrice inavouée et tardivement reconnue d'une forme exacerbée de la provocation organisée par l'art (dessins, peintures, sculptures et installations), l'initiative de Jules Levy, fondateur des Arts Incohérents (FIG. 2), est désignée par de nombreux auteurs comme l'ancêtre de Dada, des surréalistes, de Fluxus et autres initiatives de ce type.

Pour les Incohérents, le jeu consistait, entre 1882 et 1893, à organiser des expositions et des bals loufoques et décalés¹²¹, dans l'atmosphère joyeuse du Tout-Paris. À la lecture de Catherine Charpin, nous comprenons que la provocation réelle que suggèrent les œuvres exposées se réclame avant tout de l'humour et de la dérision, combattant ainsi le sérieux des salons et du milieu de l'art. « *On cherche à l'origine à faire rire, soit. Le procédé simpliste est inattendu et amusant, mais les résultats dépassent les desseins. Ainsi les monochromes allaisiens, certainement issues de réflexions ironiques sur les "impressions" des artistes novateurs, en dérivant de la blague servent de tremplin à d'hallucinantes prophéties de l'art moderne*¹²². » Ironisant sur le tout et le n'importe quoi du terreau de l'époque, nos protagonistes se lançaient dans des expériences esthétiques intéressantes, comme cette *Cuite Académique* en 1893 de Penot où l'on voit une femme nue allongée dans une flaque de vin ; ou encore l'un des fameux monochrome d'Alphonse Allais, *Combat de nègre*

¹¹⁹ Xavier Rey, « Paris, manifestations 1920 », in *Dada*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2005, p. 772.

¹²⁰ Véronique Goudinoux, « La paradoxe de Fontana », in *La Provocation, une dimension de l'art contemporain*, op. cit., p. 111.

¹²¹ Le premier bal eut lieu en 1885.

¹²² Catherine Charpin, *Les Arts Incohérents (1882-1893)*, Paris, Syros Alternatives, 1990, p. 75.



FIG. 2 - Le groupe des Incohérents à Clamart (photographie non datée).

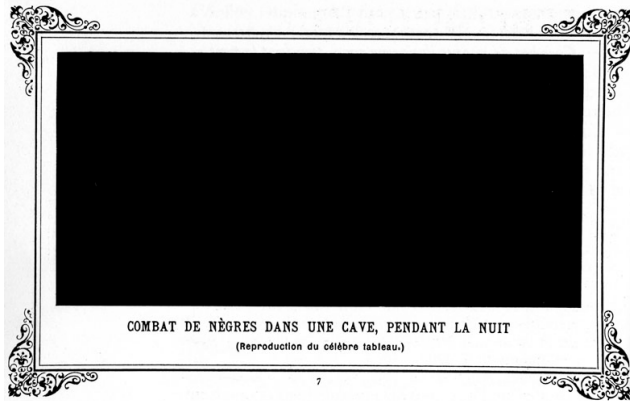


FIG. 3 – Alphonse Allais, *Combat de nègre dans une cave pendant la nuit*, (non daté).

dans une cave pendant la nuit (FIG. 3). La provocation est bien réelle, mais les conséquences et l'impact d'une telle initiative ne couvrent pas, pour l'époque, les intentions de départ de ces protagonistes. De même que, l'envie de rire et de se moquer n'est pas une fin en-soi donnée à la provocation expérimentale, l'organisation de festivités et de carnavaux, aussi débridés soient-ils, n'est pas un acte révolutionnaire. C'est en fait l'idée générale des Arts Incohérents qui portent le germe de la provocation expérimentale, c'est-à-dire introduire dans l'opinion publique des valeurs inhabituelles, dont celles de la nonchalance, de la satire ou de la désacralisation.

En effet, l'action des Incohérents entraîne des effets inattendus sur le monde de l'art, des médias et de la littérature. Elle soulève des débats qui vont toucher des questions importantes pour l'époque et le tournant vers la modernité qui s'y prépare : la morale, la politique, l'esthétique, les règles de l'art, le bon goût, le jugement, la liberté d'expression. « *L'art moderne, et*

*tout art novateur en général, réinvente les règles du jeu. Il interroge et part à la recherche de nouvelles solutions plastiques. Il lui arrive de trouver de telles solutions dans les chemins de traverse de l'humour, parce que celui-ci ne respecte rien et qu'il s'agit précisément de dépasser les tabous afin de découvrir d'autres horizons*¹²³. » Du même coup, c'est au moment des premières reconnaissances qu'apparaissent les premières critiques, nous apprend Catherine Charpin.

En 1884, certains articles élogieux accordent une importance esthétique à la plaisanterie. Qu'elle soit faite de critiques négatives ou de compliments, ces commentateurs vont alors contribuer à changer le statut de l'art et du rire. Sans que son fondateur n'ait eu envie d'applaudir cette réussite, c'est une transformation aboutie sous les effets dissimulés de la provocation expérimentale des Arts Incohérents. Les régulières mises au point de Jules Levy montrent le rejet qu'il manifeste pourtant à l'égard de ces considérations. À propos de l'exposition de 1886, il annonce : « *Un seul but te proposera, rire et t'égayer franchement* » ; ou bien dans

¹²³ *Ibid.*, p. 94.

Le Chat noir du 30 octobre 1886, Levy écrit : « *Nous ne faisons point de l'art* ¹²⁴. » Et pourtant, « *sans n'avoir jamais rien revendiqué, si ce n'est le droit de s'amuser, l'entreprise vécut dix ans sans se prendre au sérieux, sans entrevoir ce que sa bonne humeur pouvait remettre en question, à savoir la notion d'art elle-même* ¹²⁵. »

Quel enseignement pouvons-nous tirer de cet épisode de l'histoire de l'art ? Il y a un écart résiduel entre le désir de création et le contexte des « allants de soi » dans lequel bouillonne l'œuvre. Cet écart est suffisant pour penser que la provocation expérimentale émerge de l'art comme un mécanisme lié à sa nature. Elle est fortuite et désintéressée, contrairement à l'idée d'expérience consciente qu'elle sous-entend. La subjectivité inhérente à l'acte de créer est d'une autre nature, plus individualiste en somme. N'est-ce pas l'individu face à lui-même qui compte le plus dans l'acte de création ? Cette question nous renvoie à la célèbre formule de Max Stirner, « *je n'ai basé ma cause sur rien* ¹²⁶ », situant l'homme unique et ses gestes au fondement de toute réalité. Paraphrasant Stirner, rien d'autre ne prévaut, que l'unicité de l'artiste, « *c'est Moi seul qui, par mon unicité, donne à l'homme son existence* ¹²⁷ », et à l'artiste ses intentions, ajouterions-nous. Le contexte des « allants de soi » n'est pas radicalement absent de l'horizon de l'artiste, mais nous soupçonnons qu'il lui apparaît de façon partielle. Cet inconvénient empêche l'artiste de prendre en compte l'ampleur des enjeux de son travail, soit en le minimisant, soit en l'exagérant. Et si l'artiste peut travailler régulièrement, s'entraîner, griffonner, écrire, préparer, organiser, il ne produit pas de façon attendue et mécanique. L'œuvre, en dépit de toute rationalisation, surgit intuitivement dans l'esprit de l'artiste. Elle ne prévient pas. C'est de l'énergie pure qui conduit à des émotions, des formes, des scandales, ou du vide. C'est pourquoi l'effet et la relation que les artistes engendrent avec le monde se font souvent à leur insu, non-pas de manière sournoise, mais par l'acte gratuit de l'artiste. Si les Incohérents nous le montrent, d'autres, comme Manet ou Yves Klein, nous ont dit parfois souffrir des intentions que la critique prêtait à leur œuvre, comme une double intention qu'eux-mêmes ne reconnaissaient pas.

Quand la pratique du scandale entrave la provocation

Comme nous le disions pour Dada, il est concevable que les artistes prévoient un certain nombre des répercussions engendrées par leur stratégie de communication et de mise en scène. Mais seules les réactions typiques sont prévisibles. Par exemple, en semant la zizanie lors d'une manifestation théâtrale, comme savait le faire Dada, puis Arthur Cravan, les surréalistes et bien d'autres, il faut s'attendre à une réaction de retour à l'ordre : intervention de la police, discrédit, internement. Au demeurant, ces réactions sont espérées. Dans un même ordre d'idée, poussant à l'extrême la manipulation des émotions, la mécanique est la même avec l'artiste Guillermo Habacus Vargas, par exemple, qui sut faire hurler les défenseurs de la cause animale dans le but d'apporter un regard critique sur les conditions sanitaires et sociales du pays d'accueil de l'œuvre. Comme une riposte naturelle, ceux-ci dénoncèrent le caractère cruel et morbide de l'installation de l'artiste. Il s'agissait d'un dispositif

¹²⁴ Propos de Jules Levy parus dans *Le Chat Noir* en 1886, cité par Catherine Charpin, *ibid.*, p. 46.

¹²⁵ Catherine Charpin, *ibid.*, p. 45.

¹²⁶ Max Stirner, *L'Unique et sa Propriété*, Loverval, Labor, 2006, p. 505.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 331.

d'une redoutable efficacité. Il consistait à laisser son chien mourir de faim, attaché, sans aucune chance de survie, dans les locaux de la biennale du Costa Rica en 2007.

Même si la force des conséquences n'est pas toujours mesurée par l'artiste, leur nature prévisible témoigne du fait que l'artiste joue plus ou moins avec le feu. Ce fut le cas pour Alain Declercq qui, au lendemain des attentats du World Trade Center à New York le 11 septembre 2001, entreprit de rassembler un ensemble d'objets et de renseignements, construisant ainsi une attitude fictive du parfait terroriste qui fomenta un attentat. Soupçonneux, les services spéciaux, enrégimentés par le contexte du plan « vigipirate », firent irruption dans son domicile pour saisir tous ses documents. Alain Declercq pouvait s'attendre à une réaction, car ses interventions consistent souvent à chatouiller les représentants de l'autorité de l'État, notamment en parasitant ou en stimulant leurs actions. Pourtant, l'importance que prit cette affaire put surprendre, car il était déjà reconnu et soutenu par l'institution culturelle.

En revanche, les conséquences à l'intérieur même de l'ensemble du système social où s'instituent, se maintiennent et s'actualisent les normes, le sens commun, la valeur des choses, les notions, etc., ces conséquences-là sont imprévisibles. Ce sont celles qui s'exercent dans le champ de la provocation expérimentale. Car si l'artiste ne les envisage pas aussi loin qu'elles peuvent parfois l'entraîner, l'exemple des Arts Incohérents montre qu'il est loin d'en maîtriser la teneur. Tout se passe en coulisse. Donc, dans ces conditions, les stratégies mises en œuvre par les artistes du scandale et de la provocation ne sont pas celles de la provocation expérimentale qui, selon notre point de vue, ne peut pas apparaître dans l'histoire comme une activité délibérée et contrôlée. Nous le démontrerons de deux façons.

La première, plus théorique, soutient que la provocation délibérée du scandale ne produit pas de changement systémique, c'est-à-dire des changements à l'intérieur du système dans lequel s'exerce son champ d'activité. Elle se réalise dans la continuité d'un même équilibre. Elle s'oppose donc à l'une des caractéristiques de la provocation expérimentale qui consiste justement à interrompre et à gripper temporairement l'équilibre des rouages mécaniques de la structure sociale, désignée ici comme système, et qui règlent les interactions, le rôle de chaque individu, les valeurs, les normes et les représentations sociales, à travers lesquelles se déploient tous les domaines d'activités, dont l'art.

Avec la seconde, nous porterons notre attention sur le paradoxe qui habite la pratique du scandale et de la provocation dans l'art. Cette pratique permet à l'artiste d'anticiper trois répercussions : l'énerverment réactionnaire, l'attention portée à ses œuvres et leur retentissement, puis la reconnaissance de l'artiste. Or, elle implique, tôt ou tard, de se soumettre tacitement au cahier des charges qui régit la reconnaissance des œuvres dans le champ de l'art. Intégrer un système en le contestant n'affecte donc aucun changement de fond. Puisque le scandale est une conséquence qui décrit les audaces de la provocation expérimentale dans l'art en révélant les « allants de soi » de la vie quotidienne, nous chercherons à montrer que les méthodes ouvertement scandaleuses de l'art sont paradoxalement impuissantes à la réalisation du scandale.

« Faire plus de la même chose »

L'art est un terrain propice à de profonds bouleversements dans la société. C'est pourquoi les signes d'une provocation expérimentale et ses effets peuvent rétrospectivement se voir dans des œuvres à scandale. Mais les pratiques du scandale et de la provocation délibérée ne caractérisent pas ce terrain. Les changements immédiats qu'ils induisent sont des faux changements, des changements qui ne changent rien. Pour éclaircir ce propos, arrêtons-nous un instant sur les études menées par Paul Watzlawick, John Weakland et Richard Fisch¹²⁸. Leurs travaux s'appuient sur des recherches et des expériences menées à des fins psychothérapeutiques pour résoudre des problèmes familiaux ou psychologiques. Leur intérêt est de trouver des solutions thérapeutiques douces en agissant sur les comportements sociaux de leurs patients et le cadre d'interprétation de leurs symptômes. Ils ont mis au point des stratégies pour enclencher les changements nécessaires et résoudre les problèmes de ces personnes.

Dans leur ouvrage, il est question de deux types de changement : le changement 1 et le changement 2. Pour illustrer leur distinction, ils prennent l'exemple du rêve¹²⁹. Lorsque le rêveur est en proie à un cauchemar, les actions entreprises dans son cauchemar, « *courir, se cacher, se battre, hurler, sauter d'une falaise, etc.* », modifient son comportement sans mettre fin à son cauchemar. C'est le changement 1. En revanche, si le rêveur se réveille, il met fin à son cauchemar en passant d'un état de conscience à un autre. C'est le changement 2. Tandis que le changement 1 se traduit par une réaction vaine qui consiste à contredire la difficulté vécue pour la combattre, le changement 2 « *apparaît sans rime ni raison, comme une discontinuité, une illumination soudaine qui surgit d'une manière imprévisible [...] ¹³⁰* ». Affirmant que « *chaque aspect de la réalité tire sa substance et son caractère concret de l'existence de son opposé ¹³¹* », le changement 1 répond donc naturellement à une interaction, à l'intérieur d'un système équilibré. Au contraire, le changement 2 s'effectue en dépit du bon sens. Prenant l'exemple d'un patient qui souffre d'insomnie, les auteurs expliquent ceci : « *Le but de l'intervention du type changement 2 est donc celui-ci : comment peut-on l'empêcher de vouloir s'endormir ?, et non, comme le voudrait le bon sens : comment le faire dormir ¹³² ?* » Le changement 2 contrecarre la réalité du problème en supprimant le symptôme avec son antidote. La question qui nous préoccupe trouve son intérêt dans cette analyse.

Partants de situations concrètes, ces trois auteurs expliquent que le changement 1 est une réaction correctrice du problème qui consiste à alimenter la situation problématique. Ils nomment cela de manière ambiguë : faire « *plus de la même chose ¹³³* ». En intensifiant une action contre un obstacle, celui-ci se renforce et renforce par-là même l'action à son encontre. La contestation, la lutte, le scandale, et les provocations de toute nature que les artistes ont menés jusque-là sont le fruit

¹²⁸ P. Watzlawick, J. Weakland, R. Fisch, *Changements, Paradoxe et Psychothérapie*, Paris, Seuil, 1975.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹³¹ *Ibid.*, p. 36.

¹³² *Ibid.*, p. 108.

¹³³ *Ibid.*, p. 49.

d'une situation problématique politique, sociale ou existentielle. L'œuvre, dans ce contexte, est créée en réaction à un malaise. Les changements sociaux et politiques que promulgue l'intervention de l'artiste, dans tout son scandale mondain, ne produisent que du changement 1. Certes, les œuvres qui en découlent ont une portée éclairante sur nos conditions d'existence, mais l'action artistique ne sort pas du système qu'elle prétend vouloir modifier. Elle renforce et alimente ce contre quoi elle s'insurge. Par exemple, les attaques que certains artistes mènent à l'encontre de la religion — comme le cinéaste Pasolini ou plus récemment l'image de Maurizio Cattelan figurant le pape à terre écrasé par une météorite, ou encore les caricatures satiriques à l'encontre du prophète Mahomet en 2007 — soulèvent le problème de la censure religieuse et morale, mais ne produisent pas de changement quant au pouvoir de la religion. Celle-ci se dresse contre ces artistes et renforce ses positions que ces œuvres tentent intellectuellement d'anéantir.

Dans l'art, comme dans tous les domaines, l'opposition frontale, c'est « *faire plus de la même chose* » pour aboutir à la révélation d'un conflit et d'une réalité inacceptable, certes, mais sans aucune possibilité de la transformer. Le même problème se posait, de son point de vue, à l'éducateur Fernand Deligny. Dans son ouvrage *Graine de Crapule* paru en 1945, il prévient : « *Si tu joues au policier, ils joueront au bandit, si tu joues au Bon Dieu, ils joueront au diable, si tu joues au geôlier, ils joueront au prisonnier, si tu es toi-même, ils seront bien embêtés* ¹³⁴. » Le changement 2, imprévisible, ne peut s'effectuer que dans des circonstances extérieures à l'interaction.

Le scandale de l'art et son cahier des charges

D'autres raisons justifient l'examen de la provocation expérimentale dans l'histoire de l'art si nous nous détournons des situations de provocation caractérisée vers lesquelles nous irions naturellement. Ces raisons soulèvent le paradoxe de la pratique du scandale et de la provocation dans l'art.

Nous l'avons dit, la pratique du scandale et de la provocation confère aux artistes la possibilité de prévoir certaines réactions. Les effets sont appréciés selon le niveau d'affection des spectateurs et leur répercussion dans la société. Cette démarche permet à l'artiste de contester, d'attirer l'attention sur son œuvre (aussi critique qu'elle puisse être) et d'accéder à un statut de reconnaissance favorable pour la continuité de son travail. Ce fut le cas pour Isidor Isou et les lettristes qui provoquèrent un scandale à l'occasion de la représentation théâtrale de *La Fuite* de Tristan Tzara, en 1946 à Paris, ceci afin de mettre en œuvre leur programme poétique révolutionnaire. Cependant, la reconnaissance de l'artiste soulève deux problèmes. D'une part, le geste esthétique ne se suffit pas à lui seul pour assurer sa visibilité et susciter l'intérêt des autres. D'autre part, être reconnu sous-tend que l'œuvre et ses constituants se réfèrent à des gestes, des codes et un langage attendant au champ de l'art ¹³⁵.

¹³⁴ Fernand Deligny, *Graine de crapule*, Paris, Scarabée, 1960, p. 31.

¹³⁵ Cette notion se réfère à la théorie des champs de Pierre Bourdieu. Il définit la société comme un ensemble de champ (culturel, économique, artistique, religieux, etc.) organisés selon leur propre logique, leurs propres règles et leurs propres ressources. Chaque champ regroupe donc un ensemble d'acteurs

Plus d'un siècle s'est passé entre le moment des premières expositions des Arts Incohérents et celui de leur canonisation par le monde de l'art. Grojnowski affirme que les Incohérents, n'ayant pas trouvé d'entrée dans la cour du « grand art », se sont d'abord enfouis dans l'oubli. L'aventure des Incohérents tourne court « *faute d'avoir pu s'exercer dans le champ social et culturel dont relevait sa validation* ¹³⁶ », ce que démontre « *a contrario le caractère déterminant des institutions pour qu'une production soit reconnue et transformée en œuvre d'art* ¹³⁷. » En effet, la reconnaissance est acquise lorsque l'œuvre, même controversée, est visible dans le champ qui lui convient, en l'occurrence, le champ de l'art. La cause en est que l'évolution du champ de l'art permet rétrospectivement la reconnaissance de la dimension artistique de certains travaux qui, à leur époque, ne restaient cantonnés qu'au statut d'art mineur. Les Arts Incohérents n'ont pas eu le même statut que le mouvement Dada, les monochromes (Malévitch, Rodtchenko, Klein, etc.), et les happenings, bien qu'étant d'une nature plastique assez similaire ¹³⁸. C'est aussi le cas de la bande dessinée ou du récit graphique qui aujourd'hui suscite l'intérêt du grand art bien après son avènement plastique ¹³⁹.

Paradoxalement, la reconnaissance du travail de l'artiste dans le champ de l'art éloigne inexorablement l'artiste de la situation vivante et active sur laquelle il jouait sa place anticonformiste dans la société. Quelles que soient les attitudes de l'artiste au cours de son existence, la stature de « pape » de la modernité qui lui est attribuée délocalise son énergie artistique vers le seul souvenir de son âge d'or. Il n'est pas d'exemple plus juste qu'un autre. Tous les artistes reconnus, vivants ou morts, sont concernés par ce phénomène. Malgré l'intérêt et la qualité de leurs interventions, leurs œuvres apparaissent aujourd'hui comme un produit culturel, un témoignage de l'histoire, une image du passé, un symbole. Par exemple, le mouvement situationniste, l'art sociologique, les happenings de Fluxus, de Joseph Beuys, de Jean-Jacques Lebel, l'art conceptuel, développés en leur temps dans un contexte de révolution sociale européenne, ont eu leur heure de gloire contestataire. Pourtant, ce qu'il en reste aujourd'hui, pour la pratique, en dehors de la connaissance de l'histoire, n'est qu'une somme d'idées séparées de l'action : idée de l'intervention publique de l'artiste en tant qu'agitateur, idée d'une possibilité désormais acquise de la participation des spectateurs, idée d'un engagement politique de l'artiste, idée du statut intellectuel et médiatique de l'artiste théoricien, etc. Il y a une logique inexorable : la reconnaissance de l'œuvre par l'histoire momifie le flux vivant qui anime les idées et les intentions derrière lesquelles les artistes vivent et agissent sur le monde.

Alors les moyens sont toujours à réinventer, car ces mêmes pratiques, ces mêmes postures de l'artiste désormais reconnu perdent leur principe actif lorsqu'elles sont intégrées par le champ de l'art. C'est pourquoi les œuvres qui nous paraissent se jouer des rouages du système s'évident de toute substance par ce même système. Par conséquent, la reconnaissance des artistes par la société qu'ils tentent de critiquer

tournés vers des intérêts communs mais dont la position hiérarchique à l'intérieur du champ diffère. Voir à ce propos Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

¹³⁶ Daniel Grojnowski, *Aux Commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, Librairie José Corti, 1997, p. 268.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 256.

¹³⁸ Marc Partouche, *op. cit.*, p. 268.

¹³⁹ Will Esneir, *La Bande dessinée, Art séquentiel*, Paris, Vertige Graphique, 1985 et 1997. Il est aujourd'hui fréquent de voir un article sur le septième art dans les revues d'art contemporain.

leur confère une part de responsabilité dans le problème qu'ils critiquent. Ils fabriquent et idéalisent, dans ce sens, les conditions d'existence de l'objet de leur critique. Ceci conduit à dire que, pour s'introduire dans le champ de l'art, il y a une propension à accepter tacitement un cahier des charges, dans la mesure où il s'agit d'abonder dans le sens d'une attente institutionnelle. Dans le cas contraire, l'œuvre est marginalisée, oubliée temporairement, quand elle ne passe pas complètement inaperçue.

Quels sont les contours formels de ce cahier des charges auquel l'artiste se soumet ? Deux éléments en constituent l'assise. Le premier porte sur le cadre traditionnel d'exposition de l'œuvre et les exigences de confort du spectateur averti¹⁴⁰. Le second touche le respect de l'interdépendance des acteurs qui composent et fabriquent les règles du champ de l'art.

A priori, le confort de lecture et de contemplation de l'œuvre n'empêche pas l'art de se réaliser en terme de propositions esthétiques et formelles. Bien voir une œuvre ne nuit pas au message ni au sujet qu'elle est censée traiter. De fait, pour mettre en valeur leur travail, de nombreux artistes et commissaires d'exposition organisent ce confort de lecture avec les moyens qui leur sont alloués. Pourtant, nous nous interrogeons sur le rôle formel de ce confort. À qui profite-t-il ? L'accès à une œuvre doit-il nécessairement préserver le spectateur des conditions de réalisation houleuses, voire dangereuses de l'œuvre, lesquelles conditions ne devraient pas faire obstacle à la réception de l'œuvre ? Cette question s'est posée à des générations d'artistes, tels que Dada ou Fluxus. Mais désormais, les formes actuelles qui en résultent, les *happenings*, les performances, les processus de participation du public, les interventions *in situ* et autres *working progress* sont identifiées comme des marques de fabrique régulièrement intégrées dans les programmes d'animation culturelle. L'exemple de la compagnie Royal de Luxe à Nantes en est un exemple frappant. Mais, y compris sous des formes plus modestes, la distance qu'implique le genre du documentaire ou l'organisation d'interventions artistiques dites « sauvages » aux quatre coins des villes estivales alimentent nos interrogations. N'y a-t-il pas là une première formalité respectée d'un cahier des charges tacitement accepté par l'artiste ? Ainsi, quand l'œuvre témoigne d'une portée politique et sociale¹⁴¹, il est préférable que le spectateur soit bien installé et y soit bien préparé pour en savourer le propos. Alors que le cadre de la galerie ou du centre d'art contemporain est, selon Dominique Baqué, l'abri idéal pour savourer pleinement l'idée subversive et contestataire que recouvre l'œuvre, le spectateur a la garantie d'être librement affecté par l'œuvre, selon sa sensibilité, selon ses valeurs, selon ses disponibilités. Si l'émotion et la réflexion sont résolument facilités par ce confort, la portée de l'œuvre reste confinée dans la boîte qui lui sert d'emballage et de gondole.

En effet, Dominique Baqué s'interroge sur l'efficacité de la réception de l'œuvre politique, lorsqu'elle est noyée parmi toutes les images et les messages que contient l'espace public. Il est difficile, selon son propos, d'évaluer et d'observer son

¹⁴⁰ Ici, le problème du cadre formel de l'œuvre se mue au problème du cadre de présentation de l'œuvre.

¹⁴¹ C'est le cas, selon nous, de toutes propositions artistiques qui intègrent dans leurs réalisations plastiques et esthétiques le contexte de l'espace public et interactif avec le public, comme le théâtre de rue par exemple.

« *efficacité messagère* ¹⁴². » En évoquant le parcours de l'artiste américaine Barbara Kruger, elle juge avantageuse la migration de ses œuvres vers d'autres lieux d'exposition que ceux qu'elle avait coutume d'investir dans ses débuts (la rue, les panneaux publicitaires). À présent, l'artiste déploie « *son travail dans des installations qui rendissent le propos injonctif, mais mobilisent maintenant mots, images et sons dans l'espace circonscrit de la galerie ou du centre d'art* ¹⁴³. » Pour Dominique Baqué, cet espace est plus favorable à la cohérence et à l'impact du message de l'œuvre. Le spectateur est davantage « *envoûté* », mis « *en situation de réception attentive et active* ¹⁴⁴. » Même remarque pour Jenny Holzer qui « *loin de l'affichage militant, du panneau électronique et de la stridence urbaine, s'est repliée dans l'espace clos, préservé, de la galerie, requérant ainsi une forme de perception attentive, lente, voire de recueillement, que l'on peut opposer à la perception distraite et à la déambulation pressée que supposent les Truisms ou les Inflammatory Essays* ¹⁴⁵. » Le retour à la galerie devient alors un « *signe de maturation de l'œuvre* ¹⁴⁶. » À quel compromis cette maturité répond-elle ? Car le confinement de l'œuvre et le confort du public pour optimiser son « *efficacité messagère* », — surtout lorsqu'elle touche des intentions politiques, sociales — ne sont-ils pas des signes de soumission de l'art ? L'artiste peut bien dire ce qu'il veut si son œuvre est passée à l'étuve sur son présentoir. Il y a éviction de la force vitale de l'œuvre. Celle-ci laisse place à l'objet de curiosité et d'excitation de la pensée. Cette situation normée et rigide nous interpelle.

Si le lieu d'installation et de réalisation de l'œuvre est pensé comme lieu d'exposition cohérent (au vu du sens de l'œuvre), alors ni les conditions de réceptivité de la galerie, ni celles de la rue, ne peuvent déterminer les choix de l'artiste. À moins qu'il soit crucial de préparer la société à la réception de son message et de son objet, de sorte qu'ils soient tous deux assimilables à une œuvre d'art (objet d'investissement, produit commercial), aucun lieu ne peut conditionner l'œuvre. Il est vrai qu'exposer dans la rue ne suffit pas toujours à s'imposer, mais il faut encore connaître dans quoi l'artiste veut s'imposer et par qui veut-il être reconnu : les institutions qui président le champ de l'art, ou les groupes autonomes d'actions sociales et politiques situés en marge de ce champ ? C'est le paradoxe de l'art engagé.

Pourtant, s'il semble impossible, pour Dominique Baqué, d'observer l'impact de l'œuvre qui s'affiche dans l'espace public, il nous semble impossible, quant à nous, de l'observer dans une galerie. D'une part, le sens pratique que chacun donne à ses gestes dans des espaces sociaux, comme ceux de la galerie ou de la rue, appelle des comportements socialement attendus. « *L'efficacité messagère* » de l'œuvre se trouve autant parasitée dans les deux contextes. En effet, les attitudes et la manière de contempler les œuvres dans une galerie ou un centre d'art répondent à des pratiques partagées de sens commun. Les appréciations individuelles et collectives s'enracinent autant dans la biographie de l'individu et le rôle qu'il tient quotidiennement dans la construction de la réalité sociale, que dans les conditions d'exposition de l'œuvre. D'autre part, un trop fort conditionnement de l'œuvre creuse d'emblée un fossé

¹⁴² Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique*, Paris, Flammarion, 2004, p. 102.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 102.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 103.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 105.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 107.

entre elle et la vie collective des spectateurs. Les espaces sociaux se définissent aussi par le profil sociologique du public qui les fréquente. Bâtir « *l'efficacité messagère* » de son œuvre uniquement sur des lieux tels que la galerie ou les rues populaires consiste à réduire la diversité du public et à réduire donc la portée du message. C'est élitisme de l'art d'un côté et graffiti de l'autre ! Lequel des deux appartient au champ de l'art ? Au fond, si la galerie l'emporte, c'est que la réalisation de l'art, dans ce contexte d'adhésion tacite à un cahier des charges, dévoile l'interdépendance qui unit artistes, critiques, théoriciens, institutions, investisseurs, collectionneurs et commerçants. Tous jouent leur rôle dans l'actualisation des facteurs de crédit de l'œuvre. Mais quand celui-ci fait défaut, c'est tout de même l'artiste qui en fait les frais.

Effectivement, en fabriquant les conditions de réalisation de l'art, l'ensemble des acteurs du champ de l'art se donne les outils de leur propre critique. Concernant le concept d'esthétique relationnelle ¹⁴⁷, par exemple, Dominique Baqué interroge à juste titre la pertinence d'un tel contexte en faisant le constat que « *tout art, à sa façon, construit de la relation* ¹⁴⁸. » Mais est-il toujours légitime d'en faire le procès à l'impuissance relationnelle de l'œuvre et de l'artiste ? Sur le travail de Rikrit Tiravanija, Dominique Baqué conteste les aspects de transgression sociale qui lui sont attribués par le biais de l'esthétique relationnelle en critiquant la démarche de l'artiste ¹⁴⁹. Elle ne reconnaît pas non plus l'idée de critique institutionnelle par voie d'infiltration revendiquée par cet artiste, qu'elle estime être un lieu commun. C'est, selon elle, un constat d'échec pour l'artiste fondé sur une théorie qui n'est pas la sienne au départ.

Reconnaissons que cette infiltration n'en est pas une, car elle est pilotée par l'institution elle-même : financement des œuvres, organisation des tournées, réalisation des catalogues. Cependant, cette posture de prise en charge de l'artiste montre que l'appartenance au champ de l'art ne garantit pas toujours le déploiement subversif et contrôlé de l'œuvre. Sauf accident ! Lors d'une exposition de l'installation *Surface de réparation* de Rikrit Tiravanija au Centre d'art contemporain la Passerelle à Brest en 2002, nous avons pu observer l'ampleur de cet échec et applaudir la critique institutionnelle quasi involontaire. Il était difficile pour les organisateurs de répondre aux exigences de l'artiste concernant le *baby-foot* et le frigo mis à la disposition du public... de peur de débordement ! Donc la bière était remplacée par du *Coca-Cola* et le *baby-foot* rendu inutilisable (pour le public seulement). Et du reste, les consignes étaient de ne toucher à rien. Cet étonnant constat permet de rendre à l'artiste l'efficacité pratique de sa critique institutionnelle, tant les institutions culturelles, les musées et les centres d'art contemporain se trouvent incapables, d'un point de vue logistique, d'aller au bout de leurs engagements.

Quelle sorte de dictature produit donc autant de consentement chez les artistes ? Probablement celle de l'exclusivité. Les théories de l'art et leurs critiques qui s'affrontent sur le même terrain, celui de l'art contemporain reconnu et produit par

¹⁴⁷ Nicolas Bourriaud, *L'Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

¹⁴⁸ Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 146.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 155.

son époque ¹⁵⁰, ne sont que le reflet d'une nécessaire construction de la réalité de l'art orientée par ceux qui en produisent les discours et l'ordre. Alors que la reproduction d'un atelier de confection au Palais de Tokyo ¹⁵¹ fascine et illumine les analyses fructueuses du rapport entre art et lien social ¹⁵², les expériences artistiques qui se construisent dans le champ social en marge du champ de l'art ¹⁵³ sont taxées d'esthétique obsolète ¹⁵⁴. Est-ce précisément cela que craignent les artistes ? Il est certain que dans ce contexte créatif consensuel, il ne peut être question de provocation expérimentale, moins encore lorsque l'œuvre se drape d'une excessive mondanité.

Les conséquences pour l'art, l'artiste et sa stratégie du scandale

L'aperçu soi-disant scandaleux des œuvres provocatrices et leur généralisation entraînent une dégradation générale de la proposition artistique actuelle. Ce problème est ici expliqué selon deux aspects particulièrement néfastes. En premier lieu, la capacité de choquer et de bousculer les mœurs, les représentations, les valeurs morales, et autres, fait l'objet d'une production culturelle qui transforme la proposition offensive de l'art en un spectacle rudimentaire. En second lieu, le jeu de la provocation n'exclut pas pour autant la dérive réactionnaire de son propos. De manière générale, ces aspects rappellent que l'usage social de l'art est un vecteur pour des valeurs, des idées et des représentations qui ne sont pas forcément émancipatrices, comme nous le défendons avec la provocation expérimentale, mais parfois manipulatrices.

L'œuvre évidée de son contenu

Les accointances de l'artiste avec les milieux qui composent le champ de l'art entraînent des conséquences pour l'œuvre, mais aussi pour l'engagement de l'artiste. La validation institutionnelle de certaines pratiques de l'art affecte le statut véritablement contestataire de l'œuvre et l'intégrité de l'artiste (malgré quelques réussites involontaires). C'est le cas des stratégies de scandale, du choc et de la provocation dans l'art qui s'usent au contact de leur mise en scène promue et perpétuellement renouvelée. Nous constatons que la fin du XX^e siècle a vu se produire, dans le champ de l'art, un désir croissant de critique sociale ¹⁵⁵ de détournement du système ¹⁵⁶, de diverses sollicitations pour la participation du spectateur et de pratique du scandale dans l'espace public ¹⁵⁷. Malgré l'intérêt que nous portons à ses démarches, il y a lieu de s'interroger sur leur prolifération et leur

¹⁵⁰ Esthétique relationnelle, art contextuel, art-activiste, art participatif, etc.

¹⁵¹ Dans les mêmes conditions que la réalité : embauche à bas prix des ouvriers du textile recrutés par l'ANPE qui appliquent sur des T-shirts des caricatures de presse choisies par l'artiste

¹⁵² Comme s'il était nouveau Claire Moulène s'extasie : « *S'improvisant chefs d'entreprise et intégrant une activité traditionnellement exercée hors du champ de l'art, Frank Scurti et Ingrid Luche questionnent avec humour et ironie les conditions et l'organisation du travail.* » Claire Moulène, *Art contemporain et Lien social*, Paris, Cercle d'art, 2006, p. 98.

¹⁵³ Groupes autogérés, squats d'artistes, artistes de rue, pratique sociale artistique, etc.

¹⁵⁴ Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 158.

¹⁵⁵ Frank Scurti et Ingrid Luche, *Laps*, 2001.

¹⁵⁶ Mathieu Laurette et sa série *Apparitions* qu'il débute en 1993 lors de sa participation à l'émission *Tournez manège* sur TF1.

¹⁵⁷ Nous pensons aux performances d'Oleg Kulik ou aux installations de Henrik Plenge Jakobsen.

reconnaissance institutionnelle à présent souvent immédiate. Il semble en effet que pour parfaire le spectacle du monde et renouer avec un certain réalisme, le cynisme et la provocation côtoient le conformisme de l'ordinaire sublimé. Seule la soumission de l'artiste à ce cahier des charges rend possible cette complicité qui a des conséquences sur le contenu de son œuvre capable de déclencher des situations nouvelles.

Si l'abus et la banalisation institutionnelle de certaines pratiques reconnues de l'art, — dont le scandale, la provocation outrancière et le détournement détiennent une part importante — privent l'œuvre d'une partie de sa charge critique, alors l'artiste se voit aussi dépouillé de son autonomie et de son exclusivité. La réception de son travail lui échappe dans la mesure où elle passe par le contrôle de l'industrie culturelle qui se charge ensuite d'arrondir les angles pour mieux exploiter sa production. C'est un processus de professionnalisation dont l'artiste en devient dépendant.

Choquer et se conformer vont alors de pair lorsque l'acte est programmé par les experts du scandale et de la communication. Efficaces pour attirer l'attention, les démarches seront largement reprises et exploitées dans le marketing commercial. L'exemple le plus célèbre est les campagnes publicitaires du groupe Benetton qui « *visent à créer une controverse autour de l'image* ¹⁵⁸ » pour faire connaître et mémoriser la marque. De ce fait, l'institutionnalisation d'une pratique artistique nécessite alors répétition, systématisation, mise en scène et spectacle afin d'en assurer le succès et l'efficacité. Non seulement l'œuvre est évidée de son contenu, mais les artistes se trouvent dupés dans l'expression d'une tactique désuète. Lorsque le « néoïsme » de Istvan Kantor affecte le milieu de l'art par des exploits de provocation spectaculaire, ses actions versent dans des modèles constamment rejoués et surfaits. Certes, l'artiste en fait les frais en subissant toutes sortes de procès et d'attaques en tous genres, mais sa place d'artiste dans l'institution est déjà faite. La stratégie de la réussite sociale se substitue à celle de la provocation. Est-il possible de croire, pour de pareilles actions, à un laxisme de la part des circuits de l'information, de la culture et du pouvoir qui laisseraient passer une action dont elle ne bénéficierait pas ?

Ce problème fut identifié dans l'Internationale Lettriste, puis les situationnistes. Pour ne pas se faire contaminer par ce que Debord nommait la décomposition de l'art ¹⁵⁹, celui-ci proposait d'« *éliminer ensemble toutes les survivances du passé proche* ¹⁶⁰ », dont certains modes d'expression qui tendaient à s'institutionnaliser, que ce soit au sein du surréalisme ou du post-dadaïsme. À propos des nouveaux cinéastes en 1959, il dit : « *On entend parler de libération du cinéma. Mais que nous importe la libération d'un art de plus, à travers lequel Pierre, Jacques ou François pourront exprimer joyeusement leurs sentiments d'esclaves* ¹⁶¹ ? » La véritable libération de l'art, affirme Vaneigem, passe par une subjectivité radicale au sein de laquelle se retrouve, selon lui, la collectivité. Cette opération impose de « *dissoudre les forces du*

¹⁵⁸ Nisrine Salhab, « Publicité, provoquer pour exister ? », in *Esquisse art et culture*, n°11, 2004.

¹⁵⁹ Guy Debord, « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale », [1957], in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 316.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 327.

¹⁶¹ Guy Debord, extrait du scripte de « Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps », [1959] in *Œuvres, op. cit.*, p. 482.

*spectacle artistique pour faire passer leur équipement à l'armement des rêves subjectifs. [...] Le problème de réaliser l'art ne se pose pas en d'autres termes*¹⁶². » En somme, l'idée est de supprimer l'art pour qu'il se réalise, c'est à dire de le confondre à toutes les activités sociales et politiques pour faire éclater ainsi son contexte d'exploitation spécifique.

Depuis, le développement de l'industrie culturelle ne fait que confirmer le propos situationniste. C'est pourquoi de nombreuses critiques continuent d'en dénoncer les conséquences. « *Aujourd'hui, explique Marc Mercier, ce procédé [critique, détournement, scandale] est totalement conforme à ce que le pouvoir attend des artistes.* » Évoquant les actions de Nam June Paik lorsqu'il orchestre détournement et confusion d'objets en symbolisant la société et l'organisation de son pouvoir, il dit : « *La cacophonie des signes qu'appelaient les avants-gardes des années soixante-dix est devenue la règle sociale*¹⁶³. » Effectivement, les artistes les plus retentissants dans leur provocation et dispositif critique paraissent les mieux implantés dans ce décors qu'ils tentent de critiquer. Ceux qui ont recours à des usages de détournement et de mise en scène réduisent au minimum l'écart entre l'œuvre et la réalité. Ils sont souvent désignés et reconnus dans le champ de l'art sous le concept de la radicalité.

Mais un artiste radical peut-il s'affranchir de la tutelle qui l'unit aux attentes du monde de l'art et ses institutions ? En quoi une œuvre qui répond tacitement au cahier des charges de la radicalité peut-elle être radicale ? Conformisme radical et contestation radicale se chevauchent, dans la mesure où l'idée de contestation est une valeur reconnue de l'art. Par exemple, l'artiste espagnole Santiago Sierra reproduit dans ses œuvres de nombreux abus et dysfonctionnements de la société moderne. Mettre en scène les conditions d'un massacre, d'une humiliation ou d'une exploitation humaine de façon aussi réelle ne se distingue plus guère de la réalité sociale. Il crée un produit de l'art, sans créer aucune situation nouvelle. Cette démarche ne souffre-t-elle pas d'une pointe de conformisme ? Ce type d'œuvre est très attendu par nos industries culturelles qui ont bien compris que le public exprime le besoin de recevoir une dose d'émotion à peu près aussi forte que celle qu'il subit chaque jour dans son travail, ses mœurs et ses relations sociales.

Cet état de l'œuvre voit sa charge critique et son agressivité diminuées. Rendue inoffensive par l'épaisseur des grilles qui la sépare d'avec la réalité sociale, l'œuvre d'apparence scandaleuse et provocatrice n'a plus de contenu. Considérant que le contenu d'une œuvre constitue sa principale matière pour prendre place dans les enjeux qui entourent la réalité sociale, le filtre reconnu de la radicalité et de la critique sociale violente forme une membrane imperméable. Nous sentions déjà ce problème dans l'attitude désinvolte de la bohème du XIX^e siècle. Malgré les provocations évidentes, elle restait inoffensive à la classe bourgeoise qui, comme nous l'explique Marc Partouche, sait s'amuser et se faire peur. La bohème n'est pas contagieuse. Sa qualité irrépréhensible tient du fait que ses acteurs tentaient par tous les moyens de se connecter à la bourgeoisie à travers le désir de reconnaissance

¹⁶² Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, [1957], Paris, Gallimard, 1992, p. 316.

¹⁶³ Marc Mercier, « De l'usage du détournement », in *Les Acharnistes*, n°3, Janvier 2003, <http://les.acharnistes.free.fr/les%20acharnistes03/pages/pageart.html>, page consultée le 30 mai 2008.

sociale. L'affectation que l'artiste radical d'aujourd'hui a d'inquiéter le monde, malgré tous ses efforts, n'a pas dépassé ce stade.

Dérive réactionnaire de la provocation dans l'art

Un marteau, s'il est tenu par un menuisier, sert à planter des clous ; s'il est tenu par un meurtrier, il peut servir à tuer des gens. Quand les œuvres présentent un rapport ambigu mêlant effet d'annonce, spectacle et tendance, qui donc agite frénétiquement le fanion de la provocation et ses oripeaux ? L'ingéniosité du coup ne suffit pas à se réjouir de son contenu.

L'histoire de « l'âne de Boronali » nous paraît être très représentative du problème. C'est en 1910 que Roland Dorgelès et ses amis organisent cette mystification pour le 26^e Salon des Indépendants à Paris. Il fait réaliser un tableau, *Le Lapin agile*, par un âne auquel il avait préalablement attaché un pinceau à la queue. La peinture était signée de Joachim-Raphaël Boronali, peintre fictif dont le nom est l'anagramme d'Aliboron, nom donné à l'âne dans la fable *Les Voleurs et l'Âne* de Jean de La Fontaine. Muni de photographies et ayant diffusé en amont le *Manifeste de l'excessivisme*, Dorgelès fait éclater le scandale dans la presse. Grojnowski évoque à ce sujet une plaisanterie volontaire : le Salon des Indépendants est tourné en dérision et ridiculisé. Le scandale introduit une problématique dans les débats esthétiques de l'époque : fauvistes, futuristes, impressionnistes ¹⁶⁴. La provocation use alors du canular et de la facétie intellectuelle, dans la même ligne que celle des Incohérents quelques années plus tôt. On apprend par la suite que les complices de Dorgelès sont des journalistes ¹⁶⁵. Ayant facilement accès aux colonnes de journaux de ses collaborateurs, « *Dorgelès a dévoilé de bonne grâce ses arrières-pensées. Il a voulu tourner en ridicule les artistes sans talent et battre le rappel des valeurs menacées* ¹⁶⁶. »

À qui profite donc cette provocation ? Sans doute a-t-elle servi la cause des conservateurs en faisant le jeu des commentateurs les plus réactionnaires de cette époque, sérieusement opposés aux thèses de Fénéon, farouche défenseur de l'avant-garde. L'âne de Boronali, par le biais d'une action non dénuée de sens esthétique (inavoué ou ignoré), se distingue tout de même des œuvres pareillement ironiques et cyniques de cette même avant-garde. Plus tard, grâce à Duchamp ou Manzoni, nous en comprenons mieux les différences de visées. Tandis que l'une, « l'âne de Boronali », attaque l'avant-garde en utilisant ses propres outils, l'autre exerce sa créativité en s'acharnant sur le cadre et les conditions de cette avant-garde.

Pour rendre possible la provocation de Roland Dorgelès, certains stratèges ont été nécessaires. Derrière cette dénonciation audacieuse, la mise en scène du spectacle collabore sous des jours extrêmement modernes et annonciateurs : « *Diffuseur de leur propre canular, Dorgelès, Aubry et Warnod ont compris qu'en matière d'information et de promotion, on n'est jamais mieux servi que par soi-même* ¹⁶⁷. »

¹⁶⁴ Daniel Grojnowski, *op. cit.*, p. 288.

¹⁶⁵ Jean Aubry, directeur de *Fantasio* et André Warnod, collaborateur de la *Comœdia*. *Ibid.*, p. 293.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 290.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 296.

Bien que Grojnowski affirme que l'intention première de ce canular est de faire rire, il n'est jamais de rires innocents ¹⁶⁸ : rire c'est consentir, précisera-t-il d'ailleurs dans son analyse ¹⁶⁹. C'est pourquoi il convient toujours de s'interroger sur les intentions d'une action, même lorsqu'elle montre les symptômes d'une provocation maîtrisée. L'action attend son verdict par le public sommé de se prononcer sur son sens. Mais malgré la révélation sociale induite par « l'âne de Boronali », la démarche manque de neutralité. Les intentions sont clairement visibles dès le départ. Le côté loufoque fait abonder la majorité dans le rire et le divertissement, ce qui laisse à penser que le coup monté l'est pour manipuler symboliquement l'opinion. L'affaire de « l'âne de Boronali » est une démonstration retentissante objective et orientée. Elle ouvre une nouvelle ère de la provocation orchestrée et fonctionnelle dans laquelle prendront naissance les outils de la communication moderne : art, provocation et manipulation agissent ensemble pour la promotion d'idéologies ou de marchandises ¹⁷⁰.

Ce type d'opérations tapageuses et commerciales donne lieu à des pratiques de l'art qui exploitent de façon systématique le sensationnel « outrageant ». Il ne s'agit pas ici de repousser les limites de la frontière de l'art ni de bouleverser les valeurs ou les mœurs de la société, mais d'explorer toutes les possibilités esthétiques qu'offrent les limites de l'acceptable ou de l'abjecte. Ces œuvres d'art sont leur propre support de marketing, atteignant ainsi des prix très élevés dans le marché de l'art. Certains artistes, issus par exemple de la Young British Art, ont su développer ce concept à leur avantage en terme de revenu et de reconnaissance. Alors que les frères Chapman explorent une esthétique scatologique de la mutilation, en présentant des malformations humaines en résine, Damien Hirst produit des installations avec des animaux morts, écorchés, trempés dans du formol. Par ailleurs, Sarah Lucas réalise des autoportraits à caractère sexuel, mélangeant, entre autres, image du corps et nourriture. Sur le plan formel, ces œuvres pourraient s'inscrire dans la lignée du *body art* ou des actionnistes viennois. Pourtant elles étonnent par leur peu d'à-propos qui les réduit à une simple démonstration de force. Nous pourrions voir dans cette stratégie une critique sociale, notamment sur la question du voyeurisme, de l'exploitation animale, du pouvoir que l'homme a pris sur le vivant en général, mais rien ne l'indique vraiment dans l'écriture plastique de ces artistes. Nous sommes devant une démonstration inventive de l'esthétique du choc pour le choc, sans discours significatif, à chaque œuvre renouvelée, telle une performance sportive. Ces pratiques ne s'éloignent-elles pas des possibilités de bouleversement que toute initiative artistique possède avant sa socialisation ? Et dans la mesure où la provocation ne sert que ceux ou celles qui l'emploie, ne peut-elle pas aussi être la prolongation des doctrines les plus conservatrices et réactionnaires, notamment si l'on considère la place de ces pratiques dans l'économie du marché de l'art ?

Dans un registre qui peut parfois paraître réfractaire aux transformations de la modernité, Alain Georges Leduc affirme : « *Ce que l'on vous donne comme de l'art collabore à l'organisation de l'ordre, décore de vide la vacuité du discours politicien, tient le rôle d'une sorte de supplément d'âme* ¹⁷¹. » Il s'indigne du fait qu'au lieu

¹⁶⁸ N'en déplaise d'ailleurs à Jules Levy.

¹⁶⁹ Daniel Grojnowski, *op. cit.*, p. 296.

¹⁷⁰ L'état actuel des médias populaires, comme la télévision ou les magazines, offre de nombreux exemples qui sont autant de variantes de « l'âne de Boronali ».

¹⁷¹ Alain (Georges) Leduc, *Art morbide ? Morbid art*, Paris, Delga, 2007, p. 100.

d'alarmer et de critiquer des phénomènes inquiétants qui s'imposent, selon son analyse, dans les mœurs (l'eugénisme, le racisme, le fascisme et le sexisme), les artistes contemporains reconnus exploitent toutes les possibilités esthétiques qui en découlent avec une sorte de pudibonderie quant à leur positionnement réel. Leur attitude ramène l'œuvre, avec des procédés extrêmes, à son ascendance décorative et anecdotique, pacifique et morbide. Ce en quoi la question se pose : l'art n'a-t-il jamais autant servi l'idéologie dominante ¹⁷² ?

En outre, dès le début du XX^e siècle, des trouvailles artistiques, aussi subversives que stimulantes, ont su alimenter aisément les initiatives commerciales. Les poèmes adresses de Mallarmé nous fournissent un exemple significatif. Il eut l'idée de rédiger les adresses de ses destinataires sous la forme de quatrains, conformément au format de l'enveloppe. Impliquant une double lecture, ce mode d'écriture parasite la nécessité pratique du facteur à lire l'adresse tandis qu'il est porteur d'un message supplémentaire de complicité adressé au destinataire ¹⁷³. Grojnowski nous dit alors que ce projet intéressa Whistler qui tenta d'en faire une affaire pour viser une clientèle chic, initiatrice de mode, afin de s'imposer comme une œuvre d'art commercialisable. À présent, les mots écrits de Ben Vautier décorent les couvertures des cahiers scolaires et la trousse des écoliers. Les slogans tapageurs de Miss'tic ¹⁷⁴ font l'apologie d'une marque de véhicule de location qui arbore le slogan « *Louer, c'est rester libre* ».

*

D'un point de vue générale, nous pensons que le phénomène de la provocation expérimentale (qui comprend ses mécanismes et ses effets) est décelable dans l'œuvre d'art et son histoire, mais sa pratique est paradoxale. En effet, l'œuvre d'art est un terrain naturellement propice aux mécanismes de la provocation expérimentale. Jusque-là nous avons dit que ce phénomène, même quand il est reconnu, échappe la plupart du temps au contrôle des artistes en tant que technique et semble être une conséquence de l'acte créatif. Pourtant, les artistes savent exploiter les occasions sociales de perturbation, même si, paradoxalement, l'attitude contestataire et anticonformiste s'annule lorsqu'elle se mêle au désir de reconnaissance de l'artiste.

Ces stratégies de scandale ou de provocation, dont bénéficient les artistes, inaugurent certains principes actifs de l'intervention de l'art dans la société, et de fait, ceux de la provocation expérimentale. Pour en tirer les avantages, il est désormais temps de considérer la provocation expérimentale dans l'art comme le produit d'un acte ou d'une intention volontaire et délibérée. Mais seule la posture esthétique de l'artiste peut être sujette à caution pour ce qu'elle est, tant les intentions et les modalités d'intervention diffèrent. C'est pourquoi nous devons découvrir les formes diverses et indépendantes de l'art qui accommodent ces postures et leur évolution.

De la bohème du XIX^e siècle à l'avant-garde du début XX^e, nous observons que ce qui est en jeu et ce qui conditionne l'apparition de la modernité concerne de près

¹⁷² Question posée par Marc Mercier in *Les acharnistes*, *loc. cit.*

¹⁷³ Grojnowski, *op. cit.*, p. 155-163.

¹⁷⁴ Artiste de rue spécialisée dans le pochoir, projetant sur les murs de Paris des slogans en forme de revendication féministe, sociale et politique.

le phénomène et ses effets de la provocation expérimentale. Cependant, du fait que les intentions diffèrent largement d'une démarche à l'autre, l'alibi théorique de la provocation expérimentale apparaît comme un outil dont la vocation est interprétée très librement. Il s'agit plutôt d'une conséquence substantielle de l'acte créatif qui produit de complexes ramifications dont les artistes ont conscience et qu'ils instrumentalisent à des fins propres. Le XX^e siècle voit évoluer ces expériences avec l'instauration toujours plus forte de la présence sociale de l'art qui aboutit dans sa forme la plus avancée à une présence interventionniste militante pluridisciplinaire. Cet acte d'engagement pourrait à lui seul constituer l'assimilation dans l'art de la provocation expérimentale, ce que nous verrons dans le prochain chapitre.

La provocation expérimentale, une pratique volontaire et délibérée

Considérons à présent la provocation expérimentale comme une activité reconnue et pratiquée par les artistes. Nous mettrons donc en suspens les conclusions de notre précédent chapitre afin d'appuyer l'idée selon laquelle l'énergie révolutionnaire du XIX^e siècle entraîne une modification des attitudes artistiques dont la tendance provocatrice se lie à une volonté de renouveler les formes de l'art et la présence des artistes dans la société. Nous partirons de l'hypothèse que cette énergie est l'expression de la provocation expérimentale dans l'art. Elle réveille les consciences figées sur des traditions que l'art bouscule. Elle prépare des expérimentations artistiques contestataires et porteuses de projets pour la société.

De la « bohème » à une attitude provocatrice et tapageuse

Dès le XIX^e siècle, nous assistons dans la littérature, la poésie ou le théâtre, à l'expression d'une attitude contestataire de l'ordre établi. Elle se réalise dans l'usage du corps social et de son statut comme instrument d'action sur le monde. Elle se nomme « la bohème ». « *La bohème*, nous dit Marc Partouche, *constitue, en l'expérimentant, la première approche systématisée et socialement construite de l'autonomie de l'individu*¹⁷⁵. »

À cette époque, Paris, épice de la vie artistique et culturelle, attirait de nombreux jeunes gens décidés à vivre de leur art ou de leur plume. Les conditions difficiles conduisirent nombre d'entre eux à vivre pauvrement, mais en multipliant les apparitions publiques et conviviales pour acquérir une certaine reconnaissance. Ainsi, d'une attitude fortement engagée dans l'art et la littérature, au mépris du confort de leur existence et au nez et à la barbe de la bourgeoisie, se révélait également une volonté d'intégration. Henri Murger, auteur du célèbre roman *Scènes de la vie de Bohème* paru pour la première fois en 1848, est représentatif de cette tendance. Son buste est aujourd'hui visible au centre de la place qui porte son nom dans le quartier de Montmartre à Paris.

Cet engagement artistique dévoile les deux principaux motifs de cette attitude existentielle : la contestation des mœurs sociales (par le biais d'une façon de vivre

¹⁷⁵ Marc Partouche, *op. cit.*, p. 37.

marginalisée et souvent subie), et l'association intrinsèque de la production artistique et des comportements sociaux de son auteur. Cette posture liée à la vie de l'artiste donne à l'œuvre les inflexions tumultueuses de l'insoumission et du désordre volontaire. Ce sont autant d'indices qui annoncent une pratique intuitive de la provocation expérimentale. L'artiste s'aventure alors dans une révolution esthétique et sociale sans juger de la nature de son bouleversement. « *Le style de vie de Bohème, qui a sans doute apporté une contribution importante à l'invention du style de vie artiste, avec la fantaisie, le calembour, la blague, les chansons, la boisson et l'amour sous toutes ces formes, s'est élaboré aussi bien contre l'existence rangée des peintres et des sculpteurs officiels que contre les routines de la vie bourgeoise* ¹⁷⁶. »

Le paradoxe explicite entre l'attitude contestataire existentielle et les ambitions montre la distinction fondamentale, que nous avons identifiée précédemment, entre les multiples buts de l'artiste et la stratégie employée. Ainsi, nous avons remarqué que la signification de la provocation expérimentale dans l'art, identifiée comme mode d'action, ne se pose pas en terme d'objectif, ni même de tendance. Cela dit, il semble que tout un modèle de l'action artistique aux multiples motivations résulte des différentes expériences de cette attitude existentielle anticonformiste, provocatrice et tapageuse. Il se dessine une constante.

Le contexte dans lequel ce modèle apparaît s'accorde au goût du scandale, de la provocation et de la remise en question des valeurs de la société. L'agitation « révolutionnaire » de l'Europe du XIX^e siècle, dont témoignent dans leurs ouvrages Bakounine, Marx, Proudhon, Blanc, les communards et d'autres, fait le lit de l'artiste dans la société. Elle produit un bouleversement des modes d'action de l'art qui renforce sa présence et son influence sociale et lui confère un rôle véritable de régulateur et de ventilateur social (une échappatoire, un exutoire et aussi un credo, un stratagème).

C'est pourquoi l'expérience de l'autonomie et de la contestation, qu'amorce le phénomène de la bohème, dévoile les potentiels d'une présence sociale et politique de l'individu, en particulier de l'artiste et de l'homme de lettres. Par exemple, Théophile Gautier et Gérard de Nerval, avec les « Jeunes France », les « Bousingots » à casquettes cirées et le « Petit cénacle » ¹⁷⁷ initient aux plaisirs de la provocation par la célébration de l'art et sa consécration, le « *débordement de lyrisme* » et « *la recherche de la passion* ». Le rejet de la loi et de l'ordre, le goût aux manifestations antigouvernementales, les coutumes et les comportements stupéfiants, frivoles, saugrenus et excentriques ouvrent la voie au culte de la liberté ¹⁷⁸. Ainsi, par ce biais, naît la prétention de changer l'art et la société.

¹⁷⁶ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 86-87.

¹⁷⁷ Autour de 1831.

¹⁷⁸ Marc Partouche, op. cit., p. 16-18. Selon l'auteur, « *les jeunes France marquent la première apparition dans l'histoire d'une attitude artistique collective qui met en crise la société dans laquelle ils vivent et dont ils prétendent réfuter les règles.* » Leurs cibles préférées sont la bourgeoisie. Par exemple Gérard de Nerval se promène au Luxembourg en tenant un homard en laisse.

Des Hydropathes au futurisme, libres vocations pour des outils similaires

Les attitudes contestataires, loufoques et provocatrices de cet entre-deux siècles associent l'artiste et son œuvre à un engagement esthétique, social et politique. C'est pourquoi nous supposons que les mécanismes de la provocation expérimentale s'exercent à l'occasion de ce type d'engagement, car l'art raisonne au-delà de son spectre formel et esthétique. Mais alors que les stratégies et les outils se ressemblent dans leur forme, ils sont parfois très différents dans leur but. L'exemple des Hydropathes annonce en un sens d'autres personnalités comme Alfred Jarry, Raymond Roussel, Arthur Cravan et, de façon plus controversée du fait de la nature de ses engagements politiques fascistes, Filippo Tommaso Marinetti. Une rapide présentation de ces acteurs de la modernité nous permettra de constater, au-delà de la trame littéraire et artistique provocatrice, que les finalités diffèrent et parfois même s'opposent. C'est pourquoi nous avons choisi des natures politiques et esthétiques incarnées dans des personnalités parfois très éloignées. Pourtant, elles s'inscrivent dans une histoire commune.

À la suite des expériences de Théophile Gautier, diverses réunions d'artistes, d'hommes de lettres et d'esprits scientifiques apparaissent dans la capitale française. Leur principe d'existence consiste à se déclarer comme groupe ou institution autour d'une ligne de conduite et d'idées expérimentales. Il faut noter que les individus qui composent ces groupes sont fortement impliqués dans les questions de révolution sociale et politique dont la société est imprégnée. Ils se réunissent régulièrement dans divers endroits de Paris, organisent des manifestations et publient des journaux. Rien que dans les années 1870, nous en dénombrons au moins cinq : les anarchistes en 1870 dont Félix Fénéon, Camille Pissarro, Paul Signac, Georges Seurat, Laurent Tailhade ; les zutistes en 1871, dont Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, les frères Cros ; les impressionnistes en 1874 ; les Vivants en 1874 également où l'on retrouve entre autres Jean Richepin et Charles Cros ; Les Hydropathes en 1878, groupe qui fait en quelque sorte la synthèse en réunissant l'ensemble des protagonistes et des spécialités.

Il est intéressant de constater que de toutes ces dynamiques marginales et peu considérées, à l'époque, c'est le souvenir des impressionnistes qui s'est imposé dans l'histoire. Avec lui, l'idée d'une fin de siècle lumineuse, colorée et romantique a conquis les esprits. Désormais, les impressionnistes désignent à eux seuls l'archétype de l'artiste romantique, modeste, incompris et visionnaire. Leur combat esthétique a laissé place à une forme renouvelée de l'académisme incarné dans la recherche du Beau et du Vrai dans la nature idéalisée. La récupération institutionnelle des impressionnistes ne fut possible qu'en réduisant la portée de leurs actions à une avant-garde artistique progressiste, libérale, apolitique et frontalement opposée à la bourgeoisie sur des questions de jugement et de goût. Cette interprétation masque des considérations malvenues à propos des facultés politiques des artistes en tant qu'interlocuteurs sérieux. L'artiste ne semble pouvoir produire d'autres échos que ceux de sa révolte intérieure et de sa mélancolie sous la lueur de ses muses inatteignables. C'est un utopiste reconfortant, amusant, parfois choquant, mais nullement une force d'analyse et de proposition politique.

Pourtant, une lecture plus précise de l'histoire montre que les impressionnistes étaient de véritables insurgés avec force positions politiques. La signification de leurs injonctions protestataires et révolutionnaires à l'égard de l'Académie Royale des Beaux-Arts a été largement pacifiée avec la place qu'ils ont acquis, *a posteriori*, dans l'histoire de l'art et auprès des investisseurs. Il n'y a en réalité pas lieu de séparer leurs travaux artistiques avec les luttes sociales et politiques de l'époque. Nombre d'entre eux étaient affiliés à des mouvements anarchistes actifs. L'affranchissement des procédures de représentation du monde, par la peinture sur le vif, la liberté de la touche, la suggestion, l'illustration de scènes d'actualité, etc., forment le prolongement de ce contexte révolutionnaire, notamment en questionnant le rôle social de l'artiste. La superposition des réflexions politiques révolutionnaires et de l'avant-garde artistique forme le cadre des premières manifestations impressionnistes déclenchant d'abord des scandales partout sur leur passage. Il faut donc reconsidérer l'engagement politique de l'artiste dès la fin du XIX^e siècle, en particulier des impressionnistes. Cet engagement est une composante essentielle qui définit la place de l'art dans la société et sa capacité à révéler les « allants de soi » de la vie quotidienne.

Les Hydropathes

L'un des groupes les plus importants de l'époque fut fondé par Émile Goudeau, au lendemain de la Commune de Paris, de la guerre de Prusse, et surtout avec le changement d'orientation politique du pays, qui se traduit aussi par la liberté de la presse, ainsi que la prédominance des idées républicaines et laïques¹⁷⁹. Par conséquent, le phénomène que ce groupe constitue est le produit d'un contexte social et politique en pleine mutation. Les Hydropathes se réunissent dans des cafés, ou des salles de bal. Ils y singent alors les grands conseils d'administration avec force protocoles, discours et présidence, entrecoupés de lecture et de chansons, pour avoir le plaisir de laisser s'exprimer dans ce cadre solennel un raffut des plus infernal. Plus nihilistes en dilettante que militants, les mots d'ordres n'affirment pour autant pas moins que l'anticléricalisme et le républicanisme¹⁸⁰. Le fumisme, attitude promue au succès des Hydropathes, s'illustre alors en s'opposant au règne de la bourgeoisie et en contestant les valeurs établies : « [...] ils s'autorisent, pour manifester leur supériorité, toutes sortes de pratiques au deuxième ou au troisième degré, le renversement systématique des normes en matière de comportement, de jugement politique, moral, esthétique¹⁸¹. » Ils s'expriment dans la presse, l'édition, les revues et les manifestations parisiennes publiques en brandissant un outil d'avenir : l'humour, la dérision, la parodie, le détournement, à travers des jeux de mots, mystifications, canulars, calembours et performances publiques.

Lieu de décompression et de transgression, les soirées populaires des Hydropathes montrent la force subversive de l'humour, du travail de sape et de la

¹⁷⁹ D'autres groupes verront le jour par la suite, le plus souvent d'ailleurs fréquentés par les mêmes artisans (Charles Cros, Émile Goudeau, Rodolphe Salis, Jules Levy, Alphonse Allais, Laurent Tailhade, etc.), dans les mêmes lieux (Le Chat noir de Rodolphe Salis à Montmartre) : les Hirsutes, ... et les fameux Incohérents de Jules Levy. Avec les anarchistes, ces groupes « fumistes » « coïncident avec l'instauration d'une France républicaine, laïque, bourgeoise et modérée. » *Ibid.*, p. 257.

¹⁸⁰ Grojnowski, *op. cit.*, p. 49.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 256.

dérision. Son déroulement et ses règles révèlent de nombreux indices de la provocation expérimentale qui s'y joue sans y être nécessairement invitée en tant que démarche méthodologique. Mais la pratique du rire des Hydropathes provoque ces mécanismes. Il est recommandé par exemple d'accepter absolument la quintessence des idées imbéciles¹⁸² et de prendre pour cible la bêtise ambiante¹⁸³. Encenser le saugrenu et porter aux nues le dérisoire bouleversent un système de valeurs artificielles fondées sur la séparation du bien et du mal. La raison est réduite à l'impuissance. Le plaisir et le succès qui reviennent aux Hydropathes en disent long sur l'absurdité des conventions obsessionnelles qui s'y reflètent, jalons de la société et des relations entre les individus. Car le fumisme s'attache en tout point à remettre en cause symboliquement l'ordre établi. « *Le fumiste n'a de cesse qu'il ne provoque la logique ordinaire, fausse les rouages qui permettent le fonctionnement de la machine sociale*¹⁸⁴. » Il brille dans la perturbation des routines, des normes et des représentations sociales.

Les actions du dénommé Sapeck¹⁸⁵ illustrent parfaitement le propos. Coutumier des Hydropathes et autres fumistes, il porte dans l'espace public ce qui se pratique dans les nouvelles, les poèmes, les chansons, les illustrations ou autres inventions scientifiques. « *Sapeck élabore son propre geste comme une œuvre à part entière* », maître es mystification, il est le « *spécialiste des esclandres fomentées en public, il vit en dandy soucieux de créer son personnage aux dépens des balourds. Il met en œuvre dans la vie réelle un art d'abuser que d'autres se contentent d'inscrire sur le papier*¹⁸⁶. » Ainsi, il projette d'organiser une course de femme à Longchamp, il se fait conduire en habit de soirée sur une charrette ou encore, sommé de se découvrir, il présente aux forces de l'ordre son crâne rasé et peint en bleu, pour lutter, dit-il, contre les idées noires¹⁸⁷.

Par ailleurs, dans son étude, Grojnowski met en avant l'une des pratiques de l'humour les plus incisives : la parodie ou l'imitation décalée. « *Dès qu'apparaît une discordance entre les deux plans [celui de la référence et celui du référencé], dit-il, l'imitation notifie une intention polémique, elle dévoile son propos parodique.* » Par exemple, les anachronismes, les fantaisies désaccordées ou les discordances qui apparaissent dans les récits ou les dessins sont les éléments actifs de la perturbation. Grojnowski analyse la parodie dans les termes d'une provocation expérimentale annoncée. « *En associant des informations incompatibles, dit-il, l'anachronisme bafoue la vraisemblance. Son effet principal est de troubler la surface de l'énoncé, d'en brouiller la transparence. Lorsqu'il advient fortuitement dans le récit historique, il est neutralisé par le lecteur qui ne le perçoit pas ou qui le censure. [...] Les incompatibilités font apparaître dans l'énoncé un discours second - un contre discours - dont le lecteur interroge la raison d'être : elles l'obligent à percevoir le texte comme une entité dialogique, un lieu où interfèrent des voix distinctes, contradictoires*¹⁸⁸. »

¹⁸² *Ibid.*, p. 98.

¹⁸³ Marc Partouche, *op. cit.*, p. 201.

¹⁸⁴ Grojnowski, *op. cit.*, p. 257.

¹⁸⁵ Alias Eugène François Bonaventure Bataille, présent dans la capitale aux côtés de ses amis entre 1874 et 1884.

¹⁸⁶ Grojnowski, *op. cit.*, p. 96.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 118.

Cependant, le jeu et le plaisir que procurent l'expérience du rire et de la dérision sont pour les Hydropathes et leurs successeurs, tels que les Incohérents, un aboutissement. Ils s'accomplissent dans un exercice qui consiste à produire un écart entre le sujet représenté et le sérieux de la représentation. Ce qui donne lieu à de nombreux procédés décrits par Grojnowski, tels que la parodie, la caricature, la satire, la mystification, les aphorismes, la dérision, l'humour noir et le non-sens. À aucun moment il n'est fait mention d'intentions esthétiques primordiales, ni politiques, ni sociales. La pratique du rire ne répond chez les Hydropathes à aucun autre but que de rire en groupe et de faire entendre ce rire en le propageant.

Pourtant, la charge critique et émancipatrice de par ses effets et ces principes que le rire et la dérision entraînent pourrait aussi fonder des intentions très cohérentes. Mais ce n'est pas le cas ici. Il y a dans cette pratique inavouée de la provocation expérimentale une posture désintéressée, sous couvert d'une promotion de la libre pensée comme mode d'existence. Il n'en est pas ainsi pour tous ceux qui, par la suite, useront des mêmes ressorts.

Alfred Jarry

Quelques années plus tard, à la toute fin du XIX^e siècle, dans la tradition du rire, de la bouffonnerie et de la critique sociale, nous retrouvons le dramaturge Alfred Jarry, figure incontournable du théâtre d'avant-garde de l'époque. N'appartenant à aucun groupe, il s'incarne dans un comportement social extravagant et provocateur. Depuis les Hydropathes, les Incohérents ou les impressionnistes, la société est désormais prête à reconnaître dans le champ de l'art le type de production qui, auparavant, n'affectait pas tant le sérieux. Pour autant, Jarry n'évite pas les scandales dans le milieu, mais étant entendu qu'il se fait un plaisir de les provoquer, il leur assure un avenir solide dans le champ de l'art.

Avec sa pièce *Ubu roi*, dont la générale a lieu le 9 décembre 1896, Jarry atteint l'apogée d'une provocation minutieusement orchestrée. Il construit l'œuvre et son contexte de représentation pour que les mots de sa pièce sidèrent le public de façon durable et bouleversent les règles du théâtre. Toute la mise en scène s'appuie sur la nécessité de prendre le public à contre-pied. « [...] *ici le dérisoire, l'absurde, l'irrationnel triomphent. Là où il [le public] attendait des mots d'esprit, il trouvait les plaisanteries les plus stupides, les propositions les plus déconcertantes* ¹⁸⁹. » Jarry articule alors son personnage grotesque autour d'un langage offensif contre la morale, la religion, la patrie, l'armée, la justice, grâce à un arsenal de formules et de slogans.

Le concentré humoristique et subversif du XIX^e siècle se trouve rassemblé dans ce personnage imbécile, le père Ubu, imprégnant du même coup les comportements ironiques de son auteur. Cependant, les intentions qui ont guidé Jarry diffèrent de celles des Hydropathes. Ce n'est ni le rire, ni la dramaturgie, mais le désir de choquer le public et de marquer les esprits qui le conduiront à créer cette pièce. Le retentissement du scandale d'Ubu qui fera de lui un homme célèbre dès 24 ans,

¹⁸⁹ Henri Béhar, *Le Théâtre Dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1979, p. 70.

vivant de sa plume ¹⁹⁰, offre à l'expertise du rire, de la dérision et du scandale une valeur de reconnaissance immédiate qui fera école.

Raymond Roussel

Raymond Roussel, dramaturge et romancier ¹⁹¹, illustre avec plus de volonté et de difficulté ce désir de triomphe et de renommée. « *Le comportement de Roussel est entièrement déterminé par cette soif de gloire qui justifiera ses excentricités, ses dépenses incroyables pour faire répandre son œuvre* ¹⁹². » Il recherche le scandale, dans lequel il voit un moyen d'encourager son succès. Les principes esthétiques que Roussel met en œuvre pour écrire ses pièces et ses romans fonctionnent comme un système de contrainte littéraire produisant un texte étrange dont la logique mystérieuse échappe au lecteur ¹⁹³. La dé-construction des mots et la construction d'un langage prévalent sur le récit, ses personnages et ses décors. Cette méthode de fabrication de l'œuvre littéraire annonce de très près le surréalisme, mais aussi l'art conceptuel. Elle n'est pas non plus sans rappeler les expériences de Jean-Pierre Brisset, quelques années auparavant.

Le 11 mai 1912, Edmond Roussel présente pour la seconde fois au public parisien l'adaptation théâtrale de son roman *Impression d'Afrique*. Le dispositif scénique, les machineries, les effets spéciaux, le décor et les costumes qui accompagnent une aventure plutôt surréaliste rappellent les dimensions grotesques, bouffonnes, excentriques et carnavalesques du regard critique que portaient Jarry et ses prédécesseurs sur la nature humaine et la société. La pièce engendre dans la salle des réactions expressives partisans ou hostiles. Nous y retrouvons les mêmes ingrédients de la pratique du rire et de la parodie qui mettent à mal le sérieux des conventions et incitent le public à prendre position, et donc à redéfinir la situation. Force est de constater que ses ingrédients font écho aux mécanismes de la provocation expérimentale. Cependant, les intentions de Roussel qui préfigurent l'usage qu'il fait de sa stratégie du scandale et de ses jeux de langage, révèlent un enjeu plus largement esthétique et littéraire, « *qu'il pensait devoir être fécond pour des écrivains futurs* ¹⁹⁴. »

¹⁹⁰ Il multiplie les romans et les articles jusqu'à sa mort en 1907.

¹⁹¹ Ces principaux ouvrages sont : *Impressions d'Afriques*, en 1910, *Locus Solus*, en 1914 et *Nouvelles d'Impressions d'Afriques*, en 1932.

¹⁹² Henri Béhar, *op. cit.*, p. 111.

¹⁹³ Roussel en livre le mystère dans son ouvrage *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, paru en 1935, aujourd'hui disponible chez Gallimard.

¹⁹⁴ Henri Béhar, *op. cit.*, p. 114.

Arthur Cravan

Arthur Cravan, autre conspirateur de scandale, se trouve dans une toute autre situation. Ce boxeur qui prétendait être le neveu d'Oscar Wilde apparaît comme un prédateur de l'art et de la société. L'usage qu'il fait de la provocation et de la dérision frôle un nihilisme exacerbé mégalomane. Selon toute vraisemblance, son obstination à se construire une mauvaise réputation, en « *pratiquant l'art à coup de poing*¹⁹⁵ », contribue à le faire rentrer dans l'histoire. Avec son concept de « conférence-spectacle », il affronte le public en jouant sur une provocation humoristique et aguicheuse. Il va à l'encontre des avis partagés et contredit toutes les attentes. En 1913 à Paris, il tire des coups de feu au dessus du public en parlant de sport, malgré l'annonce qu'il avait faite d'une conférence de littérature. En 1917, à New York, ivre, il réalise un *strip-tease* avant d'être évacué par les forces de l'ordre.

Dans la revue *Maintenant* qu'il dirige¹⁹⁶, qu'il rédige en s'attribuant des pseudonymes et qu'il distribue lui-même, il n'hésite pas à cracher sur la poésie et la peinture de son temps, attaquant violemment Marinetti, Apollinaire, Gide et Delaunay. « *Cravan ne cache pas sa stratégie de provocation : " si j'écris, c'est pour faire enrager mes confrères, pour faire parler de moi et tenter de me faire un nom. " Il ne cèle pas non plus ses penchants primitivistes et son goût pour la boxe : " je préfère un jaune à un blanc, un nègre à un jaune et un nègre boxeur à un nègre étudiant. " Et s'il pourfend la peinture, d'inspiration futuriste, de Robert Delaunay, c'est parce qu'elle ne refléterait pas son sacré toupet et son physique de brute*¹⁹⁷. » Les outils qu'il met en place honorent la tradition satirique des Hydropathes et des Incohérents et donnent la direction aux dadaïstes, surréalistes et situationnistes¹⁹⁸. Henri Béhar nous en livre certaines caractéristiques : ton agressif et violent, franchise, trivialité et brutalité de son comportement social et de son image, revendication de l'individu, rejet de la supériorité de l'intellectuel, etc.¹⁹⁹.

Cravan se tient à l'écart de la nature esthétique de son travail. Il invente des peintres pour des peintures dont il semblerait qu'il soit l'auteur et collectionne les pseudonymes pour brouiller les pistes. Par ailleurs, il encense la personnalité, grâce aussi à sa maîtrise de la communication, en revêtant l'habit d'un personnage vivant, remuant, gênant, recherchant sans cesse le contact et la bousculade. Sa disparition subite fit de cette attitude une légende. Ainsi, de l'usage des mécanismes de la provocation expérimentale, Cravan les réinvestit dans le bonhomme, son orgueil et son outrecuidance.

¹⁹⁵ *Arthur Cravan, le neveu d'Oscar Wilde*, catalogue d'exposition édité à l'occasion de l'exposition du même nom qui s'est tenue du 18 nov 2005 au 26 février 2006 au musées d'Art moderne de la ville de Strasbourg, Les Musées de Strasbourg, 2005, p. 48.

¹⁹⁶ Trois numéros parus entre 1912 et 1915.

¹⁹⁷ *Arthur Cravan, le neveu d'Oscar Wilde*, op. cit., p. 48.

¹⁹⁸ La tradition d'insulte et le ton agressif se retrouve, entre autres, dans les numéros de *Potlach* de l'Internationale Lettriste.

¹⁹⁹ Henri Béhar, « "Tout grand artiste a le sens de la provocation" : Arthur Cravan et Maintenant », in *La Provocation, une dimension de l'art contemporain*, op. cit., p. 30-36.

Filippo Tommaso Marinetti

Quelques années auparavant, le poète Italien Filippo Tommaso Marinetti reconnaît dans la pratique de l'interpellation publique, à contre sens, une méthode efficace pour instruire l'esthétique de son projet de société. La recherche forcée du scandale, vu comme un aboutissement, mêlée à la provocation par le mot et l'attitude sérieuse du poète, éloigne Marinetti de ses prédécesseurs. Les mécanismes de la provocation expérimentale surplombent l'engagement esthétique et politique de l'artiste. Cet engagement se précise lorsqu'il se rapproche du parti fasciste italien de Mussolini à partir de 1918. En effet, Marinetti remet en jeu les mêmes recettes qui ont su faire rire, tourner en dérision, bousculer et attirer l'attention du public faisant en sorte que l'art intervienne coûte que coûte au sein des rouages fondamentaux de la société tels que la presse, les salons et les réunions publiques, pour mieux les pervertir ou les transformer.

Les actes de provocation de Marinetti atteignent surtout les journalistes, critiques et intellectuelles. Ses armes, ce sont les mots : le martellement de l'énoncé, le ton péremptoire et la radicalisation des idées obligent, là encore, le lecteur ou le spectateur à prendre position. « *Marinetti [...] pensait qu'un manifeste trouvait sa légitimité non pas dans la justesse d'une formulation précise et appropriée des idées, mais plutôt dans l'instauration d'une rhétorique du combat qui rapprochait le texte théorique du bulletin de guerre* ²⁰⁰. » Il se munit aussi d'une stratégie de communication (autofinancée) efficace pour faire entendre son propos : nombreux tracts, affiches, annonces publiques féroces, sens du slogan (« *la guerre, hygiène du monde* ») et de la formule qui accroche. Ses apparitions publiques, avec ses amis futuristes, ne manquent pas de punch. Ses meetings de poésie suscitent le débat. Il invective le public, provoque des bagarres, réalise des opérations commando de perturbation dans les universités et les théâtres.

Le 20 février 1909 paraît dans le *Figaro* le premier manifeste du futurisme. La doctrine esthétique, dès lors en construction, se définit avant tout dans la violence du verbe. Il réinvestit ainsi les principes autoritaires qui autrefois tenaient plus du burlesque que du projet politique. Avec des mots chocs, audacieux et des tournures de style quasi prophétiques, Marinetti pourfend le conservatisme. Il affiche un engagement total et une mise en danger nécessaire de l'artiste ²⁰¹. Il fait peser sur la société la menace terroriste ²⁰², rejette les valeurs du passé ²⁰³ et glorifie la guerre ²⁰⁴. Il suscite la peur en célébrant la force de la jeunesse et ses capacités à renverser le

²⁰⁰ Giovanni Lista, *F.T. Marinetti (biographie)*, Paris, Nouvelles éditions Séguier, 1995, p. 111.

²⁰¹ « *Comme j'avais dit ces mots, je virai brusquement sur moi-même avec l'ivresse folle des caniches qui se mordent la queue, et voilà tout à coup que deux cyclistes me désapprouvèrent, titubant devant moi ainsi que deux raisonnements persuasifs et pourtant contradictoires. Leur ondoisement stupide discutait sur mon terrain... Quel ennui ! Pouah ! ... Je coupai court et, par dégoût, je me flanquai dans un fossé... Oh ! maternel fossé, à moitié plein d'une eau vaseuse ! Fossé d'usine ! J'ai savouré à pleine bouche ta boue fortifiante ! Le visage masqué de la bonne boue et de suie céleste, portant nos bras foulés en écharpe, parmi la complainte des sages pêcheurs à la ligne et des naturalistes navrés, nous dictâmes nos premières volontés à tous les hommes vivants de la terre.* » Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestes du futurisme*, Paris, Nouvelles éditions Séguier, 1996, § 2, p. 15-16.

²⁰² *Ibid.*, § 7.

²⁰³ *Ibid.*, § 8 et 10.

²⁰⁴ *Ibid.*, § 9.

monde : « ... nous les jeunes, les forts et les vivants Futuristes ²⁰⁵ ! » ; « Regardez-nous ! nous ne sommes pas essoufflés... Notre cœur n'a pas la moindre fatigue ! Car il s'est nourri de feu, de haine et de vitesse ²⁰⁶ ! » Il donne l'image d'une armée d'enragée : « ... Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques ! Détournez le cours des canaux pour inonder les caveaux des musées ²⁰⁷ ! » Il recherche une réaction affective, émotionnelle, culturelle et politique du public ²⁰⁸.

Dans son *Manifeste technique de la littérature Futuriste*, parue en 1912, il annonce ses intentions profanatrices : détruire la syntaxe, abolir l'adjectif et l'adverbe, doubler les substantifs, supprimer la ponctuation, intégrer des signes mathématiques ou musicaux, créer des analogies en abîme, détruire le « je », privilégier la matière en intégrant le bruit, la poids et l'odeur... « Faisons crânement du " laid " en littérature et tuons partout la solennité ²⁰⁹. » Marinetti fait de la poésie un instrument de la révolution. Il veut que les poèmes soient déformés et monstrueux, qu'ils fassent l'effet d'une bombe et, de par leur force, qu'ils modifient leur environnement et transforment la société. Marinetti veut augmenter la puissance du souffle de l'explosion de l'art, il veut que chaque création futuriste produise autant de dégâts que de créations pour un nouveau monde.

Par ailleurs, Marinetti refuse la reconnaissance et l'adhésion du public qu'il méprise. Le succès immédiat le dégoûte. Il veut déplaire, car pour lui la qualité d'une œuvre se mesure à son rejet ²¹⁰. Voulant en réalité protéger l'intégrité esthétique de son travail, il précède sensiblement les propos des situationnistes lorsqu'il dit : « Nous voulons aussi que l'art dramatique cesse d'être ce qu'il est aujourd'hui : un misérable produit industriel soumis au marché des distractions et des plaisirs citadins ²¹¹. » Ainsi, le fait de s'imposer dans le champ de l'art par la provocation et ses méthodes brutales (et coûteuses, car c'est grâce à un héritage que Marinetti finance toutes ses activités) lui permet d'obtenir reconnaissance de la société, en terme de présence sociale et politique, sans pour autant être accepté.

*

Ces expériences du scandale et de la place de l'art dans la société concernent la provocation expérimentale pour trois raisons. D'abord, elles modifient l'attention du spectateur en bouleversant les repères et en le forçant au débat. Ensuite elles situent la pratique de l'art dans une perspective d'agitation sociale et culturelle. Et enfin, elles détournent les artistes de leur pratique artisanale centrée sur la production d'objet,

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 20.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 21.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 20.

²⁰⁸ Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 108.

²⁰⁹ Filippo Tommaso Marinetti, *op. cit.*, p. 34.

²¹⁰ « Il faut pour cela abolir l'habitude grotesque des applaudissements et des sifflets, qui peuvent servir de baromètre à l'éloquence parlementaire, mais non pas, certainement, à la valeur d'une œuvre d'art. En attendant cette abolition, nous enseignons aux auteurs et aux acteurs la volupté d'être sifflés. Tout ce qui est sifflé n'est pas nécessairement beau ni neuf. Mais tout ce qui est immédiatement applaudi ne surpasse pas la moyenne des intelligences ; c'est partant du médiocre, du banal, du revomi ou du trop bien digéré. J'ai la joie, en vous affirmant ces convictions futuristes, de savoir que mon génie, plusieurs fois sifflé par les publics de France et d'Italie, ne sera jamais enterré sous de pesants applaudissements. » Filippo Tommaso Marinetti, « La volupté d'être sifflé », *op. cit.*, p. 53.

²¹¹ *Ibid.*, p. 49.

ce qui permet des productions protéiformes et multiplie les aspects de l'art. L'exercice de la provocation tapageuse et de la contestation ironique et cynique, devenu expiatoire et courant au début XX^e siècle, amène les artistes à réfléchir sur leur position politique, sociale, et philosophique. C'est là, selon nous l'héritage de la provocation expérimentale de l'art qui, déjà, s'appliquait en toile de fond.

Les héritiers

Le XX^e siècle voit apparaître des générations successives d'artistes qui réinvestissent tour à tour les nombreuses découvertes de leurs aînés. Ces héritiers développent une pratique variée de l'art. Pour les besoins de notre démonstration, nous mettrons en valeur certaines procédures qui résultent de la provocation expérimentale. Il s'agit plus généralement de la faculté des œuvres à révéler et à perturber le ronronnement social en déclenchant sa mise en transparence, sa catalyse ou sa critique. Il n'est pas question ici d'affirmer que la pratique de la provocation expérimentale est partout présente dans l'art et dans les nombreux exemples que nous évoquerons. Avant tout, nous voulons dire que de la manière dont l'art se reconfigure dès le XIX^e siècle, ainsi que nous l'avons évoqué précédemment à travers divers usages de la provocation, l'histoire de l'art confère aux œuvres abordées, par certains côtés, des caractéristiques de la provocation expérimentale. En même temps, cette évolution de l'art crée des ramifications variées par lesquelles les artistes diffusent leurs travaux et imposent leur présence dans la société.

Cette histoire engendre des orientations artistiques qui réaffirment sur tous les plans une présence de l'artiste en acte très éloignée de l'image de l'artiste romantique, utopiste, naïf et parfois décalé de la société. Bien que cette image se voit chaque jour actualisée dans les grands médias avec la promotion de chanteurs, d'acteurs, de comédiens, d'écrivains et, plus rarement, de plasticiens, la grande majorité des artistes se produit en dehors des médias (à l'exception d'Internet). De ceux-là, au mieux, il est fait mention de leurs productions formelles, sans tenir compte du sens de leurs travaux. Nous avons retenu notre attention sur certains d'entre eux au titre de la recherche des indices d'une pratique consciente de ce que nous nommons la provocation expérimentale. Ces tendances s'observent dans la présence sociale de l'artiste, sa présence politique, historique et philosophique. Elles inaugurent de nouvelles pratiques interventionnistes et militantes vers lesquelles se déplace tout un pan de l'art. Nous faisons l'hypothèse que derrière ces différentes présences de l'artiste se trame le support effectif d'une pratique de la provocation expérimentale assumée sous des formes d'engagement dirigé vers la société.

Présence et perturbation sociale

Nous évoquerons d'abord la présence sociale de l'artiste comme enracinée dans la proclamation de sa subjectivité à travers son œuvre. Il en résulte un positionnement critique qui prend l'allure de message dans la société. Cette présence est considérée comme perturbatrice car l'intersubjectivité subit l'influence des commentaires qui s'ensuit. Nous verrons cela avec les postures de Dada, des surréalistes, puis en faisant le lien avec trois artistes récents.

Il ne peut y avoir de perturbation sociale si l'art n'échange pas avec la société dans laquelle il naît. Dès la fin de la première guerre mondiale, en Europe, le mouvement Dada rassemble en son sein toutes les volontés de déverrouillage de l'ordre social et de destruction du cadre institutionnel de réalisation de l'art. Héritiers des Hydropathes, des Incohérents ou de Jarry, les artistes de ce mouvement initient une pratique totale de l'œuvre subversive affranchie de tout discours rationnel pour la réalisation d'une poésie et d'un théâtre vivant et déroutant. Mais la mise en œuvre de ce langage absurde s'effectue dans un constant dialogue social, grâce à l'organisation de divers événements. Dada instaure une relation marquante avec la société en affirmant la présence sociale de l'artiste, présence permanente, insolite et influente, mais surtout dérangeante.

Cette posture de l'artiste dans la société flatte la puissance subjective de l'individu, libre d'engager une action ou de développer un langage sans en fournir ni les codes, ni les aboutissants. Avec Dada, les désirs les plus fous et les plus anti-sociaux gagnent une place dans la société qu'ils agressent. L'importance donnée à la part créative la plus *masquée* de l'individu, mais dont la société s'instruit, résonne également chez André Breton, ancien membre de Dada, qui déclare dans le premier manifeste du surréalisme de 1924 : « *L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs* ²¹². » Animé par une critique du réalisme descriptif, André Breton met au point avec ses amis une méthode de création, affranchie de toute construction logique, qui occasionne le rapprochement de plusieurs réalités distantes. La subjectivité de l'individu est ici socialement sollicitée pour s'exprimer le plus librement possible, d'une façon aléatoire.

Le projet surréaliste marque une irruption provocante de l'artiste dans les intervalles de l'intersubjectivité, là où la réalité sociale est discutée puis définie. Jacqueline Chénieux-Gendron montre que la provocation surréaliste n'est pas déterminée. Selon elle, c'est une provocation qui émane de son activité en tant que moyen, « *comportement qui renouvelle et ravive le sentiment de surprise et d'énigme devant le monde* ²¹³. » Ce monde, c'est le monde de tous. Osons dire alors que de cette façon les surréalistes proposent à la société de porter un regard sur soi. Cette activité médiatrice n'est pas confinée. Elle s'étend à d'autres démarches artistiques. L'intervention et la présence sociale de l'artiste font de l'œuvre un support à la résurgence des interprétations collectives du monde, des représentations sociales, des idéologies, des contradictions et des débats.

De ce fait, les émanations de la provocation expérimentale se réalisent dans la simple présence sociale de l'artiste. Le mode de vie marginale, paradoxalement, intègre l'artiste dans la société comme une entité indépendante, mais nécessaire. Il fait de sa subjectivité son maître d'œuvre. Il aborde le monde selon des désirs personnels, parfois mystérieux et déroutants, qui se muent en préoccupations collectives. Chantal Tourigny Paris évoque, par exemple, la question de l'influence que les artistes exercent aujourd'hui sur la société en tirant profit de la peur, de

²¹² André Breton, « Manifeste du surréalisme », [1924], in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1995, p. 28.

²¹³ Jacqueline Chénieux-Gendron, « Une provocation surréaliste ? », in *La Provocation, une dimension de l'art contemporain*, op. cit., p. 97.

l'insécurité, des problèmes de l'environnement ou de la disparition des énergies fossiles. Elle remarque aussi que la dérision, la parodie et le canular sont des instruments privilégiés. « Ils [les artistes] démontrent l'impact de la propagande médiatique sur l'imaginaire collectif et les incidences du détournement d'information



FIG. 4 - Taryn Simon, *The Innocent*, 2002. Photo de Ronald Jones sur les lieux de son arrestation dans le sud de Chicago, condamné à mort et ayant fait huit ans de prison avant d'être innocenté.



FIG. 5 – Taryn Simon, *The Innocent*, 2002. Photo de Calvin Washington à l'endroit où un indicateur affirma l'avoir entendu avouer un meurtre. Accusé à tort, Calvin Washington exécuta treize ans de prison.

rationnelle du sujet photographié. En effet, chaque photographie montre des personnes ayant subi des erreurs judiciaires. Elles furent inculpées pour meurtre, viol et enlèvement et firent de nombreuses années de prison. Les testes ADN tardifs ont permis de les disculper. Tandis que la photographie est une image figurative différée, distante, soumise à une série d'impératifs techniques, la représentation de la situation catastrophique d'injustice dont l'individu photographié souffre ne se suffit pas à cette seule mise en scène pour être visible. Vécue antérieurement, cette souffrance

sur les choix de société [...] ce faisant ils interpellent la réflexion et le sens critique de l'auditoire, le sollicitent comme instigateur positif de changement, le convoquent comme acteur d'un avenir meilleur²¹⁴. » Mimer et exacerber les sentiments de peur, parmi tant de représentations sociales, de normes intersubjectives, de routines et de repères de la réalité sociale, tel est un des reflets problématiques que l'artiste porte à la vu de ses congénères, au-delà des expériences esthétiques théorisées. Par conséquent, et c'est là aussi un signe manifeste de la provocation expérimentale en acte, si l'influence de la présence sociale de l'artiste dérange ou étonne, elle parvient donc à s'improviser utile et incontestable, comme le montrent les exemples qui vont suivre de Taryn Simon, Mathieu Pernot et Julien Prévieux.

La présence sociale de l'artiste permet aux œuvres d'atteindre une dimension initiatrice extra-esthétique. Les photographies de Taryn Simon intitulées *The Innocent* (FIG. 4 et 5) accablent la collectivité. L'artiste opère une stupéfiante coalescence du geste irrationnel de la photographie avec l'existence problématique

²¹⁴ Chantal Tourigny Paris, « Société sous influence », in *Esse*, n°62, p. 53.

incurable s'efface dans la banalité de l'image pour réapparaître dans son commentaire explicatif formel. Les photos, prises sur les lieux de l'arrestation, de l'alibi ou du crime, ne laissent rien transparaître, si ce n'est l'échec de l'image photographique et sa fatale inactualité. Rapprocher la réalité du sujet à celle du geste photographique confère à la présence sociale de l'artiste un rôle d'agitation contentieuse, en instrumentalisant sa pratique de la photographie. Ce rôle est déterminé par le langage qui construit et fait partager le sens objectif de l'image.

La photographie apparaît également pour Mathieu Pernot²¹⁵ comme un outil d'affirmation de la présence sociale de l'artiste. Celle-ci prend la forme d'une mauvaise conscience qui s'invite et qui sait se faire aimer. La volonté de dénoncer les injustices et la caution morale de la souffrance des autres accompagne son projet photographique. En neutralisant techniquement ses sentiments affectifs lors des prises de vue, il tente de ne révéler que la force subjective des individus photographiés. L'acte photographique pur, comme geste technique exempt de toute humanité affective, est symbolisé dans le contexte des prises de vue, dans les lieux (les grands ensemble) et dans les sujets (les populations discriminées et stigmatisées dont les Tziganes). L'inhumain se fait support pour montrer l'humain. Dans sa série *Les hurleurs* (FIG. 6), Mathieu Pernot photographie, dans une zone périurbaine, des individus qui hurlent à destination de leur ami ou parent détenu à quelques mètres de là, dans la prison voisine. La notice qui accompagne l'image explique la situation et rapproche la banalité du lieu photographié avec l'importance affective que ce lieu a pour le sujet. Elle rapproche aussi l'absence apparente d'émotion avec la signification perçue des cris, et encore, la familiarité d'une image indifférente avec l'indifférence familière de nos sociétés. Encore une fois, l'artiste est là pour honorer la société de sa présence en même temps qu'il la fustige.

Un autre exemple, celui de Julien Prévieux avec ses *Lettres de non-motivation*²¹⁶ qui montrent une forme idoine de la présence sociale de l'artiste perturbante. Entre 2003 et 2004, l'artiste répond à des offres d'emploi afin de préciser aux employeurs son désintérêt pour le travail qu'ils proposent. En se munissant d'arguments divers, qui portent entre autres sur une critique directe de la fréquente précarité qui accompagne ses emplois, il engage un dialogue contraire au sens commun. Cette géniale initiative inverse le protocole au demeurant strict et normalisé de la lettre de candidature. Ainsi, il introduit dans des rapports sociaux codifiés un acte inadapté et incohérent, mais qui est rationalisé par l'interlocuteur comme candidature irrecevable. L'artiste joue le jeu de sa participation dans la société en tant que membre, mais il en bouleverse délicatement les rouages. Il



FIG. 6 - Mathieu Pernot, *Les hurleurs*, 2001-2004.

²¹⁵ <http://www.documentsdartistes.org> consulté le 15 février 2010.

²¹⁶ Julien Prévieux, *Lettres de non-motivation*, Paris, Éditions La Découverte, 2007.

provoque donc, soit une modification visible dans le ton et le contenu des lettres type de l'employeur, soit un rapprochement ironique et improbable, et pourtant intelligible, de deux réalités exprimées : sa lettre de non-motivation et la lettre type de rejet de candidature que le monde de l'entreprise utilise fréquemment.

Voici un exemple de ce que Julien Prévieux écrit : « *Madame, Monsieur, Je vous écris suite à votre annonce parue dans le journal " Le marché du travail ". J'ai l'impression que vous vous êtes trompés dans la rédaction de votre offre d'emploi : " Et vous avez envie de... réussir..." , soyez rémunéré à 65% du SMIC pendant 6 ou 9 mois. Je n'ai pas saisi le rapport de cause à effet entre une envie de réussir apparemment débordante et un salaire si réduit. Une coquille a dû se glisser malencontreusement dans le texte, à moins qu'un si minuscule salaire donne par lui-même l'envie de réussir en quittant immédiatement son poste. Dans ce cas, il semble que le candidat potentiel préfère choisir d'aller voir vos concurrents avant de rentrer en contact avec votre entreprise. Paradoxe flagrant que je vous laisse essayer de démêler. Pour ma part, je refuse votre offre en vous demandant à l'avenir d'éviter ce genre de bévues. [...] »*

Trois jours plus tard, l'entreprise répond : « *Monsieur, Je vous remercie d'avoir lu avec autant d'attention notre offre parue dans le marché du travail. Je pense que vous n'avez pas saisi l'objectif et le public concerné par cet encart. En effet, cette annonce n'encourage pas les personnes actuellement en poste à démissionner, mais elle cible les jeunes aujourd'hui à la recherche d'un emploi sans ou peu d'expérience, qui par le biais d'un contrat de qualification court 6 à 9 mois (au lieu de 1 à 2 ans), pourront accéder à un métier en CDI évolutif. Une chose est certaine, ces candidats potentiels peuvent aller à la rencontre de nos concurrents, ils n'obtiendront pas plus en terme de salaire, 65% du SMIC est un taux fixé par l'État lors de l'établissement d'un contrat de qualification. L'avantage en venant chez nous c'est qu'ils toucheront 65% pendant 9 mois maximum alors qu'ailleurs la durée sera d'un an minimum. Je prends bien note que vous ne donnerez pas suite à cette offre et j'ai le regret de vous annoncer qu'à l'avenir vous lirez ce même type d'annonce. [...] »*

L'influence et le ton réprobateur que prennent ces œuvres les places dans une perspective également politique, perspective qui prolonge toute présence sociale. En affichant une opinion, un point de vue, une analyse, *via* la création d'œuvre d'art et la propagation d'attitude influente dans l'espace social, l'artiste véhicule des idées, des valeurs inscrites dans une culture politique fondamentale.

Présence politique

La perturbation de l'ordre social, si elle résulte de la présence de l'artiste dans ses canaux de communication, se produit également lorsque l'artiste se tient entre un projet de société et les conditions de sa réalisation. S'il peut représenter ou dénoncer les systèmes politiques portés par le pouvoir en place, l'art se donne aussi les moyens d'expérimenter des alternatives aux loisirs, à la consommation, à l'éducation, à la production sociale dans son ensemble. Ses réalisations fonctionnent comme miroirs aux problématiques publiques, mais aussi comme modèles ou réponses à ces problèmes. C'est pourquoi la présence sociale de l'artiste se mue en une présence politique. Elle n'est pas forcément affiliée à un parti politique ou une idéologie marquée, mais concerne surtout la tendance de l'art à s'intéresser aux affaires publiques et à la gestion du pouvoir.

Boris Gobille affirme que la notion de contestation dans l'art s'explique par la cristallisation du « *mariage idéologique* » d'une pratique de la critique du capitalisme et de l'aliénation avec l'idéologie marxiste hétérodoxe. Le projet situationniste des années soixante est, selon ses propos, celui qui représente le mieux ce phénomène²¹⁷. Nous souscrivons à cette idée, et d'un point de vue plus général, nous affirmons que l'un des rôles importants de l'art dans la société est de concrétiser le rapprochement entre un idéal et sa réalisation. En effet, la représentation combinatoire de ses deux axiomes — donnant lieu à un tableau, un roman, un objet, ou une expérience sensible — anticipe, de manière concrète, la société et ses possibilités d'avenir. L'influence sociale de l'artiste lorsqu'il se réfère librement à des idéologies (quel qu'en soit la nature) donne à ses réalisations la consonance politique d'un projet de société.

En somme, l'art est un laboratoire qui propose des instruments d'action. Il construit et expérimente des modèles ou des revendications politiques et sociales. Le terme « instrument » ne signifie pas que l'œuvre doit recouvrir une fonction utilitaire, mais elle offre à un modèle une ébauche de son principe actif. Parlant d'architecture, Guy Debord assène que « *l'architecture, en tant qu'art, n'existe qu'en s'évadant de sa notion utilitaire de base : l'habitat* »²¹⁸. Il précise la nécessité de créer un environnement nouveau en détournant l'ancien afin de lui prescrire des modifications chaotiques, surprenantes et déstabilisantes pour les habitudes et le comportement des hommes²¹⁹.

De même que les projets de Constant en architecture, les activités graphiques, les activités éditoriales, ou la psychogéographie²²⁰, les dérives de l'Internationale Lettriste (qui deviendra Internationale Situationniste) ont constitué une proposition de dépaysement préalable aux changements espérés en tant qu'expériences sensibles. Pourtant, le moment où les situationnistes écartèrent l'art de leur projet en excluant progressivement ses principaux membres contrarie nos suppositions. Dans un numéro de *Potlatch*, Guy Debord accuse déjà certains membres de complaisance et d'insuffisance à retomber dans une perspective artistique « [...] dont ils n'étaient peut-être jamais sortis [...], avouant par là même une incapacité de résoudre leurs vrais problèmes »²²¹. C'est le début d'une menace, certes cohérente, adressée aux artistes suppléés progressivement par des théoriciens tels que Raoul Vaneigem ou Attila Kotányi. Si la réalisation de l'art doit se faire par son dépassement, son éviction complète entraîne selon nous la décadence du projet politique. Ce moment a-t-il contribué à l'échec situationniste ? En partie, pensons-nous, car le seul projet politique qu'était devenue l'Internationale Situationniste a réduit l'importance en son sein de l'unique organe qui pouvait le conduire à voir et expérimenter ses idées. Par conséquent, l'initiative politique pour une transformation sociale n'est pas autonome. L'immixtion de l'artiste entre le projet de société et sa réalisation est nécessaire pour rendre possible une praxis politique.

²¹⁷ Boris Gobille, « La créativité comme arme révolutionnaire. L'émergence d'un cadrage-artiste de la révolution de mai 68. », in Justyne Balasinsky & Lilian Mathieu, *Art et Contestation*, Rennes, PUR, 2006, p. 162.

²¹⁸ Guy Debord, « Manifeste pour une construction de situations », [1953], in *Œuvres, op. cit.*, p. 109.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 111.

²²⁰ « Programme de travaux concrets », [1956], *ibid.*, p. 268-269.

²²¹ « Contradictions de l'activité lettriste-internationaliste », *Potlatch*, n°25 du 26 janvier 1956, in *Œuvres, op. cit.*, p. 219.

Cette place sociale de l'art, quand elle est identifiée, pousse de nombreux artistes à promouvoir une idéologie, revendiquer un droit ou dénoncer les abus de l'histoire. En cela, elle participe activement à l'amélioration des conditions de la vie en société. Les exemples pleuvent. La lutte contre la domination masculine et pour la valorisation sociale du « second sexe » est un combat politique et social qui mobilisa de nombreuses femmes éminentes de tous les milieux²²². De même, la lutte pour les minorités noires aux États Unis a fortement inspiré Andrian Pipper. L'homosexualité, les conditions de travail, l'exploitation des enfants, la pollution, etc., sont les terrains d'une guérilla que les artistes connaissent. Ce sont des sarcleurs de tous les champs de bataille.

Cependant, ce n'est pas seulement l'artiste citoyen qui montre sa force politique et militante, comme l'ont fait Courbet pour ses engagements dans la Commune de Paris, Hugo, Zola ou plus récemment Joseph Beuys fondateur du parti des Verts allemands. L'œuvre intervient aussi comme prétexte et comme alibi à un discours politique et critique informel qui touche tous les domaines, comme l'économie monétaire. Dans les années quatre-vingt dix, l'artiste belge Angel Vergara fit fonctionner une monnaie parallèle, le Nanards, dans le village français de Revin. Échangeable en banque, les billets étaient acceptés dans tous les magasins de la ville. Le domaine électoral fut à l'honneur avec Hans Haacke qui, à l'exposition *Information* en 1970 au MoMA, installe une urne et sollicite les spectateurs à s'exprimer sur la campagne de Nelson Rockefeller pour le poste de gouverneur d'État. Le statut de ce dernier (membre du conseil d'administration du musée et soutien de la guerre du Viet Nam) incite Haacke à demander aux visiteurs si ses positions sur la guerre du Viet Nam sont une raison pour ne pas voter pour lui en novembre. Ces deux exemples montrent une tentative de l'artiste à confondre l'action de l'art en une démonstration politique par le biais du pouvoir symbolique que toute image, au sens de représentation, développe dans l'imaginaire collectif. Cette tentative fonde des objectifs opérationnels concrets de l'art.

L'esthétique de l'œuvre est pétrie des intentions de son combat. Elle s'efface parfois, en tant qu'œuvre, de son contexte social et politique, tel un caméléon. Mais si nous ne reconnaissons plus ses contours, c'est parce qu'elle est parvenue à s'infiltrer dans la réalité d'une lutte et sa réalisation expérimentale. De cette expérience émerge une idée réalisable à l'ensemble de la société. Ainsi, le surréaliste Benjamin Péret, dans les années vingt, agresse et insulte un prêtre dans la rue. La photographie parue dans *la révolution surréaliste*²²³ repositionne l'acte dans une dimension esthétique au préalable totalement inaperçue. Plus tard, Henry Flynt, en 1963, revendique sa campagne anti-musée comme un acte artistique. Le geste emprunte pourtant tout de la manifestation civile : banderoles, panneaux, slogans, *sitting*. En 2007, l'artiste Mark Wallinger reproduit à l'identique le campement de Brian Haw qu'il a tenu de 2001 à 2006 devant le parlement de Londres pour protester contre la participation de l'armée anglaise dans le conflit irakien (FIG. 7). Les méthodes d'infiltration dans le réel et de réutilisation des pratiques et des événements

²²² Les œuvres de Claude Cahun, Ana Mendieta, Hannah Wilke, Nancy Spero, Audey Flack, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Annette Messager, Barbara Kruger ou Nanay Fried en sont l'expression la plus célèbre.

²²³ *La Révolution surréaliste*, n°8, 1926, p. 13.

historiques donne à la présence politique de l'artiste un rôle interventionniste dans l'histoire.

Présence dans l'histoire

L'histoire est un puits sans fond qui s'ouvre à l'artiste. C'est un socle sur lequel l'artiste s'appuie pour observer, analyser et critiquer la situation présente de l'humanité. Nous verrons que, tout en reflétant les événements historiques, les artistes savent exercer leur insolence à l'égard de l'oubli collectif. « *L'art est un mécanisme qui joue avec l'oubli*²²⁴. » Les artistes défient leurs contemporains pour leur arracher des souvenirs enfouis et parfois douloureux. Leur présence dans l'histoire est un acte profane et transgressif qui n'est pas sans conséquence.

Une approche intéressante de l'histoire consiste dans l'exercice de sa mise en scène. Telle que la pratique la police judiciaire pour faire avancer son enquête, la reconstitution de la scène historique fait ressurgir des gestes, des mots, des pensées que l'on croyait oubliés. Les injustices ressortent, les amitiés se ressoudent, les protagonistes s'excusent, les imbéciles se révèlent à eux-mêmes, etc. Reprenant l'exemple de l'installation de Mark Wallinger, nous constatons que cette mise en scène offre au combat de Brian Haw un sursis très subversif. En effet, ce dernier avait été délogé de son campement par les forces de l'ordre et du même coup censuré. Comme le souligne Bénédicte Ramade dans son article, « *protégée par le musée ainsi promu défenseur des libertés*



FIG. 7 - Mark Wallinger, *Campement de Brian Haw*, National Gallery of British Art, 2007. Reproduction du campement de Brian Haw, pacifiste militant installé à partir du mois de juin 2001 au Parliament Square de Londres pour protester contre la guerre en Irak et en Afghanistan engagée par les États Unis et la Grande Bretagne.



FIG. 8 - Jeremy Deller, *La bataille d'Orgreave*, South Yorkshire Photographies du film *The Battle of Orgreave*, 2001, Production Artangel.

²²⁴ Jochen Gerz, « Le jour où nous avons inauguré le monument contre le fascisme à Hambourg », <http://www.civismemoria.fr/contribution/?module=contrib&contrib=516>, article mis en ligne le 03/04/2008 et consulté le 2/12/08.

publiques, l'œuvre constituait un nouveau forum pour relancer le débat²²⁵. » Dans le même ordre d'idée, Jeremy Deller, en 2001, reconstitue ce qui fut *La Bataille d'Orgreave* de 1984 (FIG. 8) qui opposa les mineurs en grève aux forces de l'ordre en Angleterre, sous le gouvernement de Margaret Thatcher. Dans les huit cents personnes présentes sur le tournage, certains rejouaient leur propre rôle. Et enfin, le collectif Canadien ATSA (Action Terroriste Socialement Acceptable) réalise en 2002 le projet *Mur de Feu* dans lequel il est question de revivre une partie de l'histoire de Montréal. Ils impliquent de nombreux habitants de la ville et restituent les objets et événements de l'époque. De cette façon, revenir sur l'histoire dépasse le travail de l'historien. Tandis que l'historien porte à la connaissance les faits du passé,



FIG. 9 - Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz, *Monument contre le fascisme*, Hambourg, Allemagne, 1986

les artistes cités réintroduisent dans la société les principes actifs de son déroulement. Il ne s'agit pas de rajouter du témoignage, mais de remettre rétrospectivement les membres de la société dans les conditions de leur propre histoire.

Lorsque l'artiste revient sur l'histoire, il évite alors la posture officielle. Mais il profite aussi de ces occasions pour dénoncer d'autres faits historiques plus récents, ou bien pour laisser la société s'autocritiquer. On le voit avec des artistes tels que Jochen Gerz ou Ernest Pignon-Ernest qui oscillent entre la commémoration et le procès, la célébration et le dégoût. Le

Monument de Hambourg (FIG. 9) de Jochen Gerz et sa femme Esther, réalisé en 1986, intervient dans l'histoire comme une action symbolique de dénonciation du passé nazi du peuple allemand. Les passants sont invités à signer la colonne tandis qu'elle s'enfonce progressivement dans le sol. Les signatures se joignent ainsi métaphoriquement au sort des juifs pendant l'holocauste. Mais d'autres inscriptions ont aussi recouvert l'enrobage de plomb : croix gammées, slogans, messages personnels, coup de feu, etc. Ce monument inaugure, sous couvert de la commémoration officielle, une critique de la société présente à l'égard de sa propre histoire, en donnant la parole « à ceux qu'on aurait souhaité faire taire ... » Il immisce les responsables politiques dans une polémique qui est à la source d'une certaine incompréhension de l'œuvre et ses vertus provocatrices, comme nous l'explique l'artiste dans le même article : « *Et puis, à cause des svastikas gravés dans le plomb et des gens qui tiraient dessus, il fallait la réparer tout le temps. Les autorités avaient beaucoup de bonne volonté, mais le monument demandait une surveillance et un entretien permanents. Il y a eu moult interventions des élus pour expliquer le concept ; le maire a certainement écrit une soixantaine d'articles de presse [...].* » « *Une sorte de*

²²⁵ Bénédicte Ramade, « Mark Wallinger : State Britain », in *Œil*, n°602, mai 2008. Pour autant, cet argument ne situe pas le musée dans une perspective contestataire de l'institution. C'est dans ce cas l'artiste qui détourne la fonction du musée.

*malaise s'est installé autour de ce monument, qui défigurait la ville.*²²⁶ » Les dégradations visibles font honte à la société hambourgeoise.

Ernest Pignon-Ernest, quant à lui, réalise en 1971 sa première intervention urbaine. Sur les lieux où se déroulèrent les luttes tragiques des événements de la Commune de Paris, il colle au sol des sérigraphies en noir et blanc figurant le cadavre d'un jeune homme couché sur le dos. Les lieux choisis, que sont la butte aux cailles et le Père Lachaise, ne sont pas tant des références à la commune que des souvenirs plus récents. En choisissant ainsi le métro Charonne, l'artiste crée une volontaire confusion historique. En effet, c'est là aussi que fut réprimée dans le sang la manifestation du 8 février 1962 contre l'OAS et la guerre d'Algérie, faisant 8 morts et de nombreux blessés. Ces actions interpellent la société sur un événement de son histoire. Elles ne sont pas sans réponse du fait que leur dispositif intègre une place à l'expression des réactions, soit directement sur l'œuvre, soit dans les échos embarrassants qui forcent l'autorité publique à se justifier.

Les dispositifs artistiques qui dénoncent les abus de l'histoire s'intègrent parfaitement aux événements commémoratifs. Si ce n'est que, au lieu de garantir la neutralité officielle qui sied à ces manifestations-là, l'œuvre prend à parti le spectateur et le défie. Cette présence sociale de l'artiste sur l'histoire incite à la réaction. L'œuvre prend le risque de subir manipulation, dégradation et détournement, autant de marques de vandalisme que suggère une forme nécessaire de digestion sociale. En évoquant le passé, inévitablement l'œuvre éclaire le présent. Par exemple, lors de l'exposition « Bezugspunkte 38/88 » organisée par le Steirischer Herbst dans la ville autrichienne de Graz en 1988, l'artiste américain Hans Haacke choisit d'occuper temporairement le monument fondateur de la nation autrichienne, la très populaire Mariensäule²²⁷. Sous le régime nazi, en 1938, cet emplacement fut choisi pour célébrer le titre honorifique qu'Hitler décerna à Graz



FIG. 10 - Photographie de 1938 du monument érigé par les nazis lors que Hitler décerna à Graz le titre de « Stadt der Volkserhebung » (Cité de l'Insurrection du Peuple).



FIG. 11 - Reconstitution du monument nazi par Hans Haacke en 1988, augmenté de la liste des victimes de la région de Graz (Styrie).

²²⁶ Jochen Gerz, *loc. cit.*

²²⁷ Statue dorée de la vierge Marie posée sur un croissant de lune, juchée sur une colonne cannelée en 1669 pour célébrer la victoire sur les Turcs.

pour son dévouement au régime. Le Mariensäule fut recouverte d'un drap rouge portant les symboles nazis, dont l'aigle et les inscriptions « *Und ihr habt doch gesiegt* » (« *Et pourtant vous étiez les vainqueurs* »), et surmontée d'une large flasque (FIG. 10). Hans Haacke proposa de reconstituer le monument nazi à l'identique, en y rajoutant au bas la liste des vaincus en Styrie ²²⁸ (FIG. 11). Quelques semaines plus tard, l'œuvre fut en partie détruite par une bombe incendiaire. Hans Haacke raconte que les journaux locaux évoquèrent « *le monument de la honte* » et la terrible gêne que faisait supporter l'œuvre aux locaux. Différentes communautés d'individus, artistiques ou politiques, manifestèrent leurs sentiments au pied de ce qui prenait l'allure d'un « *catalyseur de conscience historique* ²²⁹. » Sans négociation ni collaboration avec le public, l'artiste a cependant pu engendrer la participation nécessaire à la réalisation symbolique de son œuvre. Le soin porté au choix de la thématique et du lieu provoqua les réactions nécessaires et juteuses.

En somme, cette action révélatrice de l'œuvre était préméditée. Miguel Egaña parle en ce sens de « *vandalisme programmé* ». Ce principe consiste à « *obliger le spectateur à devenir artiste, selon la définition « moderne », c'est-à-dire en exerçant sa négativité, puis à stigmatiser cette dernière en la renvoyant à sa définition péjorative classique. En d'autres termes, le but est de piéger le spectateur en lui faisant assumer le rôle du barbare* ²³⁰. » Il évoque les conséquences de la provocation délibérée dont les effets définissent la nature de l'œuvre. En accord avec le fait que cette nature se définit dans la mise à l'œuvre du spectateur, la « *barbarie* » dont parle Miguel Egaña n'est pas forcément inintéressante, car elle permet de faire le point sur l'histoire en train de se faire, et non sur les erreurs du passé. De même, ce « *vandalisme programmé* » est une ouverture à toutes les expressions et pas seulement à la barbarie. Ce processus tolérant fit effet dans les deux sens pour l'œuvre de Haacke à Graz ²³¹. C'est pourquoi seul l'art peut rendre ce procédé applicable. En 1938, le monument nazi n'a subi aucune détérioration et pourtant la provocation était bien plus inacceptable. Les provocations politiques, en imposant leur présence sur l'histoire avec force, paralysent les réactions et déprogramment les actes de vandalisme.

L'acte de vandalisme renvoie aussi à la contestation par le fait. L'œuvre est bien plus vulnérable au vandalisme que le pouvoir politique. Et pourtant, le pouvoir est souvent responsable d'une histoire très contestable qui pourrait faire plus souvent l'objet de vandalisme contestataire. L'œuvre vandalisée en offre la parabole en dépit d'une réaction dirigée contre les réalisations symboliques du pouvoir. Car « *la belle histoire* », et ses pages sombres, se fabrique conjointement tous les jours. C'est ce que rappelle l'artiste Jean-Luc Moulène qui procède à une présentation quasi archéologique du présent. Ce qu'il nous montre se passe en ce moment, et pourtant, le sceau de l'histoire semble déjà avoir sellé la condamnation des individus. Usant des codes de la publicité, d'une esthétique du design et du catalogue, il présente une série

²²⁸ Région dont Graz est la capitale.

²²⁹ Hans Haacke, Pierre Bourdieu, *Libre échange*, Paris, Seuil, 1994, p. 86.

²³⁰ Miguel Egaña, *Du Vandalisme. Art et destruction*, sous la dir. de Miguel Egaña, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p. 40.

²³¹ Les poursuites exercées à l'encontre de deux hommes, anciens nazis ou néo-nazis, soupçonnés d'être les auteurs de l'attentat, n'ont pas été réclamées par l'artiste, mais par les organisateurs et la ville dans le cadre d'une détérioration de bien public.

de photographies d'objet de consommation estampillé « *product of Palestine*²³². » Ces produits sont fabriqués et vendus sur le territoire palestinien autonome. Le problème est que cet État n'existe pas en tant qu'État souverain, bien que l'existence de ces produits fonde son existence. L'esthétisme normé de ces images ne fait l'objet d'aucun vandalisme. Pour autant elles ont une portée profanatrice réelle. Ces images révèlent la schizophrénie permanente qui accompagne l'histoire du présent. Croire en un État imaginaire et subir chaque jour les problèmes de l'empêchement de son existence.

Présence philosophique

Les pratiques du rire et de la dérision initiées par les Incohérents ont su efficacement détourner les artistes et le public du formatage académique. Les expériences, en se multipliant, ont pratiqué des ouvertures. Les monochromes ou les partitions vierges d'Alphonse Allais, par exemple, puis celles plus connues de Marcel Duchamp, de Picabia ou de Malévitch, au-delà de la boutade ou de la provocation, annoncent une présence philosophique de l'artiste.

Pour comprendre comment cette présence fait écho à notre analyse de la provocation expérimentale dans l'art, nous mettrons l'accent sur des œuvres qui interrogent le rapport qu'elles entretiennent avec la réalité et qui interrogent de surcroît leur objectivité. Sur quoi repose, par exemple, le sens d'une œuvre au regard de son statut d'objet ? Nous verrons que les rouages qui structurent le sens objectif de l'œuvre et son identification sont démantelés, éraflant au passage les évidences de notre environnement : l'espace, le temps, la texture des objets, les phénomènes physiques avérés, la signification donnée aux choses. Nous aborderons alors cette question selon trois aspects qui nous semblent être révélateurs du lien qui relie la provocation expérimentale à la présence philosophique des artistes de la deuxième moitié du XX^e siècle. Premièrement, l'œuvre d'art se constitue dans l'esprit du spectateur grâce à un horizon de sens préconçu inhérent à l'annonce même de son apparition. Deuxièmement, certaines pratiques artistiques ont su exacerber l'importance de leur environnement et le rôle de la présence du spectateur lors du processus d'identification du sens objectif de l'œuvre. Troisièmement, nous verrons de quelle façon l'œuvre est en mesure de révéler la contingence du monde en se montrant elle-même en situation de construction.

L'un des problèmes importants que soulève l'art est la présence invisible d'un sens préconçu qui accompagne la manifestation physique de l'œuvre. Avant même que l'œuvre soit clairement identifiée en tant que telle, ses caractéristiques, supposées intrinsèques et communément admises, apparaissent dans l'esprit du spectateur comme un préalable. Ce préalable renvoie chez Husserl à la notion d'« *identification intersubjective* » : « *C'est seulement des apparences que nous pouvons tirer le sens de ce qu'est une chose dans la "réalité objective" c'est-à-dire dans la réalité qui apparaît et qui apparaît à tous les sujets en rapport de communication, c'est-à-dire dans la réalité qui est susceptible d'une identification intersubjective*²³³. » Il existe ainsi différents

²³² Photographies réalisées en 2007.

²³³ Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome II, *op. cit.*, p. 129.

types de *référence avérée* : les notions définies de sculpture, peinture, photographie, d'art visuel et autres en font partie. Même si ces définitions évoluent, elles interviennent toujours dans leur manifestation actuelle. Il se trouve que ce genre de référence typique ²³⁴ empiète sur la nature non symbolique de l'œuvre d'art et sa représentation matérielle. C'est ainsi que la signification d'une œuvre d'art est anticipée.

À partir des années cinquante, les expériences tautologiques de l'art se multiplient. Elles prennent la forme de propositions qui se définissent elles-mêmes par la forme qu'elles développent. Les artistes font disparaître de leurs œuvres les présupposés censés les accompagner, à savoir leur contenu mystique et symbolique, mais aussi leur faculté narrative. Ils réagissent aux formes, aux couleurs et aux significations complexes dont les œuvres expressionnistes abstraites débordent à cette époque. Avec une économie de moyen poussée à l'extrême, supprimant tout le superflu d'une proposition formelle, à savoir l'expression, la sensibilité, la touche du peintre, ces artistes en signifient le manque. Et ils font bien plus encore ! Car ils montrent que ces signes attendus ²³⁵ par le spectateur masquent la difficulté à contempler collectivement un objet ou une image qui n'en serait pas ou en serait peu pourvu. Cette absence souligne notre peine à observer le monde en tant que phénomène pur. Par conséquent, un objet présenté sans signification préconçue

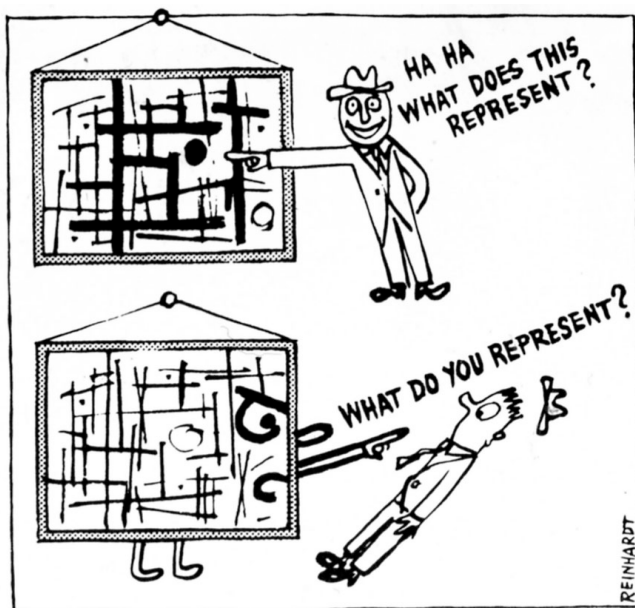


FIG. 12 - Ad Reinhardt, *What do you represent ?*, 1945, (détail de *How to look at a cubist painting*).

autre que sa manifestation matérielle conduit à s'interroger sur soi-même. L'interrogation rappelle le vide de sens et de valeurs que recouvrent les présupposés du spectateur. Pour exemple, la caricature que Ad Reinhardt réalise en 1945, intitulée *What do you represent ?* (FIG. 12), illustre le propos. Un homme s'interroge sur ce que représente l'œuvre abstraite qui se tient en face de lui ; subitement, l'œuvre lui renvoie alors exactement la même question : que représente-t- il ? Sous-entendu qui est-il, que pense-t-il, quelles sont ses valeurs ?

objet, parfois trivial et déconcertant, qui se montre uniquement par sa nature, sa forme, sa taille ou son odeur. Le spectateur cherche en vain des références à l'art et invente alors spontanément des significations et des usages. Pour cela, il recrée des références pour raccrocher au concept de l'art, ce qui pour Mel Bochner est la

Les artistes placent le spectateur devant l'existence d'un

²³⁴ Peter Berger et Thomas Luckman parlent de « *typification réciproque collective* », liée à des actions habituelles, comme peut l'être la contemplation d'une œuvre d'art, qui s'édifient tout au long d'une histoire partagée. Peter Berger, Thomas Luckman, *La construction sociale de la réalité*, Paris, Mériidiens Klincksieck, 1996, p. 76-78.

²³⁵ Ces signes se réfèrent à la fonction indexicale du langage comme schème symbolique objectif et comme corpus préétabli de connaissance socialement garantie. Harold Garfinkel, *Recherches en ethnométhodologie*, op. cit., p. 122-124.

marque d'une provocation de l'artiste. « *Ces artistes, dit-il [Andre, Flavin, Judd, LeWitt, Morris, Smithson] ont en commun de penser que l'art est irréel, construit, inventé, prédéfini, intellectuel, factice, objectif, artificiel et inutile. Leur travail est muet au sens où il ne vous parle pas, et pourtant subversif en ceci qu'il marque la fin probable de toutes les valeurs de la Renaissance. Il dérange le confort de l'expérience esthétique* ²³⁶. » Le renvoi systématique vers le spectateur du questionnement suggéré par l'œuvre minimaliste fonctionne comme un boomerang. La question le concerne, car c'est bien lui qui perçoit l'œuvre. Au fond, le problème de la référence soulevé et rendu explicite dans les œuvres minimalistes est d'abord le problème de celui qui la contemple. Ainsi, le spectateur est amené à s'interroger sur ce qu'il est en train de faire à ce moment-là.

Ce jeu, s'il montre une présence philosophique de l'artiste, montre aussi que l'ironie ne l'a pas quitté, bien que les œuvres furent souvent qualifiées d'austères et de froides. En effet, certaines œuvres poussent le spectateur à s'extirper de sa torpeur contemplative ; torpeur que lui confère d'ailleurs sa place de spectateur. De cette façon, l'artiste propose au spectateur, et à son insu, d'observer les lieux et de s'observer soi-même en déployant diverses astuces. Ces œuvres combinent les matériaux, le sujet, la position physique des spectateurs et l'environnement. Par exemple, la fameuse composition 4'33" de John Cage ²³⁷ est construite en trois mouvements avec une série de silences musicaux. Interprétée par un piano seul ou un orchestre philharmonique complet, elle produit un effet d'écoute surprenant qui rend l'auditeur beaucoup plus attentif à l'environnement sonore. Les silences joués maintiennent les musiciens dans une immobilité parfaite, l'archer tendu, respirant à peine. Même si les spectateurs retiennent leur souffle, de nombreux « bruits parasites » s'amplifient dans la salle de concert : craquement de chaise, éternuement, circulation, etc. Ces bruits sont alors intégrés à la composition que les silences de John Cage ne peuvent masquer. Autre exemple, Michelangelo Pistoletto réalise des peintures figuratives sur miroir ²³⁸ qui représentent à taille réelle plusieurs individus en train de manifester et d'exprimer leurs opinions politiques dans la rue. Seuls les personnages sont peints. Le fond est laissé au miroir qui réfléchit alors le spectateur. Ce dernier se voit contempler une œuvre dont il fait lui-même partie, à l'insu de son image et de ses positions politiques. En révélant la présence du spectateur, les matériaux utilisés questionnent les limites de son engagement vis-à-vis du discours de l'œuvre qu'il contemple. Le spectateur est appelé à se rendre compte de sa participation tacite à l'œuvre, comme un élément de sa construction. Par extension, cette situation renvoie au problème de la fabrication objective du monde.

Nous sommes familiers de l'idée selon laquelle la réalité du monde, celle que nous partageons tous, s'actualise avec l'expérience que nous en faisons au quotidien. Nous sommes des sujets agissants sur notre environnement, au sens où nous participons à sa constitution objective. Avant même d'emprunter ce monde, de l'arpenter, de l'aménager, de le vivre, nous devons le définir dans notre esprit comme une chose existante. De la même façon, l'œuvre existe grâce à la considération collective déclenchée par la proposition formelle de l'artiste. Ce mouvement de construction et

²³⁶ Mel Bochner, « Working, drawings and other visible things not necessarily meant to be viewed as art », article publié à propos de l'exposition Primary Structures de 1966 au Jewish Museum, 1966.

²³⁷ John Cage, 4'33", 1952, Sonate pour piano.

²³⁸ Réalisées entre 1962 et 1965.

d'actualisation du monde relève du domaine des « allants de soi ». Sa mise en lumière par l'expérience de l'œuvre est la marque de la provocation expérimentale. Savoir si une chose existe avant sa définition et sa reconnaissance collective n'est pas une question primordiale pour ce qui nous intéresse. En revanche, le fait que ce phénomène soit un processus qui se déroule dans l'arrière-plan de nos interactions et de notre expérience du monde est, pour nous, significatif. La révélation de cet arrière-plan à notre entendement est une question qui doit donc intégrer notre réflexion. Dans les années soixante et soixante-dix, certains travaux de l'art conceptuel illustrent parfaitement ce phénomène de la contingence du monde, des objets qui le composent et de sa réalité.

Dépassant l'expérience sensible de la redécouverte de l'environnement immédiat, l'art explore le monde et ses échaffaudages avec des œuvres qui suggèrent le caractère constructiviste des structures élémentaires de cet environnement. La *Box with the sound of its Own Making*, réalisée en 1962, de Robert Morris, boîte en bois de faible dimension, contient, comme son titre l'indique, l'enregistrement sonore de sa propre fabrication. Ailleurs, les œuvres de Stanley Broun traduisent le mouvement ordinaire de la marche à pied en diverses mesures et étalons. Ces exemples évoquent le chemin ordinaire de la constitution du monde effectué par notre conscience, chemin qui participe à la structuration invisible de l'environnement et du sens qu'on lui porte. Les micros-phénomènes qui se sédimentent dans le flux de notre vécu sont des entités quantifiables et mesurables, l'une des faces cachées de ce que l'on produit lorsque l'on rationalise le monde.

Le statut de l'œuvre ainsi questionné parallèlement au monde de la réalité est une métaphore sensible. L'envergure de cette métaphore conduit à s'interroger sur ce que nous percevons tous les jours et sur la constitution du sens avec lequel nous recouvrons notre vécu. L'expérience ordinaire du temps est, par exemple, une entrée intéressante pour l'art. Elle consiste à produire un objet qui se réfère aux présupposés du sens commun sur ce phénomène, parallèlement qu'elle exacerbe dans l'esprit du spectateur le sentiment qui l'accompagne à l'égard de sa propre temporalité. L'expérience du peintre polonais Roman Opalka est sur ce point remarquable. Depuis 1965, il inscrit en blanc sur des toiles grises la série des nombres de 1 à l'infini. Il photographie son visage chaque jour et ajoute 1% de pigment blanc dans le gris de son fond à chaque toile réalisée. La contemplation de son œuvre et la méditation de cette idée est une grande expérience. Nous sommes pris de vertige. Le plancher opaque sur lequel se poursuit notre existence quotidienne devient subitement transparent. L'artiste dévoile l'infini qui préexiste à toutes nos constructions, dont celle de la mesure de temps. En effet, le temps n'existe que si nous le mesurons. Cette mesure donne une consistance à notre existence, un début, une évolution et une fin. La dévoiler de façon systématique avec l'art, c'est remettre en question les évidences avec lesquelles nous avons repéré le monde. C'est la présence philosophique de l'artiste.

Les qualités philosophiques que nous attribuons à l'art ne sont pas toujours descriptibles, car les œuvres questionnent des aspects du monde lesquels sont au cœur de ses rouages et fondent notre rapport objectif et intelligible au monde. Nous avons dit que la phase de déconstruction qu'il faut parfois traverser pour atteindre le fond rationnel qui tapisse les œuvres conceptuelles dévoile une réalité entièrement préparée pour une saisie immédiate et continue des phénomènes qui se manifestent à la conscience. Cette caractéristique de l'art, nous l'associons au geste de la provocation expérimentale. Elle touche les mécanismes de la constitution du sens des choses autant que des mots. Ces mécanismes peuvent s'expliquer ainsi : la nature du signifié de tout objet signifiant est le résultat d'un lent mouvement de la pensée déployée collectivement telle une arborescence complexe. Le langage en est l'exemple le plus frappant. Il est étroitement lié ici à la question de la constitution du sens objectif de l'œuvre et du rôle qu'ont tenu ces questions dans le développement de l'art conceptuel. Nous

illustrerons cette idée en évoquant l'origine du mot « hasard ». Ce mot vient de l'arabe littéraire *az-zahr* qui signifie le « dé » ou le « jeu de dé ». Il n'est plus fait, aujourd'hui, de référence directe au sens de « dé », mais au sens général donné à un fait indéterminé, fortuit, sans cause connue, dont les conséquences concernent, de loin ou de près, la destinée humaine. Désormais, l'idée qui est contenue dans le mot « hasard » est donc une construction issue d'un processus d'abstraction de la signification de l'objet et de son usage, le dé à jouer. Il s'est opéré un glissement sémantique entre la nature imprévisible des résultats que produit le lancé de dé du fait de ses caractéristiques physiques et sa capacité lourde de conséquences à

faire changer le déroulement des choses de façon inaugurale. De fait, le sentiment de hasard résisterait aujourd'hui à la disparition du dé à jouer et de sa fonction. Ainsi, de la relative autonomie de nos abstractions, certains artistes conceptuels refont le chemin inverse de celui qui conduit à réifier ces abstractions dans un mot, un objet, une attitude, voire une œuvre d'art. Par exemple, lorsque Robert Rauschenberg gomme un dessin de Willem de Kooning pour réaliser une œuvre d'art à l'envers (FIG. 13), il ne parvient pas à effacer l'œuvre, mais seulement son résidu matériel. Sans en altérer le contenu symbolique et abstrait (un dessin au crayon de Willem de Kooning), ce geste technique et concret retrace en sens inverse le chemin du crayon qui produisit le dessin. À la façon du sens des mots qui constituent le langage, la trace concrète, même effacée, conserve l'idée du dessin qu'elle formait avant l'intervention de Rauschenberg. Et pourtant, la feuille semble vierge. La valeur abstraite du dessin suit son chemin tandis que le dessin ne figure plus rien. C'est la

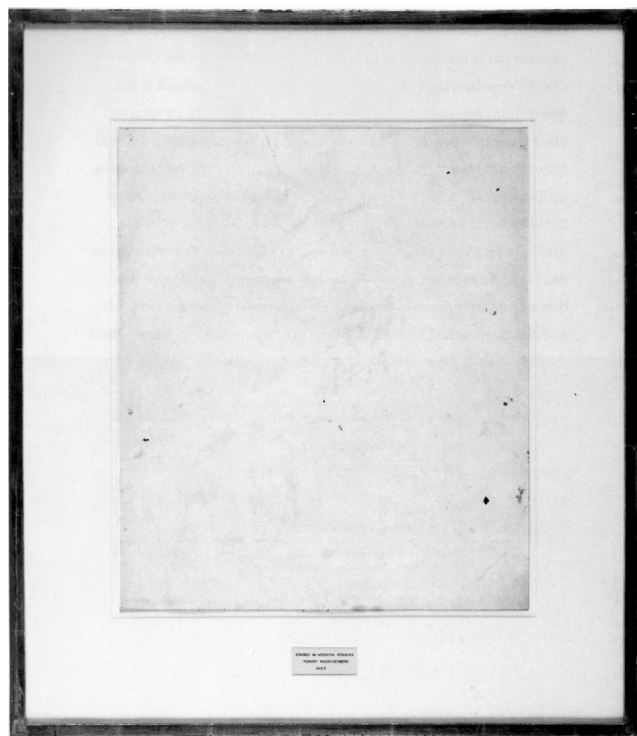


FIG. 13 - Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning Drawing*, 1953.

confirmation que l'existence des objets s'accomplit à nos yeux au gré de la construction de nos croyances à multiples facettes.

La présence philosophique des artistes ne tient pas seulement dans l'étude et l'observation de la constitution des phénomènes du monde, du processus d'élaboration du sens commun des choses, ou encore du sens préconçu de l'œuvre et de ses limites. Mais ces questions trouvent leur origine dans le travail réflexif que les artistes entreprennent, notamment sur la question du statut formel. Nombre d'artistes ont renoncé à des techniques artistiques, comme la peinture, non par manque de talents picturaux, mais par intérêt pour la question philosophique qui entoure la signification et la désignation de l'œuvre d'art. Cette question ne se résout pas uniquement dans le visible et la matérialité des objets produits. Selon nous, ces démarches instaurent une présence philosophique de l'artiste sous-couvert d'une démarche cohérente avec notre définition de la provocation expérimentale. Ceci est vrai en particulier du fait de la faculté qu'ont certaines œuvres conceptuelles à mettre en avant les « allants de soi » qui jalonnent notre perception du monde.

L'ensemble de ces tendances que nous avons évoquées à l'aide de la notion de présence de l'artiste dans la société, — et ses différents aspects social, politique, historique, et philosophique — nous conduisent vers une présence globale de l'artiste dans la société. Elle n'est pas toujours identifiée comme artistique, très peu représentée dans le champ de l'art du fait des hésitations de son autodétermination artistique (expliquée en partie par l'éclatement disciplinaire des spécialités au-delà du champ de l'art), il s'agit là d'une attitude engagée et militante qui prend le risque de perdre en route sa filiation au champ de l'art. Nous allons maintenant étudier cette question en proposant des exemples qui reflètent ce mouvement hétérogène de l'art.

Le renouveau d'une présence interventionniste et militante de l'art

Depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, nous l'avons vu, la pratique de l'art dans l'espace social accentue son caractère interventionniste et militant, héritage de l'histoire silencieuse de la provocation expérimentale qui parcourt l'art, ses méthodes et ses aperçus historiques. Mais il s'agit moins d'une reproduction que d'une évolution du genre. En effet, cette présence se renouvelle *via* un usage différé et différent de l'art. Bouleverser les normes, rejeter l'académisme du passé, inaugurer une esthétique avec passion et violence, provoquer son environnement ou transformer la société, tous ces topiques se substituent graduellement en une esthétique de l'action qui ne veut plus se limiter à un changement, mais qui le provoque, le construit, le réalise.

Ce type de présence de l'art creuse des sillons dans l'organisation de la société. Pour y parvenir, les artistes s'extraient des postures romantiques, littéraires, philosophiques détachées de la réalité, afin d'organiser des programmes collectifs d'actions concrètes insérées dans la société. Ils ont recours aux compétences multiples qui les entourent (l'art n'est plus le seul fait de l'artiste), laissant parfois la critique et le monde de l'art perplexes devant ces initiatives. Le travail des artistes dans un espace social problématisé se concrétise alors par des engagements dans l'action sociale et dans l'activisme politique. C'est dans ce cadre opérationnel que nous retrouvons des signes diversifiés de la provocation expérimentale, à savoir les

modes d'intervention, les préoccupations et les engagements. Nous verrons donc successivement différentes postures de l'artiste annonciatrices du renouveau interventionniste et militant de l'art dans la société.

Explorer l'imaginaire de l'autre

Nous constatons que le travail des artistes dans l'espace public, aujourd'hui, ne se limite plus à la mise en place d'un objet artistique, décoratif et narratif, qui a pour vocation de parfaire les efforts des urbanistes. Il se désolidarise de la seule finalité de l'environnement, l'architecture ou l'histoire collective au sens large. Les artistes s'appuient désormais sur les singularités qui font le lieu dans lequel ils interviennent. Ces singularités sont en majorité produites et exprimées par ceux qui vivent sur place, les habitants. Elles exercent une influence sur le climat social et l'image du quartier. C'est pourquoi des artistes ou des collectifs d'artistes tentent d'intervenir dans les mécanismes de construction de l'imaginaire social et ses représentations symboliques.

Pour se frayer un chemin, certains tentent de révéler les fondements de l'identité collective qui unit les individus avec les interprétations qu'ils ont de leur environnement, fondements qui composent l'arrière-plan de la structure sociale. Les artistes mettent alors en place les conditions plastiques de cette révélation. L'artiste Claudio Zulian, par exemple, participe activement à cet usage social de l'art, qu'il situe aux antipodes des positions situationnistes ou post-situationnistes. Il critique l'esthétique de la participation, désormais traditionnelle dans l'institution de l'art, comme une pratique sans résultat qui ne s'appuie jamais sur ce qui émerge de l'expérience de la participation. Selon lui, il faut « *arriver à faire produire à ces processus de participation des images de la vie symbolique assez fortes afin qu'elles puissent relancer d'autres processus* »²³⁹. Ainsi donne-t-il aux conséquences de ses interventions artistiques le statut formel de son œuvre. Pour cela, il lance un processus infini d'accumulation et de croissance de « *la vie symbolique* » par le biais des principaux acteurs et membres de l'espace social. Il tente alors de révéler les intérêts fondamentaux des conditions d'existence de la communauté avec qui il travaille : « *Nous ne sommes pas libre tant que les autres ne sont pas libres* », affirme-t-il²⁴⁰. Lors d'une résidence d'artiste dans un quartier populaire à la périphérie de Barcelone, Claudio Zulian réalise avec différents groupes d'habitants de toute génération des posters photographiques géants qui mettent en scène ces personnes pour faire place à une vision optimiste de l'actualité du quartier. Cette proposition tend à combattre l'image très négative que véhicule ce territoire. Vécu comme une souffrance et un conditionnement pour les jeunes générations, le travail en groupe et la communication des résultats inversent la tendance, notamment en faisant connaître à l'extérieur, par autoproclamation, la valeur historique du quartier et la volonté définitive de considérer ce lieu à l'image de la qualité humaine de ses

²³⁹ Propos tenu lors de la conférence de l'artiste au colloque « Nouvelle donne », enregistré le 12 mai 2005 à Rouen. <http://www.echelleinconnue.net> consulté le 15 mars 2010.

²⁴⁰ *Ibid.* Cette phrase renvoie évidemment à Bakounine qui dit « *je ne suis vraiment libre que lorsque tous les êtres humains qui m'entourent, homme et femmes, sont vraiment [également] libres. La liberté d'autrui, loin d'être une limite ou la négation de ma liberté, en est au contraire la condition nécessaire et la confirmation.* » Michel Bakounine, « L'Empire Knouto Germanique et la révolution sociale », [1871], in *Œuvres complètes*, établies par Lehning, Vol. 8, 1961-1982, p. 173-174.

habitants. Cette action donne lieu à des déclarations du type : « Le quartier, c'est nous ! »

Autre exemple, l'Atelier d'Architecture Autogérée (AAA) réalise le projet *ECOBOX* en plein cœur de Paris, dans le quartier de La Chapelle. Dans cette zone plus ou moins désaffectée, enclavée entre voies ferrées et grands axes routiers, le collectif met en œuvres des éléments architecturaux et urbains, avec des matériaux de récupération, comme une invitation à coloniser l'espace pour l'élever à un usage libre par ses membres. Le projet révèle de cette manière l'environnement social. Le collectif met en place des marchés, des ateliers de cuisines, des réunions, des expositions et propose des aménagements pour découvrir un espace social déjà colonisé, tiraillé entre pouvoir public et appropriation privée. Ces interventions ne sont pas simples ²⁴¹. Elles engagent l'artiste à réfléchir sur les déterminants de sa pratique, à savoir le positionnement politique et social de son esthétique à l'égard du territoire qu'il investit.

En effet, le renouvellement des postures de l'art s'accomplit également dans le champ politique de l'œuvre. Les artistes, en s'associant à des revendications sociales et politiques, font évoluer leur art en une manufacture concrète d'instruments d'action à l'usage de tous. Ainsi, l'œuvre dépasse sa condition de laboratoire d'idée, promulguée depuis Dada jusque dans les années soixante-dix, et restée souvent inaccessible aux individus en situation de domination ou de grande précarité. Santiago Barber, artiste espagnole qui travaille essentiellement en équipe dans les quartiers populaires de Séville, développe un « *art collaboratif* » qu'il définit comme une « *pratique d'intervention critique orientée dans la recherche consciente des faits sociaux et politique* ²⁴². » L'articulation politique est ici réalisée par l'implication directe ou indirecte de l'artiste dans les mouvements sociaux. En s'appuyant sur les tactiques de survie quotidienne des gens, consistant à construire les conditions de sa liberté personnelle ²⁴³, lui et son équipe cherchent à extraire et à rendre visible ces pratiques pour les mettre à profit dans une action publique collective. Les manuels d'instructions, les campagnes officielles d'expulsions, les monuments de la ville et les fêtes populaires sont l'objet de détournements généralisés et conviviaux ²⁴⁴. Dans le cadre d'ateliers ouverts et de participation collective, Santiago Barber affirme que ces activités artistiques valorisent et dupliquent les actes individuels de résistance. « *Aujourd'hui, ce sont des outils que les gens du quartier possèdent* ²⁴⁵. » Comme le collectif pluridisciplinaire Ne Pas Plier en France, spécialisé dans la mise en place rapide d'espaces scénographiés éphémères dans des lieux publics, avec des kilomètres de rubans adhésifs et des tracts, ou encore le G.A.C. argentin (Grupo de Art Callejero ²⁴⁶) qui utilise fréquemment l'affichage, le tract ou l'autocollant, cette

²⁴¹ Leur originalité va de pair avec leur diversité, mais les informations et les documents sont difficiles à obtenir. Cela s'explique en partie par le manque de moyens et la volonté des artistes de rester à l'écart de l'expertise culturelle. Les objectifs militants semblent prévaloir contre la reconnaissance institutionnelle.

²⁴² Intervention lors du colloque « Nouvelle donne », *op. cit.*

²⁴³ Santiago Barber fait référence ici à Michel de Certeau.

²⁴⁴ Au sens d'Ivan Illitch lorsque, dans sa critique de l'école traditionnelle, il propose de « *nous orienter vers un avenir que j'appellerai volontiers "convivial", dans lequel l'intensité de l'action l'emportera sur la production.* » Ivan Illitch, *Une société sans école*, Paris, Seuil, 1971, p. 111.

²⁴⁵ Intervention lors du colloque « Nouvelle donne », *op. cit.*

²⁴⁶ Voir notamment la vidéo *Ni oublié ni pardon* qui nous emmène aux quatre coins de la ville, guidés par les associations et familles de victimes, visiter le lieu des tortures et des actuelles habitations des anciens dirigeants de la dictature militaire du pays, responsable de nombreuses disparitions.

pratique de l'art repose en partie sur la fabrication d'outils de communication efficaces et peu coûteux, facilement réutilisables. Elle illustre un type d'infiltration dans les rouages du contrôle social, traditionnellement exercé au travers de l'information et du monde du travail.

Pénétrer l'entreprise

À n'en pas douter, l'entreprise est aussi un espace d'exercice de l'art, dont la relation s'est bien éloignée du mécénat classique. Il est aisé de constater que le lieu de travail est le pendant de l'espace public. C'est là que la plupart d'entre nous passons le plus clair de notre journée. Ainsi, le renouvellement de l'approche sociale de la pratique de l'art s'étend sur le lieu du travail lucratif, en embauchant par exemple des artistes au sein des équipes de production, ou de bien d'autres manières. L'intérêt est d'approcher, pour mieux perturber, les interactions du travailleur salarié et son employeur, les représentations de l'entreprise dans la société ou dans l'imaginaire collectif, et d'autres vécus qui façonnent la nature des sociétés et coïncident avec l'existence individuelle. Car le travail lucratif est bien le lieu de la réalisation de l'économie de nos sociétés et de sa condition hiérarchique sociale. Objet de constants réajustements législatifs (salaire, temps de travail, convention, etc.) et d'une critique fondée sur les inégalités et la souffrance qu'il génère, le monde du travail s'ouvre paradoxalement, et très lentement, au « bien-être » de la régulation sociale par l'art.

Alors que les intérêts divergent entre les actionnaires d'une grande entreprise et ses employés, chacun trouve à redire contre l'idée, formulée par Vaneigem entre autres, selon laquelle « *dans une société industrielle qui confond travail et production, la nécessité de produire à toujours été antagoniste au désir de créer*²⁴⁷. » Non seulement les artistes, quand ils interviennent dans l'entreprise, participent à la production en créant leurs œuvres, mais ils réunissent aussi les intérêts divergents autour d'un consensus critique. Par exemple, procédant sous la forme d'ateliers et de questionnaires pour faire participer les ouvriers de l'usine CERUTI dans son projet d'investigation ethnographique²⁴⁸, l'artiste canadienne Raphaëlle De Groot pose les jalons d'une interrogation collective à propos des conditions de travail des employés et le partage de leurs sentiments. Les améliorations sont mesurées par des psychologues et des sociologues. À défaut d'avoir un coût pour l'entreprise, CERUTI améliore son marketing commercial et son management.

Cette idée de collaboration avait déjà fait son chemin depuis les années soixante, avec le groupe londonien Artist Placement Group, guidé par Barbara Steveni et John Latham. Leur concept consistait à intégrer des artistes dans des entreprises ou des administrations. Payés à part égale, ils effectuaient néanmoins leur tâche artistique au sein de l'entreprise. De nombreux artistes ont travaillé dans ce qu'on pourrait appeler cette agence artistique : Keith Arnatt, Ian Breakwell, Stuart Brisley, Geairges Levantis ou David Hall. Les œuvres prenaient la formes de rapports, de films, de photos, d'interviews, de poèmes, d'installations, de documentaires, etc.²⁴⁹. Cette

²⁴⁷ Raoul Vaneigem, *op. cit.*, p. 68.

²⁴⁸ *8x5x5x363+1*, 2003-2004.

²⁴⁹ Aujourd'hui, l'organisation existe sous le nom d'Organisation et Imagination (O+I).

collaboration soulève néanmoins un problème de fond : le fait que l'artiste signe un contrat salarial avec un employeur souffre d'une certaine contradiction à cause de l'antagonisme entre la distance critique de l'artiste et la collaboration désaffectée du salarié.

Ces exemples sont en effet étonnants, car traditionnellement le jeu qu'exerce l'art est rarement celui du pouvoir, incarné ici dans le monde du travail et de l'entreprise. Cependant, il ne faut pas oublier la portée subversive de ce genre d'intervention. L'intrusion officielle de Antje Schiffers, en 2003, embauchée par une usine de pneu, fait écho aux possibilités de dérangements que suscitaient déjà les projet de Artist Placement Group. Les films de Ian Breakwel ont suscité de nombreuses controverses, notamment lorsqu'il réalisa, en 1975, un documentaire sur l'asile dans lequel il travaillait, embauché comme artiste au ministère de la santé et de la sécurité sociale en Angleterre. L'artiste se trouve dans la position de dénoncer son employeur en utilisant les rouages de son propre système.

Dans le contexte actuel du monde du travail, de l'économie et de la flexibilité juridique, contexte maintenu dans un fragile équilibre aux multiples intermédiaires, la société de courtage ®TMARK²⁵⁰ présente un nouveau modèle d'intervention et de déstabilisation politique et sociale lorsqu'elle finance des projets de sabotage de chaîne de production, de détournement médiatique de campagne politique et d'institution, ou de perturbation de l'actionnariat²⁵¹. Reconnue dans le monde de l'art contemporain, ®TMARK offre, moins à l'art qu'aux strictes pulsions transgressives de l'homme, l'accompagnement logistique et financier pour des actions d'ingérences dans le monde des affaires, de la production et du pouvoir. Ces ingérences ne manquent pas de révéler l'absence de fond éthique et la prédominance des intérêts financiers que masque l'apparence propre des compagnies industrielles, des médias et des partis politiques. Cet effet de l'art sur le monde contemporain ne laisse pas d'affirmer la conduite du projet artistique tourné vers un projet critique, contestataire et fortement engagé vis-à-vis de la société.

S'intéresser à l'autre

Il faut préciser que les actions artistiques « engagées » s'attachent aussi aux préoccupations de l'action sociale ou d'un projet politique de société, adressées à un public non spécialisé. Par exemple, les publics ciblés ne sont plus des acquéreurs potentiels, des galeristes, des amateurs d'arts ou des professionnels familiers du milieu de l'art contemporain, mais les pauvres, les sans-abri, les gens du voyage, les habitants d'un quartier et autres groupes d'individus « désintéressés ». Dans ces conditions, l'art s'adresse alors à la société, non pour défendre un palmarès culturel, mais pour sensibiliser un public varié aux particularités de la vie des uns et des autres, et faire référence aux problématiques d'intégration sociale qui leur sont souvent associées : les homosexuels, les sans-papiers, les ouvriers, les chômeurs, les SDF, les séropositifs, etc. Sonja Kellenberger envisage le mode d'action de ces

²⁵⁰ <http://www.rtmak.com>, consulté le 14 février 2010.

²⁵¹ En 1993, ®TMARK finance le Front de Libération des poupées Barbie pour intervertir les modules d'assemblage vocaux entre les poupées Barbie et leurs homologues masculins, le soldats G.I.Joe. En 1999, ®TMARK crée le site web GWBush.com singeant le site officiel du candidat républicain, avec quelques transgressions.

« *artistes-activistes* » comme une esthétisation des mouvements sociaux et de l'engagement citoyen : « *Plutôt que d'interroger, voire d'ironiser sur le domaine de l'art, il s'agit d'explorer les propriétés praticables de productions esthétiques par des individus mus par des préoccupations autres qu'artistiques, et de susciter l'interaction entre production esthétique et contexte citoyen, voire d'instaurer une dynamique critique susceptible de prendre son envol et son autonomie* ²⁵². » Elle situe l'objet artistique dans le détournement et la transformation des « *actes routiniers du militantisme* », jouant sur l'esthétisation de ces modes opératoires et symboliques. Mais, le terme artiste n'est pas toujours mis en avant par les acteurs de cette tendance, précise-t-elle.

S'il était d'usage autrefois d'accepter dans la catégorie « œuvre d'art » tout objet trivial ainsi proclamé par l'artiste, désormais le désintérêt de certains artistes pour les lieux communs de l'art, leur intérêt porté en revanche sur un public désintéressé par l'art et la négligence portée sur les solutions formelles de leur production, rend plus difficile encore l'identification du geste artistique. C'est pourquoi ces initiatives artistiques sont souvent qualifiées, à tort, d'actions socioculturelles ²⁵³ ou d'actions caritatives ²⁵⁴. Au contraire, il est impératif de réaffirmer le sens et les problématiques artistiques de ces démarches, dont il faut reconnaître qu'elles soutiennent un projet de société en dehors de tout fonctionnalisme. Ces pratiques de l'art ne répondent à aucune injonction qui serait dictée par l'économie, l'organisation sociale, l'urbanisme, etc. Elles n'ont pas d'utilités déterminées, si ce n'est celles que feront émerger les conditions intersubjectives de sa production échappant à l'artiste. À ce sujet, Pascal Nicolas-le Strat évoque l'idée d'un art dont les conditions de production se socialisent. Les confrontations et les transactions subjectives font la matière même de l'œuvre. « *Dès lors, que propose l'art ? interroge-t-il. Des moments de socialité. [...] C'est ici que l'art renoue avec la question du politique, par sa capacité à créer de nouveaux agencements et de nouvelles territorialités de vie, à l'encontre des formes vides et envahissantes que nous lèguent le marché et les différentes institutions, en rupture avec de telles socialités seulement utilitaires, souvent désincarnées* ²⁵⁵. » L'espace social n'est pas un simple support aux interrogations-critiques exercées par l'art, il est son propre centre de ressource et de développement dont la pratique de l'art est particulièrement opportune pour en valoriser l'action et provoquer son actualisation permanente. De ce fait, l'acte d'intervention sociale de l'art, au sein des

²⁵² Sonja Kellenberger, « La mobilisation des artistes-activistes contre le néo-libéralisme », (article revendiqué comme une enquête ethnographique) in *Art et contestation*, op. cit., p. 187.

²⁵³ « [...] je ne crois pas à l'attitude sociale de l'art. [...] Et les artistes sérieux qui réfléchissent à l'interaction sociale, qui effectuent des recherches sur les crises et les problèmes sociaux, ont probablement arrêté d'être artistes ; ils font du travail social et peut-être qu'au terme d'une année de travail social, ils réalisent une vidéo ou une publication. Ils reviennent alors à l'objet. » Sabine Vogel, *L'Art comme construction sociale ?*, [Table ronde organisée par l'AICA/Association Internationale de Critiques d'Art, en coopération avec l'IFM/International Foundation Manifesta, Francfort, 25 mai 2002], Paris, AICA press, 2004, p. 18-19.

²⁵⁴ Sur un ton volontairement polémique, Dominique Baqué qualifie le travail de Lucie Orta, Krzysztof Wodiczko, ATSA ou Échelle Inconnue de « *bonnes œuvres* » de l'art ou d'œuvre caritative et « *pétrie d'humanisme* », caractéristique qui, selon elle, renvoie à une hypothétique fonction utilitaire de l'art dans la société. « *De fait, on ne sait pas qu'il soit inscrit dans la nature même de l'art d'être utile.* » Dominique Baqué, op. cit., p. 139, p. 197.

²⁵⁵ Pascal Nicolas-le Strat, *Mutations des activités artistiques et intellectuelles*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 24.

institutions ou dans le cadre du militantisme, relève d'une esthétique aboutie et plurielle.

L'engagement social de l'artiste qui déjà prévalait dans les happenings d'Allan Kaprow, dans les projets de Krzysztof Wodiczko²⁵⁶ ou les installations publiques de Sliman Rais²⁵⁷, bénéficie déjà d'une représentation institutionnelle et historique. Ce n'est donc pas l'engagement et la participation sociale qui mettent en doute les fondements de l'œuvre d'art, mais probablement ses relations confuses avec l'institution. Alors que la participation du public et les interactions produites façonnent l'objet esthétique dans toute son abstraction, l'institution, passive, se trouve impliquée dans cet échange. Celle-ci n'est pas seulement reléguée à un simple objet de confrontation. Non seulement, l'institution est sous l'influence du renouvellement des pratiques de l'art — ce qui peut justifier l'existence institutionnelle à présent avérée des pratiques de l'art interventionniste à connotations sociales et politiques — mais elle en subit les déplacements, les excentricités, et les effets secondaires. C'est dire que, du fait de ses engagements sociaux et politiques, il arrive que l'artiste fasse, à la fois, avec et contre l'institution. Par exemple, la reconnaissance du G.A.C (Grupo de Art Callejero) à l'échelle internationale a conduit ses membres au musée d'art moderne de la ville de Buenos Aires en 2005 pour une exposition collective temporaire : « L'art en progrès ». Dans le contexte des expulsions officielles, organisées à grand renfort de campagne publicitaire par le conseil municipal, dans le but de « nettoyer » le quartier historique de la ville, le collectif décide alors, au dernier moment, d'animer une enquête sous la forme d'un questionnaire à propos du terrain vague jouxtant le musée, sous le titre : *Expulsions en progression*. Ce détournement fut très mal accueilli par la direction du musée qui ne les invita plus jamais, car leur action, reléguée à divers niveaux en dehors de l'institution, ébranla la politique municipale sur son propre terrain : la représentation, la communication et la consultation populaire. Ainsi, l'engagement social et politique à travers un art interventionniste et militant est paradoxal lorsqu'il est présent dans l'institution. Tout en se conformant aux modalités d'exposition, il révèle des stratégies d'infiltration et de perversion institutionnelle. Cette esthétique de l'agitation sociale, qui est aussi une caractéristique propre à la provocation expérimentale, dépend de l'artiste, c'est-à-dire de sa capacité à prendre en charge l'animation et le développement de sa démarche militante. Ceci entraîne un retrait de l'attitude détachée et fantaisiste de l'artiste, sans pour autant l'éloigner de l'art.

²⁵⁶ Nous pensons notamment à l'œuvre de Krzysztof Wodiczko, *Alien staff* (bâton blanc), réalisée entre 1992 et 1993 : outil d'interpolation, de débat et d'altération de l'espace public.

²⁵⁷ Voir par exemple *La cabine de séduction* de Sliman Rais, réalisée en 2000 pour la Biennale d'art contemporain de Lyon.

Pluralité de l' « artiste-animateur »

Les pratiques artistiques de la perturbation et de l'intervention dans l'espace social n'ont jamais perdu de leur vigueur, même après l'avènement de l'art conceptuel. Au-delà de la stratégie publicitaire de reconnaissance qui sévit parfois dans la provocation artistique, ces démarches manifestent la volonté d'organiser la transmission subversive d'un message, d'une révolte ou d'une prise de conscience. Elles transportent l'artiste dans une position « d'animateur ». Edgar Morin évoque cette notion à propos de Fred Forest : « Je pense que le monde d'aujourd'hui dans son anonymat, sa bureaucratisation, et toutes ses tendances qui le poussent à une sorte de mécanique, ce monde a besoin d'animateur. C'est-à-dire de gens qui le secouent, qui le réveillent, qui lui donnent une âme.²⁵⁸ » De ce point de vue, il semble que nous soyons assez éloignés d'une conception caricative de l'animateur social affilié au secours populaire, aux organisations telles que ATD (Aide à Toute Détresse) quart monde²⁵⁹ ou encore aux activités socioculturelles des Maisons de Quartier. Cette



FIG. 14 - Manifestation du mouvement Provo, en 1966, lors de leur campagne des « vélos blancs » dans le but de militer pour la mise en place de zones sans voitures dans le centre ville d'Amsterdam.

image de l'artiste « animateur » comporte des personnalités et des tempéraments diversifiés identifiables par la nature de leurs interventions sociales. Le révolutionnaire, l'intellectuel et le clown sont autant de personnages aux travers desquels l'art sous toutes ses formes, y compris sa forme subversive et militante, pénètre la société.

Cette idée de l' « artiste-animateur » confère à la nature provocatrice de l'intervention artistique dans l'espace social une tendance à esthétiser certains actes de délinquance considérés comme

criminels au regard de la loi. Dans les années soixante, des groupes d'individus organisent des actions qui vont cyniquement ébranler l'ordre public, non sans une certaine dose d'humour. Ces actions s'accompagnent de revendications et aboutissent parfois à une évolution tangible des mœurs et de la réglementation. L'exemple des Provos d'Amsterdam est significatif. Groupe contestataire proche de Cobra qui se revendique de l'anarchie et de l'écologie dans les années de 1965 à 1970, ses membres entreprirent de distribuer gratuitement des bicyclettes aux passants au terme de la campagne des *vélos blanc* (FIG. 14) qui avait pour but de réduire la circulation des voitures dans le centre d'Amsterdam. Cette action les fit connaître dans tout le pays et influença considérablement les choix politiques d'urbanisme avec la mise en place de pistes cyclables, le développement de la pratique du vélo dans les grandes agglomérations et la sensibilité politique sur les

²⁵⁸ Edgar Morin, « Une invitation à une réflexion quasi sociologique », in Fred Forest, *Art sociologique*, Paris, 10/18, 1977, p. 142.

²⁵⁹ Mouvement de lutte contre la misère fondé en 1957 par le père Joseph Wrésinski.

accointances entre le respect de l'environnement et le bien-être de la vie en société. Les Provos font de leur pratique une apologie de la révolution permanente par le jeu et la perturbation hiérarchique des sociétés industrielles qui met dans l'embarras les classes dirigeantes²⁶⁰. Dans la même période, les interventions espiègles des King Mob glorifient à leur manière le chaos et l'anarchie par le biais de divers fanzines et d'opérations publiques impromptues. En décembre 1968, vingt-cinq de leurs membres, dont l'un déguisé en père Noël, débarquent dans le rayon jouet d'un grand magasin de Londres et distribuent des jouets aux enfants ravis. La confusion qui s'en suit alerte la sécurité, le groupe s'éparpille et les enfants crédules sont forcés de remettre les jouets en place²⁶¹. Nous remarquons que, dans ces deux exemples, ce n'est pas le type d'animation qui est réprimé par les autorités, car nous savons aujourd'hui que ces modèles ont fait leur chemin dans le marketing commercial. Au contraire, elles s'inscrivent dans une logique qui prévaut dans la grande distribution et la publicité, donnant lieu à une distribution apparemment « gratuite » de marchandise, ainsi que le font certaines marques de boisson à l'occasion de grands rassemblements populaires, manifestations ou festives. En définitive, ce sont les modalités d'application des actions des King Mob et des Provos qui font réagir les autorités, c'est-à-dire le détournement de l'économie, l'absence d'autorisation légale et la situation incontrôlable qui pourrait dégénérer dans la population.

Autonomes, les Provos et les King Mob font de leur pratique d'animation de l'espace public un instrument d'action événementielle et inattendue pour troubler, avec les mêmes outils, les « animations officielles » commanditées par la société, afin de régir la circulation, la société et la consommation. Cette tendance au détournement de la fête et à la corruption de l'ordre urbain ira en s'accroissant pour accompagner les luttes sociales : les marches pour les sans-papiers, les gay-prides, les animations d'information, les réunions festives sur le plateau du Larzac, les Faucheurs Volontaires, les intermittents du spectacle, etc. À ce titre, les manifestations urbaines du groupe londonien Reclaim the Streets font figure de référence. Afin de protester contre l'envahissement des voitures et du macadam dans les métropoles, le groupe organise des grandes parades festives qui vont s'étendre à Londres, Helsinki et San Francisco. Les voies de circulation sont alors bloquées pour laisser place à des milliers de manifestants joyeux. Loin de l'apparence bon enfant que prennent ces carnivals, la contestation se dissimule pour mieux opérer avec une radicalité hors du commun. En effet, tandis que les manifestants expriment leur joie de vivre en dansant sur de la musique électronique très rythmique avec un volume sonore importants, les marteaux-piqueurs, cachés sous la robe de la Dame carnaval, défoncent le bitume et des militants plantent des arbres. Le désordre ambiant, digne du carnaval de Rio, masque un programme d'action stricte et calculé au décibel près. Cette tendance au vandalisme repose sur le déroulement d'un projet minutieusement organisé. Ce préalable à toute animation subversive de l'espace public montre l'importance d'une réflexion théorique et pédagogique à engager pour la réussite de telles entreprises, et dont la pratique interventionniste de l'art dans l'espace social joue un rôle important dans la méthode, le sens du détournement, la pratique du rire et la problématisation du monde productrice de mouvements sociaux.

²⁶⁰ Nicolas Pas, « Image d'une révolte ludique. Le mouvement néerlandais Provo en France dans les années soixante », in *Revue historique*, n°634, PUF, 2005, p. 343-373.

²⁶¹ Jon Savage et Denis Ridrimont, *England's dreaming, les Sex Pistols et le punk*, Paris, Allia, 2002, p. 54.

L'art sociologique

L'image de l' « artiste-animateur » s'applique également aux artistes théoriciens dont l'environnement social, dans son ensemble théorique et pratique, fait leur matière esthétique. Nous avons déjà évoqué l'intérêt que les artistes portent à l'imaginaire social et ses représentations symboliques, ainsi qu'à l'espace politique qui entoure les situations sociales. Ces démarches s'inscrivent dans des réflexions sur l'art et la société dont le collectif d'art sociologique fut, en son temps, l'initiateur.

Son intervention critique et offensive, dans le contexte concurrentiel de l'avant-garde des années soixante et soixante-dix, se réfère à une logistique fortement théorisée de l'intervention dans l'espace social. Elle illustre la personnification intellectuelle de l'artiste qui s'intéresse à la sociologie. Ses principaux membres, Fred Forest, Hervé Fischer, Jean-Paul Thénot, reprennent la tradition des manifestes du début du XX^e siècle et celle de la rhétorique du discours politique révolutionnaire de 68 et sa critique sociale²⁶². Leurs actions ne visent pas seulement la vie quotidienne et les conditions d'existences, mais également les rapports de l'art avec l'institution culturelle et ses disciplines connexes, comme la sociologie. Hervé Fisher l'exprime en ces termes : « *Le manifeste 2 de l'art sociologique a rappelé clairement que l'art sociologique est défini par sa relation épistémologique nécessaire avec la science sociologique. [...] En effet, cette relation est dialectique. La pratique sociologique (l'art sociologique) agit en retour sur la théorie pour la mettre en question, après avoir fondé ses projets sur elle*²⁶³. » Quant à Fred Forest, il montre aujourd'hui encore un réel intérêt pugnace vis-à-vis de l'institution artistique. Il regrette l'évincement dont il se sent victime²⁶⁴ et dénonce les nantis de la culture qui vivent sur le dos des contribuables. Il s'insurge contre l'opacité qui règne dans la gestion des affaires culturelles, notamment la nomination des responsables dans les institutions, les choix artistiques qui sont faits lors des manifestations de l'art contemporain en France et l'utilisation de l'argent public qu'il soupçonne antidémocratique et partisane²⁶⁵. Quoi qu'il en soit, avec l'art sociologique, nous percevons mieux encore le lien qui unit l'intervention sociale de l'artiste et son militantisme. Nous sentons aussi quelques propos et prises de position qui rappellent les principes mêmes de la provocation expérimentale pratiquée dans l'ethnométhodologie. Ce constat mérite de s'y arrêter un instant.

En effet, si l'art sociologique nous ramène sur le terrain de la provocation expérimentale plus précisément que tout autre tendance artistique, c'est parce que l'art sociologique se fonde principalement sur le terrain théorique de la sociologie. C'est pourquoi la provocation expérimentale semble quasi délibérée dans les propos tenus par ces acteurs principaux. « *L'art sociologique, affirme Hervé Fischer, vise à mettre en question l'art et la société qui le produit*²⁶⁶. » En jouant le rôle de « fonction

²⁶² Beaucoup de référence à Marx, Mao, mais aussi, de façon plus dissimulée, aux situationnistes.

²⁶³ Hervé Fisher, *Théorie de l'art sociologique*, Paris, Casterman, 1977, p. 54.

²⁶⁴ Entretien personnel réalisé le 10 juillet 2007 à Paris.

²⁶⁵ Le procès qu'il intenta au Centre Georges Pompidou en 1996, procès au reflet évident de l'art sociologique, fut déclenché par le refus du musée d'accepter son travail dans lequel il souhaitait, à la façon de Hans Haacke, révéler sous la forme d'un arbre généalogique les liens privés et économiques qui unissent artistes reconnus, commissaires d'exposition, directeurs de musée, critiques d'art, attachés aux affaires culturelles, journalistes, éditeurs, galeristes, agents, etc.

²⁶⁶ Hervé Fisher, *op. cit.*, p. 33.

interrogative-critique » sur la structure sociale et son système de valeur, leurs actions proposent des outils artistiques d'analyse critique de la société à travers une pratique interventionniste, identifiée « *comme instrument d'action face à la réalité sociale et individuelle* ²⁶⁷. » Elles suscitent alors des prises de conscience en créant des situations de crise ²⁶⁸, elles tendent à dénoncer les aliénations ²⁶⁹, et générer des événements sociaux en réalisant des actions de provocations et de réactions sociales ²⁷⁰. Selon leur théorie, il s'ensuit l'émergence d'informations « non attendues » qui révèlent les idéologies dominantes pressenties en amont des actions artistiques que le collectif entreprend. Nous rapprochons ce mécanisme à celui de la provocation expérimentale qui révèle l'arrière-plan de la structure sociale, dans la mesure où l'idéologie dominante est prégnante dans le quotidien des activités ordinaires : consommer, se divertir, éduquer ses enfants, etc.

L'intervention du collectif se base sur des animations public ²⁷¹, sur la perturbation et le détournement des médias, ²⁷² puis sur la pratique de l'enquête. ²⁷³ Il est à noter que l'espace social est pour eux un lieu où s'exercent les dominations idéologiques et politiques sur les comportements de l'individu. Ils s'attachent à le montrer et à le quantifier en soumettant aux gens des grandes thématiques qui traversent la société sous la forme de questionnements critiques immédiats : la liberté d'expression, les médias, la culture de masse, les stéréotypes, les représentations, etc. Ils exposent ensuite ces résultats comme des informations renvoyées à l'espace social en construction. Ainsi, leur intervention joue un rôle dans ce qu'ils appellent « *la transformation sociale* » car elle a un impact sur « *l'intersubjectivité* » globale.

Cet enchaînement théorique rappelle la virulence des critiques situationnistes à l'égard de la société du spectacle et du vide de la vie quotidienne. Les actions du collectif d'art sociologique sont proches de la construction de situations critiques visant à transformer la situation ambiante pour conduire, par tous les moyens, au renversement des perspectives collectives et remédier à l'aliénation du quotidien. En revanche, certains détails marquent un écart entre les investigations sociales de l'art sociologique et celles de l'ethnométhodologie, d'où l'idée de provocation expérimentale prend sa source. Les déterminants sociaux sur lesquels s'appuie l'art sociologique sont issus d'une interprétation idéologique et politique de la société. Donc, ce qui intéresse l'art sociologique, ce sont la société et son organisation structurelle et politique, et non les procédures interprétatives et les comportements

²⁶⁷ Fred Forest, « Réflexions sur l'art sociologique », in *Art sociologique*, *op. cit.*, p. 33.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 55.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 34.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 48.

²⁷¹ Nous pensons au projet de *Pharmacie idéologique* d'Hervé Fisher qu'il réalise une trentaine de fois durant l'année 1975. Reproduisant l'attitude du médecin, l'artiste reçoit plusieurs personnes pour discuter de leurs problèmes personnels ou politiques dont il assure en avoir tiré un riche enseignement humain. À la fin de cette entrevue, il prescrit des pilules symboliques à ses « patients » portant des noms divers, comme « pilules pour voter », « pilules pour l'amour », ou encore « pilules pour se changer les idées ». Hervé Fisher, *op. cit.*, p. 164-167.

²⁷² Fred Forest, *La photo du téléspectateur*, réalisée en 1975 sur la télévision Rede Globo Brésil, puis réitérée en 2000. Au cours d'une interview télévisée, l'artiste propose au téléspectateur de le prendre en photo en direct devant son poste de télévision. La photo est expédiée au téléspectateur s'il en fait la demande. Il s'agit bien sûr d'un piège adressé aux téléspectateurs, lesquels sont nombreux à écrire pour recevoir la photo.

²⁷³ Ce type d'action fut pris en charge par Jean-Paul Thénot.

pratiques des individus déterminants dans la construction de l'ordre social. L'importance du rôle de l'individu, dans sa singularité, n'est pas considéré au départ de leurs investigations.

Dans le contexte des actions de l'art sociologique, les comportements pratiques des participants sont en effet sous estimés, car les modes opératoires du dispositif pédagogique de l'art sociologique nécessitent de nombreuses répétitions des mêmes expériences avec des individus d'horizons divers ²⁷⁴. Les projets et les méthodes ne changent pas au contact des groupes qui ne sont pas toujours constitués en groupe social ayant des relations réelles, et à partir desquels ils prélèvent le matériel sociologique. Par conséquent, nous estimons que leur investigation est de type macro-sociologique, contrairement à l'ethnométhodologie. Leur initiative vise à toucher la société dans son ensemble au terme d'actions médiatiques et signées. En outre, elle se présente toujours sous l'égide de son auteur, personnage principal d'une intervention à destination des masses. Le processus de création reste privé, en ce sens qu'il n'échappe pas à l'artiste. Ce n'est pas le cas d'autres initiatives plus récentes dont nous pouvons dire qu'elles assument ouvertement le fait que l'artiste soit dépossédé des conditions de production sociale de son œuvre.

Agiter l'espace social

Tout en héritant des principes d'investigation de l'art sociologique, certaines démarches mettent l'individu au centre de l'environnement social et historique visé par leurs actions. Le collectif ATSA (Action Terroriste Socialement Acceptable) est, à ce titre, exemplaire. Fondée au Québec en 1997 par les artistes Pierre Allard et Annie Roy, leurs interventions urbaines cherchent à créer des ruptures dans cet environnement pour en révéler l'arrière-plan, « *faisant foi des aberrations sociales, environnementales et patrimoniales* ²⁷⁵. » Leurs nombreuses actions s'appuient soit sur des constats inacceptables, soit des phénomènes sociaux et politiques troubles, ou encore une histoire collective embarrassante. Ils mêlent arts plastiques avec animation sociale donnant lieu à des installations, des performances ou des mises en scène réalistes. Couvert de nobles intentions, le jeu de la participation et des interactions sociales construit les œuvres dont ils prétendent qu'elles « *transforment et questionnent le paysage urbain et redonnent à la place publique sa dimension citoyenne d'espace ouvert aux discussions et aux débats de société.* » L'intérêt pour eux est de happer « *le passant dans son univers quotidien, vers une fiction qui ressemble si étrangement à la réalité, [qu'] elle provoque une compréhension émotive de la problématique investie et génère une action citoyenne positive* ²⁷⁶. » C'est ainsi que des actions, telles que *Mur de feu* ²⁷⁷ soulèvent une autre approche de l'individu.

²⁷⁴ Le collectif décrit, dans sa « mise au point » de 1975, la répétition de leurs actions dans différentes villes du monde pour faire varier les résultats et obtenir une analyse plus globale. Hervé Fischer, *op. cit.*, p. 34-35.

²⁷⁵ Voir le site <http://www.atsa.qc.ca/pages/accueil.asp> consulté le 15 mars 2010.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ En 2003, le public est invité à rejouer une scène ancienne de sa propre histoire collective, histoire qui concerne aussi celle du patrimoine de la ville de Montréal et de nombreux questionnements sociologiques connexes.

Ce projet accentue l'importance subjective de la construction de l'histoire et de l'actualisation de la réalité sociale. L'implication physique, dans cette reconstruction, d'individus authentiques, quand bien même le scénario oriente leurs gestes, incite tout de même à l'émergence inattendue d'expressions individuelles spontanées. Nous pensons que ce projet est en mesure de provoquer des ruptures et des interrogations sur le sens de l'histoire pour redéfinir collectivement, par le biais d'une actualisation intersubjective, la situation et la terminaison objective de l'événement et ce qu'il tend à évoquer ²⁷⁸.

Cette situation implique le citoyen, parfois malgré lui, dans une action artistique. Elle n'obéit pas seulement à la curiosité de la personne, à son intérêt pratique, ou à sa présence physique sur les lieux de l'événement. Elle tient aussi compte des potentiels du participant en face de l'attraction sociale et culturelle du projet artistique et son



FIG. 15 - City Mine(d), (date indéterminée). Structure gonflable autoportée de la taille d'un terrain de basket, installée à Bruxelles, Londres et Barcelone. Elle fut le théâtre de nombreux événements (projection cinéma, danse, lecture public). C'est un prétexte pour valoriser et revitaliser l'espace public urbain.

déploiement dans un environnement que les artistes ont su lire, comprendre, décrypter, y compris dans les mécanismes qui régissent les interactions. C'est ainsi que le collectif pluridisciplinaire et international City Mine(d), créé en 1997 à Bruxelles, a compris que les ressources que recouvre l'individu ordinaire, avec ses habitudes pratiques de conquête du territoire urbain, constituaient le carburant nécessaire à la réalisation de leur projet d'« intervention acuponctuelle dans des zones sismiques ²⁷⁹. » Par là, les membres du collectif identifient dans la ville des lieux de tensions et d'inégalités. En plaçant dans ces endroits un objet incongru ²⁸⁰ (FIG. 15), ils

sondent les limites de l'espace social et observent les réactions. Se tenant à l'affût, ils accompagnent les énergies et les relations interpersonnelles qui s'y déploient dans un effet boule de neige. Avec des moyens techniques et artistiques, ils aident à l'émergence d'idées pour la réappropriation de l'espace urbain par ses usagers, ou encore la réhabilitation de certaines zones de la ville en attirant l'attention des pouvoirs publics et des financeurs. « *La ville est une ressource* », affirme Jim Seghers, et City mine(d) veut provoquer « *un face à face contre toutes les forces dominantes de la ville qui contraignent les habitants* », en donnant « *le pouvoir aux habitants-individus*

²⁷⁸ Il s'agit là des « processus de maintien de la réalité sociale » et des « processus d'interprétation » qu'évoque respectivement dans leur travaux Peter Berger et Thomas Luckman, ainsi qu'Aaron Cicourel.

²⁷⁹ Intervention de Jim Seghers au cours du colloque « Nouvelle donne », *op. cit.*

²⁸⁰ Jim Seghers appelle cet objet le « sismographe ». Celui-ci peut prendre la forme d'une grosse bulle (FIG. 15), d'une enseigne, d'une cabane, etc.

*pour donner vie dans la ville. Les gens ne sont pas limités par leur situation propre », conclut-il*²⁸¹.

Les démarches et les positionnements théoriques qui cadrent les actions de l'« artiste-animateur » lui confèrent d'autorité sa place d'artiste, d'activiste et d'expérimentateur. Ses actions sont structurées, mais loin des aspects conventionnels et rigides de l'intervention dans l'espace social organisée par les services municipaux de l'action socioculturelle. Cependant, la liberté qu'ATSA et City Mine(d) s'offrent, ne serait-ce que dans le cynisme de leur appellation — avec le mot « terroriste » par exemple —, évoque aussi une posture plus provocatrice que conformiste. La tentation de caractériser l'intervention artistique avec le terme d'agitateur public (de type « ennemi public numéro un ») annonce, avec humour, les côtés clownesques de l'« artiste-animateur » que nous voulons préciser en dernier aspect du renouveau de la présence interventionniste et militante de l'art.

En effet, dans cette perspective qui consiste à troubler l'espace social en touchant le plus grand nombre, avec une action à caractère médiatique, le jeu de l'agitateur public, dans sa version clownesque non agressive, n'est pas antinomique avec la notion d'« animateur » d'Edgar Morin. Ce jeu tend à personnifier la « fonction » de l'artiste et à distinguer l'individu-auteur qui est derrière l'événement social-artistique. C'est pourquoi la perturbation sociale garde, dans ce cas, un côté théâtral et spectaculaire. Mais le rôle du clown anticonformiste n'a-t-il jamais quitté le personnage de l'artiste en dialogue direct avec l'espace social ? Cette façon de s'identifier à l'œuvre et ses effets qualifient l'un des points importants qui attirent à l'interventionnisme de l'art : Sapeck, Cravan, Dada et Fluxus se rejoignent dans une attitude personnifiante, satirique, comique et détachée de l'espace social qu'ils tentent de perturber.

L'intervention à la fois critique et humoristique de l'art, dans un espace social, montre une tendance à rendre conforme (aux yeux des participants) ce qui passe au départ pour anti-conformisme, en organisant par exemple des manifestations fondées sur la tradition populaire de la fête et la tradition artistique de la perturbation du quotidien et ses routines. C'est le cas de l'artiste français Joël Hubaut qui, dans ses manifestations, met à la portée du plus grand nombre le jeu subversif de l'art, avec un air inoffensif et guignolesque. Avec ses *mixages* et autres interventions festivières, l'artiste rejoue la stratégie du scandale et de la provocation dans les villes et villages de province²⁸² : barbecues, concerts, rues décorées, carnivals, engendrent une participation spontanée et volontaire de la population. L'artiste orchestre l'événement comme un metteur en scène, mais à l'aveuglette, réunissant soigneusement les éléments propices à un « *bazar organisé* », soigneusement couvert par les médias locaux et nationaux. Il crée les conditions du maillage de personnalités et de métiers différents, pourvoyeur de rencontres,

²⁸¹ Intervention de Jim Seghers au cour du colloque « Nouvelle donne », *op. cit.*

²⁸² Principalement en Normandie, à Caen et Honfleur, où il commence en 1972 avec un festival pop mêlant « *des personnalités de l'art, du rock, du cinéma, de la politique, des sciences, parmi des majorettes, du théâtre de rue, des urbanistes, des magiciens et des artisans ringards défoncés.* » Il y organise un match de foot CRS/Étudiants « *produisant des collisions et un mix concentré plutôt détonnant ... avec pas mal d'incidents...* À cette époque je signai Joël Hubaut - *Boxeur, clin d'œil à Arthur Cravan.* » Joël Hubaut, *Re-mix épidémik, Esthétique de la dispersion*, FRAC Basse-Normandie, Dijon, Les Presses du réel, 2006, p. 36.

organisateur de joutes populaires, dont les participants sont les joueurs malgré eux. Joël Hubaut décrit ces agitations festives comme des happenings sociaux déjantés et chaotiques. Ces fêtes décalées détournent l'ordre public, car les autorités sont prises de court. Elles entraînent des altercations avec la municipalité, du bruit, des encombrements gênants du fait de l'occupation des lieux publics et des voies de circulation. Sur ce mode d'action, Joël Hubaut échafaude sa théorie *épidémique* : « *Projet d'envahissement et de contamination par prolifération et collision des genres. On nous contamine, on nous moule, on nous conditionne, je dois réagir aux inquisitions, aux uniformités et trouver mon propre vaccin pour faire irruption dans les rouages modélisés dominants* ²⁸³. » L'adhésion aux traditions folkloriques de la fête et aux masques de clown qui peuvent parfois accompagner les événements artistiques de Joël Hubaut est une façon de corrompre le consensus social, mais aussi de se rendre plus populaire. Cette popularité a des effets institutionnels qu'il ne faut pas nier.

Il est vrai que les actions de Joël Hubaut ont couvert de plus en plus, et essentiellement, l'espace institutionnel de l'école, la galerie, le musée, et les médias ²⁸⁴. Elles donnent désormais l'impression que l'artiste joue la synthèse vivante de toutes les révolutions artistiques. Il se sert de cette culture comme des ingrédients pour refaire de la provocation avec de la provocation. Mais ses premières initiatives spontanées et instinctives font de lui un acteur important de l'histoire de l'art interventionniste et, d'une certaine manière, militante, qui contribue à renforcer l'appropriation de l'espace public par les artistes pour y développer, à leur manière, le projet de société qu'ils confèrent à leurs œuvres.

*

Dans ce chapitre, nous avons montré le rapport entre certaines attitudes artistiques de la fin du XIX^e siècle et le développement toujours actuel d'une pratique interventionniste de l'art tournée vers la société. Observer les différentes modalités de participation sociale de l'art et de ses effets permet d'examiner la provocation expérimentale comme une pratique volontaire et délibérée de l'art. Si nous acceptons cette idée, alors que nous défendons le contraire dans le chapitre précédent, c'est pour expliquer que la provocation expérimentale dans l'art est le pendant à l'état pratique de l'énergie révolutionnaire qui parcourt l'art. Cette énergie poursuit son action aujourd'hui sous des formes hétéroclites, parmi lesquelles une présence renouvelée de l'artiste dans la société. Avec les Hydropathes, Alfred Jarry, Raymond Roussel et Marinetti, nous en avons constaté les gestes fondateurs : détourner l'attention du spectateur, agiter l'espace social et bouleverser le cadre de réalisation de l'art. Ces gestes ne répondent pas aux mêmes finalités d'un artiste à l'autre et n'obéissent à aucun dogme. En revanche, ils perdurent.

Nous pensons que l'énergie révolutionnaire de l'art est un moteur d'invention et de créativité qui place l'art dans une position spécifique au regard des autres domaines de la société. C'est en ce sens que la provocation expérimentale peut être envisagée comme un acte qui surplombe les initiatives des artistes et qui forme la particularité de l'art. Aucune règle universelle ne doit conditionner les œuvres d'art

²⁸³ *Ibid.*, p. 41.

²⁸⁴ Notamment toute sa série des *CLOM'S* dans les années quatre-vingt-dix.

et le risque d'isolement, voire de désintéressement, pousse les artistes à affirmer leur présence avec le moyen principal qu'ils détiennent, l'art. Cette présence se manifeste au cours du XX^e siècle par des attitudes politiques et des préoccupations sociales, historiques et philosophiques. Elle offre des particularités qui font écho aux mécanismes de la provocation expérimentale, alimentées par la conduite du projet artistique au cœur de la société en construction, des représentations sociales qui se constituent à chaque instant, du passé collectif et des conditions de son avenir.

Chacun des exemples proposés montre un aspect significatif que nous attribuons à la provocation expérimentale pour ses qualités de révélateur et de perturbateur du déroulement ordinaire de la vie sociale. Clarifier certains détails de cette vie sociale ne produit pas le contenu d'une critique, mais en déclenche le processus. Ainsi, les différentes présences de l'artiste dans la société encouragent une discussion collective, grâce à des principes d'actions qui permettent de créer des décalages de points de vue, de s'immiscer dans des relations institutionnelles, d'accompagner des luttes sociales, politiques et culturelles, de mettre en scène l'histoire, de porter une réflexion philosophique sur le monde, etc.

Ce que nous nommons le renouveau de la pratique interventionniste et militante de l'art est une manière de donner de l'importance à l'engagement des artistes, acceptant l'idée selon laquelle l'art est un principe actif dans la société qu'il est possible d'utiliser à des fins autres que l'art. Ces artistes ne s'écartent pas de l'art, mais ils s'éloignent temporairement de son cadre institutionnel et de ses finalités formelles traditionnelles. Cet écart se mesure par les modes d'action et leur organisation. Il est souvent question de groupes ou de collectifs relativement autonomes et organisés, dans lesquelles sont cristallisés des intentions, des idéaux et des théories. Parfois, ce sont des individus seuls qui travaillent en collaboration avec d'autres acteurs sociaux. Leur terrain d'action est la rue, les zones urbaines, les quartiers, les institutions, les entreprises. Ils investissent les lieux avec la volonté et l'espoir de laisser une trace en faisant de l'art un objet d'agitation, de destruction et de reconstruction. En reconnaissant dans ces manifestations de l'art les mécanismes de la provocation expérimentale, nous devons admettre qu'au geste volontaire du bouleversement de l'espace social, et parfois de ses structures, répond un désir d'avenir. C'est pourquoi nous pensons la provocation expérimentale comme un outil intéressant de l'art lorsque son œuvre se tourne vers la perspective d'un projet de société.

Le sens intrinsèque de la provocation expérimentale dans l'art

En parcourant, comme nous venons de le faire, l'histoire de l'art de la modernité jusqu'à nos jours, nous n'avons eu de cesse d'affirmer l'importance toujours croissante de la présence sociale de l'artiste à travers ses œuvres. Nous avons vu que l'intervention artistique, quelles que soient ses modalités d'usage et de pratique, dégage des principes actifs sur son environnement et en permet un éclairage particulièrement saisissant et révélateur, notamment des structures de l'organisation des sociétés, de la gestion de la mémoire collective, de l'ordre social et ses mécanismes, etc. Nous avons considéré, dès le départ, que ce phénomène était le signe avéré de la provocation expérimentale dans l'art.

Son examen fut envisagé soit comme une conséquence s'exerçant à l'insu de l'artiste, soit comme un élément clef de sa stratégie, mais à des fins plurielles. Dans les deux cas, les exemples ont montré l'omniprésence des mécanismes de bouleversement, qui se résument à l'introduction d'un grain de sable dans les rouages d'une mécanique huilée, et à la révélation de son arrière-plan structurel et moral.

Ceci nous conduit à proposer une troisième hypothèse. Envisagée comme le résultat d'une action non déterminée par un raisonnement, la provocation expérimentale, considérée au sens pur du mot *breaching*, c'est-à-dire *ouvrir une brèche*, et non *réaliser une expérience à des fins scientifiques*, pourrait être un phénomène actif et permanent qui se rapporte à l'essence de l'œuvre d'art et au langage.

Les peintures rupestres, en tant que représentations symboliques du monde ²⁸⁵, ont assez largement contribué à l'évolution sociale de l'homme et aux modifications de ses conditions de vie ²⁸⁶. Certes, cet effet forme la conséquence, et non la cause, de l'acte créatif. Ce n'est pas pour évoluer que les hommes se sont décidés à peindre des motifs sur les parois de leur caverne. C'est au contraire la surprise et l'intérêt que ces motifs ont produits, ainsi que leur irrigation dans l'histoire, qui les ont amenés à réfléchir sur l'existence ²⁸⁷. Cette circonstance réside dans l'objectivation du monde et l'interprétation de ses formes. Il faut donc comprendre, en ces termes, la nature de la provocation expérimentale qui habite l'œuvre d'art et qui pourrait dessiner les contours de son ontologie.

²⁸⁵ Manifestations artistiques caractéristique de l'Homo sapiens sapiens qui remonte à -30000.

²⁸⁶ Notamment par leur dimension magique ou par l'acte de re-présenter les objets du quotidien. Voir E. Rayne, « Les Motivations profondément humaines de l'art rupestre », *Bulletin du GERSAR*, n°24, 1985, p. 29-32, ou J.D. Lewis-Williams, « Les Peintures rupestres du Drakensberg : une expression de la pensée religieuse », *Bulletin du centre d'études préhistoriques Camuno*, Vol. 9, 1972, p. 110-111.

²⁸⁷ Dans ce cas, nous considérons que l'apparition de l'art rupestre ne comporte pas de raison causale rationnelle. Selon Rupert Riedl, la pensée causale se base sur des coïncidences et des jugements approximatifs qui dépendent de nos seuls modes de perception et donc nous empêchent de voir. Alors, concernant l'art rupestre et l'événement expansionniste majeur qu'il préfigure, il ne peut être question de cause rationnelle, mais de « big bang ». Rupert Riedl, « Les Conséquences de la pensée causale », in *L'Invention de la réalité, contribution au constructivisme*, op. cit., p. 79.

Analyse de cas

Au cours du projet *Maisons d'enfants*²⁸⁸ réalisé à Brest en 2005, les observations suivantes ont été notées. Les enfants de 8 à 10 ans, auxquels il était demandé de participer au projet en réalisant une série de photos de leur environnement urbain familial, se trouvaient dans l'attitude particulière du photographe au début de ses prises de vue. Lorsqu'aucune image n'est encore fixée sur le support, de nombreuses possibilités d'images fourmillent alors dans la tête du photographe. Le désir se mêle au contexte dans lequel le photographe anticipe un résultat.

L'examen des premières images révéla la façon dont elles furent collectivement interprétées d'après ce qui leur était demandé de faire. Les photos réalisées à titre d'essai présentaient en effet beaucoup de voitures neuves ou de motos. Pour parfaire leur image, ces jeunes photographes avaient fait le choix collectif de privilégier le sujet à défaut du cadrage, de la composition ou de la netteté. Ainsi, la nécessité de faire une belle photo — anticipant sur un résultat conforme aux attentes suggérées par la demande qui était faite aux enfants — s'exprimait dans la représentation de biens matériels coûteux. La réussite de la photo dépendait donc à ce moment du statut social du sujet représenté (ou de l'apparente réussite sociale de son propriétaire).

En deuxième lieu, l'attitude du groupe d'enfants-photographes présentait une forte tendance à la compétition : qui fera la plus belle photo, qui fera le plus possible plaisir au groupe et à l'adulte référent, et par conséquent, qui photographiera la plus belle voiture ? Chaque intention photographique était coiffée d'enjeux hiérarchiques importants. Pour cela le conformisme semblait convenir aux plus acharnés. Il fallut en déduire que l'affirmation de la beauté à travers l'acquisition d'objets socialement symboliques s'accompagne du désir impératif de représenter le monde en partageant avec autrui son sens, ses repères et représentations, comme autant de valeurs objectives, universelles et immuables.

Instantanément, à l'attitude conformiste de l'enfant souhaitant allier reconnaissance du groupe et compliments de l'adulte, s'opposait l'attitude anticonformiste. Certains jeunes photographes obnubilés par leur propre statut hiérarchique dans le groupe de pairs rivalisaient d'idées pour asseoir leur influence. Ces idées se manifestaient dans leur aptitude à déstabiliser les consignes, les usages, l'environnement social, etc. Elles furent à l'origine d'une production significative de photos scatophiles (le copain qui urine, la crotte de chien) et de photos mettant en danger le photographe (photographier un inconnu de façon insistante et provocatrice, se mettre au milieu de la route). Par conséquent, la nécessité de représenter le monde et d'en partager le sens s'accompagne de la conscience du rôle que l'on possède tous dans la constitution de ce monde, de son ordre social et de son renouvellement.

En résumé, d'une part, la réalisation des prises de vue par ces enfants a suscité le besoin d'être reconnu socialement en se conformant aux attentes et aux définitions d'une image qui se réfère forcément au sens commun. D'autre part, être en situation

²⁸⁸ Œuvre réalisée par moi-même en 2005 à Brest avec le concours du Groupe de Pédagogie et d'Animation Sociale. Voir annexe I, p. 232.

de produire une image du monde fait naître la tentation d'affirmer son point de vue en contestant le cadre de travail et son objet, ceci afin d'exercer une action influente au moment de l'actualisation collective de la réalité du monde.

Cette deuxième conséquence fonde l'hypothèse suivante : la réalisation d'une image en tant que représentation du monde et objet nouveau dans ce monde, désignée ici dans ce cas concret de cette séance de photographie, entraîne avec elle les effets de la provocation expérimentale sur le monde et la réalité sociale y afférent. Nous estimons que cette hypothèse concerne également l'œuvre d'art, laquelle est le produit d'une image, c'est-à-dire une construction figurative, abstraite, symbolique ou conceptuelle de la réalité vécue. Assurément, l'expérience de créer une image, dans son attitude physique (les conditions de la prise de vue) et son résultat formel (l'image), témoigne de la manière dont l'individu se prépare à interpréter, partager et influencer le sens de la réalité. Trois approches permettent d'expliquer ce propos. Elles contribuent à l'idée selon laquelle la nature de la provocation expérimentale qui sied à l'œuvre d'art en éclaire la quintessence.

Premièrement, nous estimons que la disposition naturelle de l'œuvre à la provocation expérimentale participe de son entrée soudaine dans la réalité quotidienne. Cette réalité est le produit d'une construction²⁸⁹. Si l'on considère que l'art est la seule activité humaine qui, en dépit des apparences, ne dispose d'aucun contenu de sens prédéfini, alors le processus qui résulte de la construction de la réalité quotidienne tient en premier lieu de place privilégiée pour ses manifestations et ses conséquences troublantes. C'est une activité exploratoire et instigatrice.

Deuxièmement, notre connaissance des mécanismes de la provocation expérimentale demeure assez proche des considérations constructivistes de la réalité²⁹⁰, étant entendu que créer une image c'est concrétiser le monde à la faveur d'une proposition fragmentaire de langage²⁹¹. En effet, l'œuvre stimule fortement les efforts d'interprétations qui permettent aux individus d'acquérir et d'organiser la signification des objets et de leur environnement.

Troisièmement, l'activité artistique concomitante à l'activité d'interprétation de l'œuvre résulte d'un sentiment égocentrique fort. Il indique à l'individu sa place dans la construction de la réalité sociale. L'espace d'un instant, avoir le contrôle de l'image du monde et de ses possibilités de sens révèle les enjeux importants du partage et de la mise en concurrence des subjectivités.

Examinons plus en détail chacune de ces trois propositions qui nous permettront d'en savoir plus sur les raisons du rapport étroit qui existe entre activité artistique et mécanismes de la provocation expérimentale. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur les éléments théoriques de la phénoménologie sociale et de la sociologie cognitive.

²⁸⁹ Voir Peter Beger et Thomas Luckman, *op. cit.*, ou Heinz Von Foerster, « La Construction d'une réalité », in *L'Invention de la réalité, op. cit.*, p. 45.

²⁹⁰ « Pour les constructivistes, toute communication et toute compréhension sont affaires de construction interprétative de la part du sujet qui fait l'expérience de quelque chose. » Heinz Von Foerster, *L'Invention réalité, ibid.*, p. 21.

²⁹¹ Ou, pour être plus précis, en faisant la provocation d'une proposition vide, mais promue à être remplie.

L'art et le quotidien

L'expérience de photographie réalisée avec les enfants nous permettent de généraliser notre questionnement aux activités de l'art, car sa nature première est de même essence que la nature d'une expérience artistique effectuée par un artiste. En quoi l'artiste, producteur d'images, entraîne involontairement avec son œuvre les conditions de la provocation expérimentale ? Assurément, l'interdépendance entre l'activité artistique et la provocation expérimentale se fait jour lorsque l'art fait irruption dans le quotidien.

En évoquant le quotidien, nous signalons ici que nous frôlons de très près les références au concept de « communauté illimitée de monades » qu'accompagne l'idée d'« intersubjectivité transcendantale » développée par Husserl²⁹², ainsi que le concept des « allants de soi » proposé par Schütz. Tous deux préfigurent la question fondatrice des routines et de la réalité sociale présente tout au long de notre recherche. Mais nous nous y attarderons plus tard pour des questions traitant plus en profondeur de la provocation expérimentale. En revanche, les travaux de Bruce Bégout sur le quotidien, son rôle et ses fonctions, suffiront à ce stade pour exposer les mécanismes de la provocation expérimentale.

L'irruption excitatrice de l'œuvre d'art dans la quiétude du quotidien est une agression, car elle trouble momentanément cette quiétude. Elle est intrinsèque à l'art, mais à des degrés divers selon la nature de son propos. « *Le trait caractéristique du quotidien, nous dit Bégout, est de perpétuellement chercher à domestiquer l'horizon flou qui l'entoure par le biais de rituels de familiarisation*²⁹³. » L'auteur prétend que l'individu fabrique, à travers son activité quotidienne, le masque réconfortant de sa propre existence. Inversement, toutes recherches créatives, qu'elles soient de nature technique, fonctionnelle ou poétique, bouleverse ce confort. Elles font advenir des objets nouveaux et destituent de leur valeur objective certains objets appartenant au passé. C'est le cas de l'art. Chaque épisode de son histoire remet en question toutes les définitions familières qui accompagnent notre perception du monde : limites de la représentation — ainsi que l'attestent les recherches des peintres du XX^e siècle —, limites formelles — si l'on considère le travail des artistes conceptuels et le bouleversement du statut de l'objet face à l'idée —, limites fonctionnelles — comme le montre l'importance qu'ont donnée certains artistes à l'intervention sociale par le biais de diverses expertises et actions d'investigation (par exemple Jochen Gerz, ou plus récemment Raphaël de Groot). En effet, l'œuvre instaure un débat que le quotidien refoule : de quoi est fait le monde qui m'entoure ? Qui fabrique quoi ? Quel sens ont tous ces phénomènes ?

Il est vrai que la fonction équilibrante et structurante du quotidien en fait un rempart à la folie. C'est un filtre qui pare à l'hostilité du monde, nous dit Bégout. « *Il s'agit d'une activité originelle et tout de suite interpersonnelle qui mobilise toutes les ressources de la communauté humaine et lui permet de passer du stade de l'existence brute et indéfinie à la civilisation*²⁹⁴. » Pour lui permettre de remplir cette fonction, le quotidien forme le terreau d'une banalité de faits et de gestes répétitifs et familiers

²⁹² Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, op. cit., méditation n°5.

²⁹³ Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allias, 2005, p. 45.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 319.

grâce auxquels l'individu écarte les inquiétants questionnements. Or, l'activité artistique consiste souvent à montrer les objets et les paysages du quotidien de façon inhabituelle. Les comportements des gens et les pratiques sociales, culturelles et politiques subissent également ce déplacement de point de vue. Donc, l'activité de l'artiste revient à gommer les références familières que les individus se partagent pour structurer et habiller un monde rassurant.

Et pourtant, ce n'est que dans l'exploration de lui-même, qu'il soit torturé intérieurement ou animé par une passion, que l'artiste parvient involontairement à ce résultat. L'œuvre, dans ses aspects formel et littéral, n'apparaît jamais nue, mais se déleste souvent d'une identité fiable, comme l'atteste l'écart entre elle et la réalité. Bégout encore dit que : « *N'importe quelle chose, à partir du moment où elle a reçu un sens familier qui lui colle à la peau, peut redevenir inquiétante ; il suffit qu'elle perde cette couche de familiarité commune qui la recouvre habituellement, pour qu'elle réapparaisse sous un aspect inconnu. La rue où j'habite, vue autrement, possède un potentiel troublant* ²⁹⁵. » Ce « potentiel troublant » renvoie aux diverses possibilités qui recouvrent le monde extérieur. L'acte de percevoir, semblable à celui décrit par Husserl, suppose que le sens du monde se constitue dans le contexte d'un moment excité par une multitude de signaux ²⁹⁶.

Cependant, la formation du quotidien est pour tout le monde une construction qui agit comme une force tranquille. Elle tempère, pacifie, ordonne et clarifie le bouillonnement des signaux et des situations qui entourent l'être. Elle bâtit la réalité de l'individu et la structure sociale en permettant l'instauration de règles, de symboles, d'institutions, de langage, de coutumes, etc. Dans ce contexte, la conscience organise des rencontres exclusives entre certains signaux ²⁹⁷ et obtient un sens rationnel et partagé. En proposant, au contraire, des points de vue inhabituels sur des objets familiers, et en maintenant cet écart, l'œuvre d'art ainsi créée, provoque des rencontres de signaux impromptues, inopportunes et étrangères au sens rationnel ordinaire.

Prenons ce premier exemple significatif de Douglas Huebler. Certaines de ses œuvres témoignent du quotidien et des individus qui l'habitent et le construisent. Il affirmait en 1969 que : « *Le monde est plein d'objets plus ou moins intéressants ; je n'ai pas envie d'en ajouter davantage. Je préfère me contenter d'énoncer l'existence des choses en termes de temps et/ou de lieu. Plus précisément, le travail concerne la mise en rapport de choses qui sont au-delà de l'expérience sensible. Parce que le travail se situe au-delà de l'expérience sensible, un système de documentation permet de prendre connaissance de son existence. Cette documentation prend la forme de photos, cartes, dessins et de descriptions écrites* ». Avec son appareil photo, il interrompt le flux du quotidien et fait de nouvelles propositions de sens. En photographiant la troublante ressemblance du passant avec les mannequins d'une vitrine ²⁹⁸, Douglas Huebler donne une importance considérable à l'acte de prise de vue et révèle le rôle qu'il détient, aux yeux du spectateur, dans la constitution de données nouvelles sur le monde, en y réorganisant les signaux. Les photos, conjointement à leur commentaire

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 309.

²⁹⁶ Husserl parle de « *datum de sensation* ».

²⁹⁷ Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, Tome 1, op. cit., p. 171-172.

²⁹⁸ Douglas Huebler, *Variation Piece # 105*, Londres, 1972.

explicatif, impressionnent le spectateur dans ce sens, car elle donne l'impression que l'intervention du photographe laisse son empreinte dans ce quotidien qu'il traverse.

C'est ce type de rencontres inattendues qui nous informe sur ce que l'œuvre d'art révèle et donc ce que le quotidien tend à masquer : le « potentiel troublant » du monde familier, ou encore, l'infini des possibilités qui entourent ce monde. L'œuvre de l'artiste met à jour la place à l'inconnu qui existe dans nos perceptions, mais que nous délayons dans le quotidien.

Avec la psychogéographie, les situationnistes semblent également avoir pris conscience de ce « potentiel troublant » qu'entoure notre environnement. Bien que n'envisageant pas le monde dans la perspective constructiviste comme nous le faisons, mais plutôt dans la perspective de l'aliénation, l'idée qu'ils soutiennent que l'environnement influence les comportements quotidiens nous interpelle. « *La psychogéographie se proposerait l'étude des lois exactes et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus* ²⁹⁹. » Et plus loin : « *La fabrication de cartes psychogéographiques, voire même divers truquages comme l'équation, tant soit peu fondée ou complètement arbitraire, posée entre deux représentations topographiques, peuvent contribuer à éclairer certains déplacements d'un caractère, non certes de gratuité, mais de parfaite insoumission aux sollicitations habituelles* ³⁰⁰. »

Le relief psychogéographique d'une ville semble correspondre à une structure invisible, avec des courants et des flux qui conditionnent les individus : facteurs géographiques, économiques et représentations individuelles et collectives. Associé à la pratique de la « dérive », le psychogéographe étudie alors les possibilités géographiques et spatiales différentes qui peuvent se présenter à l'individu, et donc lui révéler d'autres relations et passages inconnus dans un environnement familier. « *La psychogéographie, en marge des relations utilitaires, étudie les relations par attirance des ambiances* ³⁰¹. » Si, pour ce faire, « dériver » consiste à renoncer à la raison, « *se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres* ³⁰² » et déterminer ses choix de déplacement en interaction directe et empathique avec les lieux fréquentés, alors ce comportement est une attitude délibérée d'ouverture au « potentiel troublant » du monde. Pour nous, ce n'est en rien une négation de la perspective constructiviste à laquelle nous nous rattachons.

Dérive ou pas, la détermination des choix de déplacement est toujours en relation avec la réalité de notre environnement que nous construisons ³⁰³. Mais la mise en examen « psychogéographique » du monde urbain éclaire l'un des plans d'ancrage fondamental de l'œuvre d'art.

²⁹⁹ Guy Debord, « Introduction a une critique de la géographie urbaine », parue dans *Les Lèvres Nues*, n°6, septembre 1955, in Guy Debord, *Œuvres*, op. cit., p. 204.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 208.

³⁰¹ Guy Debord, « Écologie, psychogéographie et tranformation du milieu urbain », [1959] in *Œuvres*, op. cit., p. 459.

³⁰² Guy Debord, « Théorie de la dérive », paru dans *Les Lèvres Nues*, n°9, novembre 1956, in Guy Debord, *Œuvres*, op. cit., p. 251.

³⁰³ Nous souscrivons entre autres à l'idée selon laquelle « *l'environnement, tel que nous le percevons, est notre invention.* » Heinz Von Foerster, « La construction d'une réalité », in *L'Invention de la réalité*, op. cit., p. 46.

Par conséquent, l'œuvre de l'artiste, et sa brusque apparition dans le quotidien, provoque momentanément un retrait des éléments rationnels de la réalité. L'artiste réalise ce que Berger et Luckmann nomment un « *détournement d'attention à la réalité de la vie quotidienne* »³⁰⁴ au terme duquel la conscience fait une excursion. Elle effectue un écart que seul le langage peut réinterpréter. De cette manière, l'œuvre d'art peut prétendre à être le produit d'une activité exploratoire du monde, instigatrice de nouvelles perspectives et disposer naturellement des mécanismes de la provocation expérimentale.

Agitation des processus interprétatifs

Le rôle du langage³⁰⁵, qu'éclairent Berger et Luckmann, nous engage maintenant à évoquer l'acte interprétatif qu'engendre l'apparition de l'œuvre d'art dans la vie quotidienne ordinaire.

L'œuvre d'un artiste n'est pas un simple objet apparaissant dans un environnement familier. Son irruption, nous l'avons vu, ébranle le quotidien. Le plasticien allemand Joseph Beuys attire justement notre attention sur la perception de l'objet artistique en tant que matérialisation de l'intention et de la pensée : « *Dans la perception du donné-déjà-là, une image se présente qui, lorsqu'on la contemple, ne donne rien qu'un chaos disparate, du moins aussi longtemps que je reste passif devant elle. [...] Ainsi, la volonté se trouve déjà dans l'intuition, à savoir qu'elle est toujours prête à isoler des détails de ce chaos, cherchant toujours à les sélectionner consciemment* »³⁰⁶. » L'effort fourni par chaque individu pour comprendre l'œuvre qui émerge du chaos se double du fait que l'œuvre se présente comme assemblage de signaux étrangers au sens commun. En reconnaître certains éléments ne permet pas de déterminer précisément ce qui se présente rationnellement en face de nous, car justement, l'œuvre est le produit d'une action humaine exercée en dehors du sens commun rationnel. C'est pourquoi, à ce moment-là, les individus ont recours au langage.

Le langage joue un rôle important à cette occasion, car il est l'outil principal de communication et d'objectivation du monde. Il codifie les expériences communes du monde. Il rassemble les individus. Dans le cas de l'art, il aide à construire ensemble la réalité du sens d'une œuvre. Le langage réinterprète l'écart qu'il y a entre l'œuvre surgissante et le quotidien familier de la réalité sociale en introduisant du sens commun. Cette action est menée conjointement entre tous les individus, y compris l'artiste.

Souvent, l'artiste revendique un sens très précis attendant à son œuvre. Il le fait par le biais d'une articulation conceptuelle entre les matériaux utilisés et leur disposition, comme c'est le cas pour l'art minimal ou le land-art. Il le fait également à travers un codage symbolique difficilement pénétrable par la mise en relation d'éléments biographiques et de matériaux, comme le montrent les œuvres de Louise Bourgeois ou Annette Messager. Pourtant, l'amplification du langage autour des œuvres montre que ses anticipations ne convainquent pas immédiatement, et parfois même jamais. Il

³⁰⁴ Peter Berger et Thomas Luckman, *op. cit.*, p. 40.

³⁰⁵ Entendu comme l'outil de communication et d'objectivation du monde.

³⁰⁶ Joseph Beuys, Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, L'Arche, 2003, p. 54-55.

semble plutôt que l'initiative de l'artiste soit une tentative qui se dérobe à lui-même pour pénétrer et construire le sens de la réalité que nous partageons.

Si voir c'est fabriquer la réalité, alors soumettre un objet à la perception d'autrui c'est inaugurer une possibilité nouvelle de la réalité. C'est au terme de l'identification et de l'organisation des phénomènes que le processus de construction de la réalité se déroule. Les objectivations humaines sont des proclamations d'intentions des subjectivités humaines, et par conséquent de la réalité de la vie quotidienne³⁰⁷. C'est pourquoi malgré les anticipations de l'artiste, l'œuvre apparaît d'abord à la conscience comme un objet à identifier. Et c'est parce qu'une réalité nouvellement construite lui fera suite que nous émettons l'hypothèse que l'artiste, à travers son œuvre, intervient involontairement dans ce processus. Notons que cette intervention est effectivement l'une des conséquences actives des mécanismes de la provocation expérimentale.

L'artiste formule donc une proposition incomplète de langage. Pour la compléter, son identification objective requiert les interprétations de chacun. Certains éléments théoriques de la sociologie cognitive nous éclairent sur ce point. En effet, Cicourel s'attache à comprendre comment les individus attribuent des significations partagées aux objets et aux événements qui les environnent, et autour desquels ils conversent. « *A priori, la perception de l'acteur et son interprétation des objets qui l'entoure sont établies, et perpétuellement rétablies, et ceci de façon plus ou moins spécifique ou plus ou moins vague, mais selon un certain ensemble de "standards", de "règles", de "normes"* »³⁰⁸. L'usage des « processus interprétatifs » permet à l'individu d'acquérir et d'organiser les significations des objets dans leur environnement pour construire la réalité quotidienne. L'objectivation d'une œuvre d'art qui fait irruption dans le quotidien avec toutes les possibilités nouvelles que son énigmatique apparition suggère, implique alors l'usage de ces « processus interprétatifs ». En cela, l'œuvre constitue toujours une proposition problématique qui nécessite une structure sociale pour permettre d'identifier collectivement l'œuvre. Or, la structure sociale est précisément assurée par l'organisation de connaissances communes et l'acquisition des processus interprétatifs³⁰⁹. Donc, cette proposition incomplète de langage que formule l'artiste infléchit le sens de la réalité quotidienne en procédant à son actualisation et à la remise en question des connaissances communes.

En effet, interpréter une œuvre et faire part de son interprétation en la communiquant aux autres implique d'avoir des références communes sur lesquelles s'appuyer. Celles-ci accentuent le problème d'objectivation que pose l'œuvre surgissante. Ces références sont constamment convoquées et complétées au fur et à mesure des expériences. Elles conservent toujours un substrat essentiel et invariable qui se constitue d'éléments biographiques, d'expériences vécues, de connaissances transmises, de l'état actuel du sujet, de la situation présente de l'interaction, etc. On trouve chez Alfred Schütz et Aaron Cicourel le terme de « stock social de connaissances », réservoir dans lequel se sédimentent les expériences du monde³¹⁰. Harold Garfinkel précise quant à lui que la compréhension commune, dépendante

³⁰⁷ Peter Berger et Thomas Luckman, *op. cit.*, p. 53.

³⁰⁸ Aaron Cicourel, *La Sociologie cognitive, op. cit.*, p. 36.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 42.

³¹⁰ *Ibid.* et Alfred Schutz, *Éléments de sociologie phénoménologique, op. cit.*

de ce stock social de connaissances, ne tient pas toujours à une connaissance partagée, mais à une obligation pratique d'agir en accord avec les attentes de la vie quotidienne. La connaissance de sens commun est une connaissance institutionnalisée à laquelle souscrit et se soumet le membre, et dont, en y souscrivant, il est le producteur ³¹¹. Lorsque les références induites dans une œuvre d'art ne sont pas immédiatement évidentes, une signification provisoire est donnée afin de maintenir la cohérence du contexte interprétatif de la structure sociale. L'apparition problématique de l'œuvre oblige donc à trahir les premières interprétations intuitives que notre volonté exerce sur ce que nous contemplons afin de garantir et de produire les raisons pratiques de son objectivation.

Mais d'autres raisons pratiques d'interprétations de l'œuvre peuvent survenir et modifier les attentes de la vie quotidienne et ses connaissances communes. C'est en cela que l'œuvre agit sur la réalité quotidienne. Nous prendrons comme exemple un projet d'intervention artistique réalisé en 2001, intitulé *Les allées et venues* ³¹². L'œuvre consistait à matérialiser sur le sol les déplacements réguliers et ordinaires qu'effectuaient une trentaine d'habitants d'un quartier de Brest. L'une des réalisations plastiques de ce projet fut le tracé des parcours de chacun à même le bitume avec de la peinture acrylique rouge. En dehors du fait que ce projet relève d'une démarche qui se revendique d'une pratique artistique de la provocation expérimentale, nous avons observé à cette époque le mécanisme suivant. L'irruption plastique des traces rouges sur le sol du quartier provoqua une première interprétation provisoire des pouvoirs locaux. Elles étaient identifiées comme un acte de dégradation volontaire. L'interprétation des habitants fut très différente. Ils considéraient qu'il s'agissait de l'œuvre à laquelle ils avaient participé. L'importance donnée à la signification provisoire contribuait au maintien de la réalité sociale et sa structure : la situation des habitants, les logements sociaux, la situation du bailleur social, les élus de quartier, l'autorité, les responsabilités et bien d'autres éléments qui constituent l'environnement ³¹³. Il s'agissait de faire correspondre un sens immédiat à ces traces en cohérence avec « le stock social de connaissances ». Ainsi, l'interprétation première des habitants fut écartée pour maintenir les raisons pratiques des attentes de la vie quotidienne. Lorsque cette interprétation atteignit finalement la sphère publique, elle transforma l'acte de vandalisme en œuvre d'art pour la raison pratique, à savoir le fait que le projet s'inscrivait dans un programme de financement des pouvoirs publics indirectement liés aux bailleurs sociaux, principaux instigateurs de la première interprétation. Une possibilité nouvelle d'objectivation des traces rouges sur le mobilier urbain fut alors promulguée et transforma la réalité antérieure. Elle ne manqua pas de menacer aussi la connotation péjorative des graffitis fréquents dans le quartier, et de remettre en question toute la connaissance commune attenante, autant pour ceux qui les dénoncent que ceux qui les pratiquent.

Par conséquent, les circonstances et la manière dont l'œuvre mobilise les « processus interprétatifs », tel que nous l'avons décrit, conduisent à trois propositions. *Primo*, en participant au processus de construction de la réalité, et de

³¹¹ Harold Garfinkel, *op. cit.*, p. 120.

³¹² Projet réalisé par moi-même et produit par le Groupe de Pédagogie et d'Animation Sociale. Voir annexe II, p. 234.

³¹³ Nous pourrions aussi énumérer les valeurs morales, la législation, les matériaux de construction et leur usage, l'urbanisme, l'architecture, etc.

cette façon indéterminée, l'artiste et son œuvre ramène, sous la forme d'un problème, dans le jeu de ses interprétations, les éléments déterminants de la structure sociale, c'est-à-dire tout ce qui a trait au sens commun. *Secundo*, en mettant à l'épreuve les « processus interprétatifs », l'œuvre met aussi à l'épreuve le sens et le fonctionnement de la structure sociale. *Tertio*, l'œuvre provoque un moment de rencontre d'opinions entre les individus et leurs intérêts. Celui-ci s'effectue parfois sur fond d'un conflit intérieur entre ce qui est vu et ce qui doit être vu.

Ces trois conclusions concourent à penser que la perspective constructiviste afférente à l'interprétation de l'œuvre d'art provoque à son tour et sans préméditation les mécanismes et les effets recherchés de la provocation expérimentale.

Partage et mise en concurrence des subjectivités

Au fond, nous pourrions dire que l'œuvre d'art, dans sa genèse, est dépourvue du sens final qui lui donnera une place, ou non, dans l'histoire et qui complétera le « stock social de connaissance ». C'est dans sa nature de se soumettre au processus d'identification en sollicitant le stock social. Dans ce cadre d'interprétation, l'œuvre sollicite les individus personnellement d'abord et dans leur relation aux autres. Ainsi en va-t-il du partage et de la mise en concurrence des subjectivités, aussi bien pour l'artiste qui crée l'œuvre, que pour la communauté d'individus qui en finalise le sens, et de ce fait, actualise le sens même de la réalité.

Nous soutenons que cette rencontre entre les individus qu'occasionne l'œuvre au moment de sa perception joue un rôle dans l'affirmation des mécanismes de la provocation expérimentale. Pour expliquer cette troisième et dernière approche, revenons aux propos de Beuys.

« Lorsque j'ai constaté que ce qui est perçu doit aussi être conçu, il faut ensuite voir que cette force, que je peux percevoir comme activité ou auto-activité de mon moi libre, peut devenir concept de liberté. Ce n'est qu'au seuil de cette liberté que le révolutionnaire élargit vers l'intérieur le champ de sa perception. Il voit comment l'intérieur et l'extérieur se rapportent l'un à l'autre et comment son propre corps, ses propres sentiments, deviennent ce monde externe, tout en se référant à cette source de la liberté. Maintenant, il a réalisé ce qu'il peut vivre consciemment comme étant sa propre et libre action, dans cette situation de seuil entre mondes internes et externe ; [...] Il sait désormais qu'il est lui-même le créateur, pas seulement créature mais bien aussi celui qui crée ce qu'on peut appeler le " que faire dans le monde ". [...] On éprouve une pensée vivante, qui se met en relation avec la réalité physique par des étapes opérationnelles ³¹⁴. »

Beuys met en relation la perception des objets, leur conception et la réalité du monde. L'objectivation subjective de l'objet extirpé du chaos par la conscience précède son objectivation par le groupe. C'est une incitation révolutionnaire à la liberté de l'ego, à la prise de conscience de son potentiel créatif sur le monde externe.

³¹⁴ Joseph Beuys, *op. cit.*, p. 58.

Et cette liberté concerne autant le spectateur qui conçoit l'œuvre lorsqu'il la perçoit, c'est-à-dire quand il l'isole, que l'artiste qui fabrique l'objet et les traces de son idée.

Ceux qui conçoivent l'identité de l'œuvre sont ceux qui l'interprètent, c'est-à-dire l'artiste et les individus qui forment la communauté des spectateurs. Considérant que l'identité de l'œuvre se conçoit dans l'intersubjectivité, alors tout comme la réalité intersubjective, l'œuvre n'a de sens que par ceux qui lui en donnent. « *L'identité du monde intersubjectif*, nous dit Husserl, *repose sur l'objectivité inférieure des aspects et des choses sensibles constitués en chaque subjectivité*³¹⁵. » De même, le monde de sens commun intersubjectif s'édifie dans l'objectivation des processus subjectifs³¹⁶. Si, cette joute intersubjective jouée sur le terrain de la construction de la réalité est effectivement provoquée en premier par l'artiste (ce qui en soi est une preuve irréfutable de la genèse de la provocation expérimentale), il entraîne avec lui toute la société. Donc, le problème, et ce qui dévoile à notre analyse la preuve d'une provocation expérimentale inavouée, c'est que la communauté doit se mettre d'accord. Et se mettre d'accord sur ce qui se présente à la perception, c'est se mettre d'accord sur la réalité et la nature des objets qui la détermine. C'est le moment de la concertation.

La concertation est un moment important dans la construction de la réalité sociale. Nous trouvons cette idée dans les propos de Garfinkel analysant la réalité sociale, et les propos de Husserl sur l'intersubjectivité. La validation intersubjective de la réalité sociale n'intervient qu'après l'acte individuel, car la réalité sociale objective est le produit de l'interprétation du monde à toutes fins pratiques³¹⁷. C'est le moment du débat et de la confrontation des subjectivités et des points de vue (y compris celui de l'artiste), car « [...] *c'est sur la base de la concordance intersubjective de l'expérience que ressort la discordance*³¹⁸ [...] ». Alors, la nature objective d'un phénomène n'est pas contenu dans le phénomène, mais lui est attribuée en tant que caractère de sens commun³¹⁹. L'œuvre doit donc recouvrir les éléments de connaissance nécessaires au sens communément partagé. Et après délibération, soit elle est une œuvre d'art prestigieuse, soit l'œuvre d'un plaisantin, soit un objet dénué d'intérêt vite oublié. Quels sont les enjeux de cette concertation ?

D'une part, ces enjeux touchent à la conservation du sens qui fut spontanément alloué à l'œuvre par le groupe social et qui préserve la réalité : « oui, il s'agit bien d'une œuvre d'art... » Nous assistons à l'effort de maintien de l'« *ordre institutionnel* » constamment menacé par « *la présence des réalités qui n'ont aucun*

³¹⁵ Edmund Husserl, *Sur l'intersubjectivité*, tome II, trad. N. Depraz, Paris, PUF, 2001, p. 238.

³¹⁶ Peter Berger et Thomas Luckman, *op. cit.*, p. 32.

³¹⁷ ... c'est-à-dire en tenant compte de l'environnement, du contexte, des autres et de son intérêt dans l'ensemble de la situation. Harold Garfinkel, *op. cit.*, p. 63.

³¹⁸ Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome II, *op. cit.*, p. 288. Révéler des discordances intersubjectives en permettant d'autres points de vue en concordance intersubjective est un des axes de la provocation expérimentale. Car les mêmes points de vue peuvent-ils être en concordance ? Et deux points de vue différents ? Ce problème est évoqué dans un autre chapitre de l'ouvrage d'Husserl. « *Des sujets différents décrivent les objets de leur monde environnant toujours sur la base de leurs apparences propres ; dans la mesure où les sujets qui se trouvent dans une communication possible, même s'ils n'ont pas des apparences actuelles identiques, ont cependant des groupes identiques d'apparences [...]* » (p. 287) Ils peuvent permuter leur position dans l'espace, par exemple, pour identifier et faire concorder leurs apparences.

³¹⁹ Harold Garfinkel, *op. cit.*, p. 124.

*sens en ses termes*³²⁰. » D'autre part, il s'agit d'ajouter et de reconnaître les spécificités nouvelles de l'objet perçu dans le cadre de cette définition objective, en défendant notre réalité subjective à l'égard des légitimations collectives³²¹. Car la subjectivité existe par distinction consciente de celle des autres. Elle ne se maintient que si les autres la confirment.

Ce dialogue intersubjectif, lié aux « processus interprétatifs » auxquels l'œuvre d'art se soumet en tant qu'objet de perception, se déroule dans un contexte de confrontation. Ce moment est celui de l'ordre interactionnel dont le modèle décrit par De Queiroz considère qu'il faut pour agir identifier la situation³²². Soit cela se passe en adoptant une attitude d'écoute et de compréhension d'autrui en limitant la part de ses perceptions premières de l'objet (opération cognitive) ; soit en soignant son image pour influencer les autres et « imputer un rôle à autrui » (opération expressive). L'une ou l'autre de ses attitudes varie selon les individus et le contexte d'interprétation, car de la réaction interprétative de l'individu face à l'œuvre d'art nouvellement perçue dépend « ce que nous sommes » au regard de la perception qu'en a autrui : en interprétant subjectivement cette œuvre je donne une image de moi-même qui va influencer sur la perception que les autres ont de moi³²³. De ce dialogue viendra, au moins, son identité d'objet, au mieux, sa consécration définitive en tant qu'œuvre.

Par exemple, s'agissant d'une chaise, d'un couteau ou d'une automobile, le sens commun « reconnaît » la nature de ses objets de par leur fonction utilitaire et leurs caractéristiques. Si bien que, même face à un couteau au design renouvelé, les membres peuvent rapidement se mettre d'accord sur l'identité provisoire de l'objet. Cette première identification est suffisante. En revanche, s'agissant d'une œuvre d'art (photo, peinture, sculpture, vidéo,...) l'identification provisoire de l'objet en tant qu'œuvre d'art ne suffit pas toujours. Outre le débat formel de la définition d'une œuvre d'art, se pose le problème de la reconnaissance du statut de l'objet et de sa fonction. Celui-ci se résume dans l'interrogation suivante : cet objet, qui, après une première identification provisoire partagée avec autrui, est-il digne d'intérêt ? Ne nous fourvoie-t-il pas vers une mauvaise désignation de sens ? S'agit-il effectivement d'une œuvre d'art ou d'une plaisanterie³²⁴ ? À quoi avons-nous vraiment affaire ? En somme, l'œuvre d'art se voit soumettre à un deuxième processus d'interprétation plus poussé qui va préciser le sens final de l'objet et permettre aux individus de confronter leur point de vue.

Autre exemple, quand il nous est donné de présenter à un petit groupe de personnes une série de travaux graphiques abstraits, il est fréquent de constater que les avis divergent. Une fois que chaque membre partage l'idée selon laquelle les feuilles recouvertes de couleurs et de traces sont des dessins effectués par une

³²⁰ « Toute réalité sociale est précaire. Toutes les sociétés sont des constructions en face du chaos. » Peter Berger et Thomas Luckman, *op. cit.*, p. 142.

³²¹ Nous faisons référence ici au problème de la conservation et de la transformation des réalités subjectives développées par Peter Berger et Thomas Luckmann, *op. cit.*, p. 214.

³²² Jean Manuel De Queroz et Marek Ziolkowski, *L'Interactionnisme symbolique*, Rennes, PUR, 1997, p. 59.

³²³ Enjeu identitaire, car mon identité dépend bien sûr de la présentation de soi. Cf Erwin Goffman, *Les Rites d'interaction*, Paris, Les Éditions de minuit, 1974.

³²⁴ Nous pensons ici à « l'âne de Boronali ».

personne, dont l'activité principale est de pratiquer l'art de la peinture, chacun essaye de maintenir cette réalité tout en assumant l'écart ou la cohésion que ces images provoquent entre la connaissance personnelle de ce que doit être un dessin ou une peinture (établie personnellement comme une vérité inébranlable), et ce sens commun préalable. On assiste alors à ces fameux arguments assassins : « Ça ne ressemble à rien, un enfant de six ans pourrait faire la même chose, etc. » C'est le moment de négocier le sens final des objets en usant de toute son influence sur le groupe, tout en maintenant les tenants et les aboutissants de la réalité sociale qui nous réunissent.

Il faut donc admettre que, même si l'œuvre finit de toute façon par être identifiée collectivement et absorbée par la réalité quotidienne, elle se manifeste au monde en posant un problème d'identité, d'interprétation, de réalité et de positionnement face à autrui. Ontologiquement, elle trouble le monde et entraîne ce partage et cette mise en concurrence des subjectivités.

Conclusion

Rechercher les indices de la provocation expérimentale dans l'art aide à mieux cerner l'intérêt que cette démarche présente lorsqu'elle s'applique aux arts plastiques aujourd'hui. Nous avons proposé d'approfondir cette question autour de la tentative de définir la provocation expérimentale dans l'histoire de l'art. Deux approches ont été considérées, l'une plaidant pour l'expression de la conséquence de l'art à l'insu des artistes, l'autre pour une pratique avérée de l'art aux multiples orientations. Alors s'en est suivi une série de constats que nous voulons rappeler.

La provocation expérimentale dépasse le cadre du jeu esthétique du fait des interactions sociales qui fondent la société. Elle n'est pas un scandale car la réalisation de la provocation expérimentale dans la société est imprévisible. Elle se réalise à l'insu des tentatives d'introduction de nouvelles valeurs, de gauchissement des mœurs et du système social, par le truchement désintéressé de l'artiste. Le scandale et l'exercice conforme de la provocation est donc une mauvaise piste qui ne mène pas aux indices cruciaux que nous recherchons. L'œuvre d'art est un terrain naturel propice à l'ensemencement, mais qui échappe aux interventions « botaniques » avérées de l'artiste. La provocation expérimentale est une conséquence de l'acte créatif quand elle se réalise. Si les artistes peuvent en tirer profit, alors ils peuvent aussi se perdre dans l'exercice d'un scandale consensuel, spectaculaire et conformiste, voire réactionnaire.

En deuxième lieu, nous avons suggéré l'hypothèse inverse qui consiste à voir la provocation expérimentale comme le produit d'un acte volontaire et engagé de l'artiste, alibi théorique mais à des fins plurielles. Déjà, les prémices de la modernité, de la bohème jusqu'au mouvement Dada, ont révélé cette pluralité de démarches avec des outils pourtant similaires : le scandale, l'humour, la perturbation, etc. Toutes ces expériences ont nourri leurs héritiers qui ont su en matérialiser et en théoriser les faits au terme d'un engagement esthétique, historique, philosophique, politique et social. Nous nous sommes attardés sur les spécificités de cette présence aux multiples facettes de l'artiste dans la société. Ceci nous a permis d'en considérer la synthèse avec un type d'artistes engagés dans une contestation politique et sociale,

donnant à leurs œuvres les caractéristiques d'un activisme au croisement de la propagande par le fait attribuée un temps à quelques révolutionnaires, les armes en moins, et de l'éducation populaire comme le décrit Franck Lepage dans un article récent.³²⁵

Ces deux points de vue conduisent au paradoxe de la provocation expérimentale dans l'art, paradoxe qui l'affranchit du scandale et de toute fin qui lui serait propre. Ces deux aspects du problème ont donc révélé la nature profondément ontologique³²⁶ de la provocation expérimentale dans l'art, comme phénomène actif et permanent qui se rapporte à l'essence³²⁷ de l'œuvre. Il se remarque par l'empreinte que l'œuvre laisse dans l'espace social au-delà de son objet plastique. Avant de créer une empreinte esthétique, l'événement artistique s'impose à l'intersubjectivité et affecte la réalité sociale objective.

C'est la conséquence de l'articulation des intentions de l'artiste, du sens commun et des possibilités d'objectivation de l'œuvre qui aboutissent à son habilitation. Celle-ci peut revêtir de nombreuses formes donnant lieu à des œuvres détournées ou à leur réappropriation, comme c'est le cas pour les œuvres minimalistes recyclées en table basse, en étagère ou en éclairage original. Dans ce dernier cas, nous assistons alors à la révélation des routines, des habitudes et des intérêts pratiques de chacun.

Cet exemple montre combien l'œuvre, dans sa simple nature, c'est-à-dire écartée des intentions et des démarches artistiques qui nourrissent son apparition et ses raisons, est en soit un nœud de provocation suggestible qui touche le fondement des rapports sociaux. C'est le propre de la provocation expérimentale. Cela justifie, à notre sens, l'emploi des arts plastiques pour le traitement pédagogique, social et politique de nos sociétés, contre le contrôle pour lequel ces traitements sont traditionnellement affectés. Imaginer ainsi l'amélioration des conditions d'existence, c'est penser l'art comme possibilité de mouvement et de transformation. Cette notion suggère alors de se pencher sur la rupture des routines du quotidien comme application concrète d'un projet qui témoignerait au mieux d'une démarche artistique assumée de la provocation expérimentale.

³²⁵ Frank Lepage, « De l'éducation populaire à la domestication par la culture », in *Le Monde diplomatique*, mai 2009.

³²⁶ C'est-à-dire relative à l'être même de son contexte d'apparition.

³²⁷ Nous définissons l'essence d'une chose comme sa substance première qui se manifeste à la conscience et que la conscience perçoit dans chacune de ses déclinaisons.

Ruptures et routines

Les précédents chapitres ont montrés que la technique de la provocation expérimentale, lorsqu'elle s'applique à l'art en qualité de situation existentielle de l'artiste vis-à-vis de la société d'une part, et de phénomène intrinsèque d'autre part, confère à l'œuvre un pouvoir d'action sur le monde intersubjectif. Il nous faut désormais en éclaircir les principes déterminants. Nous en avons dégagé deux.

Le premier, la « rupture », est un phénomène qui s'observe dans de nombreux cas de provocation expérimentale. La destabilisation des principes de communication établis entre les hommes est un cas avéré de rupture. Celui-ci se rencontre dans les expériences de Harold Garfinkel précédemment décrites. Nous l'avons aussi observé dans l'histoire de l'art au terme de provocations délibérées ou d'une conséquence incidieuse de l'œuvre dans la société.

Le second, la « routine », décrit les actions régulières et silencieuses que les hommes et les femmes réalisent en permanence pour structurer la réalité sociale. Ils les fabriquent dans un soucis de construction identitaire subjective, ainsi qu'à la faveur des rapports sociaux. Les routines sont au cœur de la réalité sociale et du sens que les hommes et les femmes lui confèrent.

Par conséquent, nous voulons montrer que la rupture est un phénomène remarquable propre à la provocation expérimentale alors qu'il s'exerce sur les activités routinières de la vie ordinaire. Dans ce dernier chapitre, nous aborderons alors successivement ces deux notions de façon précise, cloturant ainsi l'approche théorique de la provocation expérimentale dans les arts plastiques.

La rupture comme phénomène

Certains actes engagés engendrent un bouleversement pour l'individu qui en fait l'expérience. Nous les considérons comme indicatifs de la provocation expérimentale à partir du moment où ils révèlent, chez l'individu (ou le groupe social), les accomplissements pratiques et tout autre acte de construction qui tapissent la structure sociale, par le biais d'interrogations, de surprises et d'incertitudes. À ce bouleversement s'applique un phénomène de rupture qui rythme notre rencontre avec le monde. L'art et sa réception, par exemple, illustrent assez bien l'action de ce stimulus qu'est la provocation expérimentale. Son apparition problématique engendre des ruptures dans l'espace social qui s'ouvre et se sépare tout en dévoilant

son unité et sa structuration interne. De ce fait, le phénomène de la rupture présente la double particularité : d'interrompre un mécanisme et d'en révéler sa continuité.

Nous essaierons d'élucider les raisons de cette affirmation en nous aidant de quelques concepts construits par Edmund Husserl. Nous nous appuyerons sur certaines thématiques importantes de la phénoménologie que sont la perception, la constitution de l'ego et l'intersubjectivité. Nous remarquerons alors que certaines de ces idées soulignent le caractère bouleversant, déstabilisateur et fondateur de la provocation expérimentale. Pensons notamment aux phénomènes de ruptures qui jouent pour la conscience un rôle d'aiguillage de l'intentionnalité. Ainsi, après avoir désigné le sens général de la notion de rupture, nous essaierons de comprendre ce que nous enseigne son expérience, puis nous verrons comment celle-ci agit sur les choses du monde et les individus.

Qu'est-ce que la rupture dans la provocation expérimentale

Rupture : de quoi parlons-nous exactement ? Il n'est question ici ni de choc extraordinaire violent, ni d'accident de nature à stopper brutalement toutes activités quotidiennes, ni de drame propre à une histoire personnelle. Nous définissons la rupture comme une subtile infraction dans l'espace intersubjectif susceptible d'engendrer la séparation, jusque là insoupçonnée, d'un fait actuel avec le sens préalable qui lui est communément admis. La rupture s'exerce sur le lien réflexif du signifiant et du signifié. Bien que provoquée par la manifestation d'un objet, d'une personne ou d'un fait perceptible par la communauté d'individu, elle est insoupçonnée, car le lien rompu s'unit, en sous-entendu habituel, dans le tout de l'arrière-plan de nos activités sociales. Ce lien ne fait pas appel à une reconfiguration systématique entre les hommes, car il est l'un des principaux ingrédients qui forment le mortier de toute communication. Donc, aussi anecdotique et insignifiante soit-elle dans la réalité quotidienne de l'espace social, l'idée de rupture dans la provocation expérimentale couvre un large spectre. Elle rejoint, entre autres, les multiples micro-bifurcations que subissent soit les parcours des uns et des autres, soit les interactions sociales, soit les routines, etc. Et, comme nous l'avons déjà dit à propos de la provocation expérimentale, la rupture engendre des modifications indéniables. Examinons à présent ses caractéristiques.

La rupture est le résultat d'un événement qui ne se prévoit pas. Même si cet événement peut être organisé, les effets qu'il entraîne surviennent à lui, dans la mesure où la notion même d'« effet » ne convient pas car elle implique la construction d'une relation causale. La rupture ne dépend ni de la volonté, ni de la réflexion. Pour être rupture, elle doit se manifester dans un contexte familier et se réaliser dans une continuité dont elle modifie la trajectoire de trois façons : soit en la stoppant, soit en la détournant, soit en la conservant. D'une manière ou d'une autre, ce qui se passe contredit cette continuité et contredit également les attentes immédiates en réaction aux effets mêmes de cette rupture. Alors, le moment de la rupture est une expérience vécue pour la première fois qui, en dépit qu'il surprenne et déçoive immédiatement nos anticipations et nos projets, suscite des sensations

nouvelles. En cela, nous pouvons dire que l'expérience de la rupture est un « vécu pur nouveau » vers lequel la conscience se tourne ³²⁸.

En effet, l'événement de la rupture n'est pas la conséquence stricte d'une situation matérielle concrète et objective. En apparaissant dans une situation inopinée, la rupture promeut l'individu au rang de principal acteur de son monde. Elle force sa capacité à agir, à définir ou rationaliser l'environnement, à édifier de sens ce qui n'est d'abord rien d'autre qu'une apparence, qu'un phénomène primaire, qu'une insignifiance qui se donne à « l'intuition » ³²⁹. Car la rupture dont nous parlons n'a pas de contexte événementiel. Elle est un événement en soi et pour soi. C'est un fait autonome qui ne trouve pas sa cause dans les éléments du processus rompu. Comprenons que le principe de causalité est une rationalisation objective de la situation événementielle qui accompagne le phénomène de rupture. Mais elle ne fournit pas l'explication de la particularité subjective de ce vécu, ni même la raison certaine de son apparition. Sur la question de ce qui nous pousse à chercher un facteur déclencheur à tout événement de cette nature, Rupert Riedl explique que la pensée causale se base sur des coïncidences et des jugements approximatifs qui dépendent de nos seuls modes de perception, et par conséquent nous empêchent de voir plus. Il conclut que « *l'inconnu est donc inventé par analogie avec des buts et des pouvoirs familiers* ³³⁰. » L'inconnu est en quelque sorte couvert de sens dans la limite des outils conceptuels dont nous disposons et que nous partageons. C'est justement cette absence de cause réelle qui donne à l'événement de la rupture une raison d'être inattendu, instaurateur de monde et de possibilités nouvelles : une plus-value qui s'exprime d'abord à travers un sentiment de contrariété, celui de ne pouvoir complètement s'appuyer sur des repères familiers pour l'interpréter.

Nous pouvons tenter de saisir ce sentiment de contrariété en s'intéressant, avec Husserl, aux anticipations que l'individu formule dans sa perception du monde. Lorsqu'un individu regarde un objet familier, celui-ci apparaît à ses yeux avec une détermination préconçue qu'il lui faut réaliser. Mais ne pouvant voir toutes les faces qu'il connaît de cet objet, il en formule l'existence par anticipation. Puis, au fur et à mesure de cette observation, il confirme ou infirme ces anticipations en ouvrant toujours de nouveaux horizons. C'est un fait qu'Husserl d'écrit comme une « *nécessité eidétique* » : « [...] *une conscience empirique de la même chose perçue sous "toutes ses faces", et qui se confirme continuellement en elle-même de manière à ne former qu'une unique perception, comporte un système complexe formé par un divers*

³²⁸ Nous attirons l'attention sur la conception husserlienne du « vécu » qui éclaire, à notre sens, le caractéristique fondatrice de l'idée de rupture telle que nous la définissons : « *Le vécu, réellement vécu à un certain moment, se donne, à l'instant où il tombe nouvellement sous le regard de la réflexion, comme véritablement vécu, comme existant " maintenant " ; ce n'est pas tout, il se donne aussi comme quelque chose qui vient justement d'exister et, dans la mesure où il était non regardé, il se donne précisément comme tel, comme ayant existé sans être réfléchi.* » Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome I, *Introduction générale à la phénoménologie pure*, trad. P. Ricœur, Paris, Gallimard, 1950, p. 247-248.

³²⁹ *L'intuition* est une connaissance immédiate et, dans le cas de la phénoménologie, sensible. La notion d'*intuition* est à comprendre au sens donné par Husserl : « [...] *toute intuition donatrice originnaire est une source de droit pour la connaissance ; tout ce qui s'offre à nous dans " l'intuition " de façon originnaire (dans sa réalité corporelle pour ainsi dire) doit être simplement reçu pour ce qu'il se donne, mais sans non plus outrepasser les limites dans lesquelles il se donne alors.* » Husserl, *Ibid.*, p. 78.

³³⁰ Rupert Riedl, « Les conséquences de la pensée causale », in *L'Invention de la réalité, contribution au constructivisme*, op. cit., p. 93.

*ininterrompu d'apparences et d'esquisses. [...] Au regard de la conscience qui la saisit et qui unit synthétiquement le souvenir et la nouvelle perception, chaque détermination s'offre comme identique, même si le cours continu de la perception actuelle vient à être interrompu*³³¹. » Husserl développe l'idée d'un « horizon » afférent à l'état de conscience : « *Ainsi, par exemple, dans chaque perception extérieure, les côtés " réellement perçus " de l'objet renvoient aux côtés qui ne le sont pas encore et ne sont qu'anticipés dans l'attente d'une façon non intuitive comme aspect " à venir " dans la perception* »³³². » Qu'advient-il alors de ce processus de normalisation de nos perceptions lorsque les aspects à venir ne viennent pas, ou bien, lorsqu'ils se révèlent non-conformes à nos attentes ?

À cet effet, les anticipations contrariées sont toujours le fait d'une rupture en tant qu'infirmité des anticipations. Elles conduisent à de nouvelles synthèses de perception qui s'ajoutent aux anciennes. Ainsi, les éléments perçus de l'objet s'enrichissent, ce que Husserl nomme les « esquisses », et la perception générale de l'objet évolue. Elle se transforme sans aucune brutalité, car l'individu réajuste au nécessaire dans le souci permanent de constituer l'objet. Nous supposons alors que la simple modification d'une façade préalablement invisible de l'objet, par son absence par exemple, conduit à transformer son statut, et dans certains cas son usage.

Prenons l'exemple ordinaire d'un homme, dans un centre commercial, qui se dirige vers un chariot métallique pour s'en saisir et faire ses courses. Naturellement, il s'attend à trouver l'objet conforme à l'expérience objective qu'il en a, bien qu'il n'en perçoive pas toutes les faces, c'est-à-dire les roues, le fond, ainsi que les parties tactiles, comme la rigidité générale, l'état des roulements à billes, etc. Or, quand il prend le chariot, il s'aperçoit que celui-ci n'a que trois roues dont deux sont bloquées. Par conséquent, l'homme ne peut pas utiliser ce chariot défectueux. Son attente est contrariée, et aussitôt s'ouvrent des horizons nouveaux dans la perception des chariots en général. L'homme se saisit donc d'un autre chariot préalablement perçu avec cette nouvelle possibilité que celui-ci soit hors d'usage. Dans ce cas, nous dirons que ce qui était attendu ne s'est pas présenté et a laissé place à autre chose. L'expérience a occasionné chez l'homme une rupture des anticipations sur la constitution du chariot métallique convoité, provoquant une transformation générale des anticipations de tous les chariots qui seront désormais visés comme tels par sa conscience³³³. Ce type de rupture produit du sens nouveau sur la réalité. Il conduit à un enrichissement pratique des perceptions. La rupture, malgré tous les désagréments qu'elle dégage dans cet exemple, est un événement générateur d'attitudes et de connaissances nouvelles pour le sujet. Elle met à l'épreuve les capacités individuelles d'adaptation pratique. Volontairement trivial, cet exemple intervient dans cette démonstration pour indiquer, par contraste, la valeur que prend la provocation expérimentale dans l'art et le rôle important que joue l'art dans la société, ses ruptures toujours imprévisibles d'une très grande ampleur pour les civilisations.

³³¹ Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome I, *op. cit.*, p. 132-133.

³³² Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, *op. cit.*, p. 82-83.

³³³ Dans cet exemple, la visée intentionnelle concerne surtout l'usage que la forme.

Pour maintenir un état de réalité fort et collectif, l'individu doit interpréter la rupture comme un phénomène qui possède ses causes et ses conséquences. Il pourra ainsi justifier l'appréhension future d'expériences similaires. Husserl indique d'ailleurs que lorsque la forme habituelle change d'aspect, la nouvelle perception est appréhendée comme une « circonstance objective causale », c'est-à-dire comme un des aspects possibles du monde nouvellement expérimenté. Le point de la rupture se précise au moment où l'identité de l'objet est altérée et actualisée par une expérience nouvelle concomitante. Les moments de rupture dans le réel sont aussi des moments de transformation.

L'expérience de la rupture

Fragilité du solide

La rupture participe à la découverte de notre milieu. Son apparition embrase l'environnement. Elle jaillit, comme l'éclair d'une nuit d'orage illumine soudainement le paysage d'une brève lumière blafarde et crue, si longtemps accrochée à nos rétines éblouies. Ce faisant, elle nous enseigne la fragilité du solide. Car c'est ce qui est d'apparence colossale et forte qui se rompt, comme la terre que nous foulons ou la grosse branche sur laquelle nous construisons notre habitat. Notre monde est plein de ces choses sans lesquelles nous supposons ne plus être. Nous sommes parfois exagérément abasourdis devant un contretemps n'ayant aucune importance directe avec notre survie. Mais ce contretemps, dont le sens est donné à soi-même par chacun de nous, peut renfermer une succession d'événements passés ou prévisibles qui, sans aucun lien de cause à effet, s'abattent sur notre réalité, ébranlent l'édifice de notre quotidien. Ce moment de rupture, souvent provoqué de façon indirecte dans l'enchaînement de nos actions ordinaires, montre l'intemporalité du renouvellement infini des possibles qui soutiennent notre existence, tout en montrant le caractère temporaire des déterminations finies. Celles-ci se désintègrent alors momentanément et se perdent dans l'indétermination atemporelle du renouvellement des possibles.

Les déterminations finies sont des objets provisoirement constitués par les individus. Elles présentent le paradoxe qui fait que le principe de constitution de leur finitude nécessite d'être fondé sur l'éventualité omniprésente de leur transformation. Dans le cas de nos perceptions, si nous acceptons de construire un objet de sens, nous incluons dans sa signification le mécanisme originaire de sa construction, et par conséquent, sa dépendance à ce simple mécanisme qui plus est artificiel, et donc potentiellement faux. À ce sujet, Husserl nous dit : « [...] *toute expérience aussi vaste soit elle laisse subsister la possibilité que le donné n'existe pas, en dépit de la conscience persistante de sa présence corporelle et en personne. On peut énoncer cette loi d'essence : l'existence des choses n'est jamais requise comme nécessaire par sa propre donnée ; elle est d'une certaine façon toujours contingente* ³³⁴. » Ainsi, l'expérience de la rupture est corrélative à son contraire, c'est-à-dire l'expérience de l'unité, de la continuité et du lien. Elle nous enseigne la possibilité de penser le doute et le paradoxe d'une réalité construite, contingente et présumée, car seule notre capacité

³³⁴ Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome II, *op. cit.*, p. 150.

à constituer un monde censé nous assure de la réalité actuelle de notre vécu. Contenue dans l'expérience même de la continuité, la rupture est dès lors une éventualité omniprésente.

Pour autant, la rupture n'efface rien. Elle conforte l'individu de la pertinence de ses expériences constitutives du monde qu'il partage avec les autres. L'existence objective du monde se situe sur une fracture de ce monde. « *Le monde n'est pas sujet au doute en ce sens que nous trouverions des motifs rationnels qui entreraient en ligne contre la force énorme des expériences convergentes, mais en ce sens qu'un doute est toujours pensable et qu'il en est ainsi parce que la possibilité du non-être, en tant que possibilité de principe, n'est jamais exclue* ³³⁵. » Comprenons alors l'expérience de la rupture comme un oubli constitutif de notre réalité, dans le but de la maintenir et de l'adapter.

L'existence d'autrui

De ce point de vue, nous considérons la réalité comme une expérience vécue et construite dans une continuité. Apparemment stable, le vécu traverse diverses stades d'évolution. Vraisemblablement, il se décline dans toutes les activités de la vie quotidienne, y compris dans les activités de perception des objets du monde. L'expérience vécue de la perception d'un objet est le pendant des significations et des formes qui lui sont conférés. Dans toute expérience de perception, le moment de la rupture révèle les formes et les significations antérieures. De manière plus générale, la rupture dévoile, par rétroaction, la suite logique d'une chose dorénavant rompue. Elle nous fait prendre conscience des éléments qui structurent la constitution du monde, car cette soudaine absence de continuité logique les met en lumière. C'est ainsi que la rupture témoigne de nos constructions en les dévoilant.

La réalité objective des rapports interindividuels et le problème de l'identification d'autrui, étudiés par Husserl, sont capitales pour comprendre cette idée, car la présence d'autrui est au cœur de nos constructions, lesquelles structurent le monde que nous partageons. D'abord, ce que l'individu vit dans le monde ne se transforme en expérience que s'il peut le partager avec d'autres. Husserl le dit ainsi : « *Mon ego, donné à moi-même d'une manière apodictique ne peut être un ego ayant l'expérience du monde que s'il est en commerce avec d'autres ego, ses pareils, s'il est membre d'une société de monades qui lui est donné d'une manière orientée* ³³⁶. » Au moment où l'événement apparaît dans l'espace social, l'expérience sensible que l'individu traverse est donc partagée, mais ne l'est pas toujours symboliquement alors que le sens objectif est en devenir. À l'occasion d'un événement qui provoque des ruptures de sens, les rapports interindividuels, lors du partage de cette expérience, se mettent à jour et se rompent aux frontières des réalités subjectives et symboliques propres aux individus. Les liens d'identification qui nous unissent en communauté socialement organisée sont frappés d'hésitation. Les rapports qui régissent la situation des êtres entre eux se dévoilent alors.

³³⁵ *Ibid.* p. 152.

³³⁶ Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, op. cit., p. 224.

La nature de ces rapports nous amène au problème d'identification de l'autre. En effet, Husserl nous dit que la constitution du sujet étranger se réalise d'une part dans l'aperception d'autrui en tant qu'analogon du sujet qui perçoit, et d'autre part dans l'aperception d'autrui en tant qu'objet de la nature³³⁷. Autrement dit, l'*alter ego* s'érige dans l'ego même de qui est en présence de l'autre. Le statut de subjectivité de l'autre dans ma propre constitution est justement ce qui peut poser problème. Comment l'autre peut-il être différent quand alors il est le résultat du produit de mon être ?

Ce questionnement pourrait être celui de tout individu qui réagit face à la différence de l'autre, conduisant à un jugement soumis à une norme en exercice dans la communauté sociale et culturelle contextuelle. Les premiers explorateurs européens qui découvrirent les peuples d'Afrique, lors du voyage au royaume Kongo du portugais Diégo Cam au XV^e siècle, ont pu vivre cette expérience de la constitution de l'*alter ego* en interrogeant leur condition d'« être » au regard des « indigènes ». Est-ce bien possible, ont-ils pu s'interroger, que l'individu qui se trouve devant moi soit bien une « *modification de moi-même*³³⁸ » ? Car la rencontre avec l'étranger s'effectue dans la certitude intuitive et immédiate que l'autre est bien un autre moi-même, chose qui ne se produit pas lors d'une rencontre avec un être vivant d'essence incomparable (une plante, un oiseau). Husserl d'affirmer : « *Dès lors, il est clair que seule une ressemblance reliant dans la sphère primordiale cet autre corps avec le mien, peut fournir le fondement et le motif de concevoir " par analogie " ce corps comme un autre organisme*³³⁹. » Par conséquent, intuitivement convaincu de cette analogie, l'étranger est mon *alter ego*. Or l'écart des deux situations culturelles, sociales et physiques empêche, à l'explorateur, toute identification symbolique. Au moment où les valeurs morales et religieuses formaient l'essentiel des repères éthiques et scientifiques, l'explorateur du XV^e siècle aurait pu constater durement les divergences et rejeter la possibilité que l'homme « noir de peau » soit de la même « race » que lui, l'homme « blanc ». Ce phénomène est susceptible de conduire à un sentiment de domination ou de vénération de l'autre, selon les carcans idéologiques de chacun.

L'explorateur a vécu là une rupture symbolique dans la constitution de l'ego. La révélation de l'identification à l'autre est si brutale, et enrobée d'évidence, qu'elle rend l'expérience plus dure à accepter. Husserl dit précisément que la présence de l'*alter ego* est immédiatement pressentie avant tout raisonnement logique et rationnel : « *L'aperception n'est pas un raisonnement, ni un acte de pensée*³⁴⁰. » L'identification à l'autre, pourtant si différent, est inévitable et se constitue en nous-mêmes comme une association entre mon corps de chair et le corps qui est là-bas³⁴¹.

³³⁷ Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome II, *op. cit.*, p. 47.

³³⁸ Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, *op. cit.*, p. 187.

³³⁹ *Ibid.*, p. 180.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 181.

³⁴¹ S'ensuit alors une série de découvertes mises en mots par Husserl : l'autre partage avec moi les mêmes potentialités spatiales de perception, il fait l'expérience des mêmes choses que moi si je me tenais là-bas : « *Je suis ici, mais là-bas, il y a un corps qui se présente exactement comme si, non-pas moi, mais un analogon de moi-même régnait dans cette chair.* » Edmund Husserl, *Sur l'intersubjectivité*, tome I, trad. N. Depraz, Paris, PUF, 2001, p. 151.

Si l'individu humain qui se tient devant moi, quels que soient ses origines et son aspect, est une possibilité d'être pour moi, alors la dénégation de l'essence qui relie les hommes entre eux constitue, de toute évidence, le motif d'une rupture symbolique. Celui qui agit, le fait comme « moi » je l'aurai fait, dans la mesure où l'alter ego est une possibilité de point de vue pour « moi ». Il y a « *pénétration irréaliste intentionnelle d'autrui dans ma sphère primordiale* », nous dit Husserl³⁴². Toutefois, quand « je » ne l'accepte pas, pour diverses raisons sociales ou culturelles qui séparent (prenons le cas d'un gardien de prison et d'un prisonnier), cette situation de rupture témoigne alors des rapports relationnels établis dans le processus de constitution et d'identification à l'autre « moi-même », et révèle, dans sa contradiction, l'ordre symbolique et social que nous construisons au sein de la communauté.

En allant un peu plus loin, nous remarquons que l'apparition de traces d'un mouvement subjectif, la trace graphique d'une œuvre d'art par exemple, suppose l'idée selon laquelle cette action soit une possibilité accessible à tous. L'objectivité est sans cesse remise en question par le pouvoir du faire subjectif, et en particulier celui de l'activité artistique. « *Aussi chaque mouvement subjectif de ma chair, dont je puis seul faire l'expérience de façon effective, indique un mouvement objectif dans un espace [...]* »³⁴³, c'est-à-dire un mouvement réalisable par d'autres. Nous supposons alors qu'un revirement des évidences est toujours possible à travers l'action individuelle.

Le rôle déterminant des différents contextes culturels et sociaux dans le jeu des interprétations du monde et le *leitmotiv* que ceux-ci apportent dans la rationalisation du phénomène de rupture révèlent, entre autres, que l'existence du monde va de soi pour tous, de par son antériorité et son institutionnalisation. Pourtant, cette révélation place aussi l'évidence sous les lumières de l'introspection, ainsi que l'indique Husserl dans ce propos : « *Néanmoins, nous pouvons nous demander si, dans cette fonction d'antériorité qui est sienne, elle [l'évidence de l'existence du monde] peut prétendre à un caractère apodictique. Poursuivant ce doute, nous trouvons qu'elle ne peut même pas prétendre au privilège de l'évidence première absolue* »³⁴⁴. » L'expérience sensible peut se révéler n'être qu'un rêve cohérent. Quelles sont alors les conséquences d'un tel rapport aux autres ? N'y aurait-il donc qu'un seul monde objectif, devant tant de monde intrapersonnel, d'où des raisons de s'inquiéter de sa rupture partielle ? L'alter ego met nécessairement en conflit le fondement de mes expériences antérieures du monde avec les siennes³⁴⁵.

³⁴² Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, op. cit., p. 208.

³⁴³ Edmund Husserl, *Sur l'intersubjectivité*, tome I, op. cit., p. 126.

³⁴⁴ Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, op. cit., p. 40-41.

³⁴⁵ Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome II, op. cit., p. 120.

Fragilité des consensus

Cette situation quotidienne nous force à constater que la rupture est un phénomène latent. Le simple fait d'actualiser une expérience recouvre l'expérience antérieure et tient lieu chaque jour de remise en cause de nos déterminations. Celles-ci ne se maintiennent pas éternellement. Elles évoluent dans le phénomène de la rupture qui révèle la fragilité du consensus entre les individus, notamment en ce qui concerne les acquis objectifs partagés.

La présence de l'alter ego suppose un lien de co-existence entre les individus. Ce lien impose une clarification objective du monde pour en partager les repères essentiels. Les points de vue sur les choses du monde sont en correspondance les uns avec les autres. Chacun s'accorde sur des valeurs et des jugements conformes à une donnée sociale, culturelle, etc. Il existe entre les individus un rapport consensuel sur le monde. Celui-ci peut, à plusieurs reprises, être remis en question, soit, par exemple, de par l'agitation anticonformiste d'une personne, soit de par la rupture des concordances de points de vue sur les objets du monde. Dans les deux cas, nous interrogeons la norme et la restitution des certitudes partagées. La rupture montre alors l'impossible maintien de nos acquis, de nos convictions et de nos certitudes.

Chaque individu possède sa façon propre de percevoir les choses du monde. Il en résulte d'ailleurs un monde singulier et personnel qui sera dans un deuxième temps éprouvé par les autres dans un désir de communication. Il n'y a qu'une seule réalité objective, identique pour chaque individu, rendue possible dans un rapport de consensus unificateur. « *Toute personne a, précise Husserl, en tant que telle son monde environnant, tout d'abord son monde d'apparences subjectif et ensuite, à travers son rapport à l'ensemble des personnes, elle a en même temps un rapport au monde environnant objectif commun, du point de vue duquel le monde environnant subjectif est une simple apparence* ³⁴⁶. »

Husserl augmente son propos en affirmant que tout point de vue atteignable par l'un l'est aussi par l'autre, mais jamais au même moment du temps intersubjectif. Les personnes peuvent alors permuter leur position dans l'espace pour faire concorder leurs apparences et identifier leur point de vue. Il s'agit de la concordance intersubjective dont nous parle Husserl, point de départ possible de la discordance ³⁴⁷. La rupture de point de vue forme l'instant de cette discordance intersubjective, le désaccord, l'absence de consensus sur la réalité.

Actionner le levier de la rupture de point de vue en agitant les discordances c'est révéler la construction culturelle et symbolique d'un objet, nous l'avons dit plus haut, et c'est aussi effectuer une réinterrogation critique des acquis. En effet, si deux points de vue différents ne peuvent pas être en concordance, comment est-il possible alors d'identifier deux objets symboliques en un ? Autrement dit, une brouette vue de face peut-elle être une casserole vue de côté ? Un collier pour l'un peut-il être un porte-bonheur pour l'autre ? Partant de là, comment les mêmes points de vue peuvent-ils être concordants ?

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 283.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 288.

La provocation que représente la rupture des points de vue nous assure d'une chose : nous voyons tous la même chose autrement³⁴⁸. Or une seule réalité objective n'étant possible³⁴⁹, chacun se doit donc, sans forcément être consentant, de réajuster et de corriger son jugement ou celui de l'autre. Il s'agit de rappeler la norme. Husserl confirme effectivement que si ce conflit de perception existe, alors l'acte de voir est imparfait. Une affirmation peut d'ailleurs être confirmée ou infirmée, et même abandonnée, selon l'actualisation de l'expérience qui détermine cette affirmation³⁵⁰. Cependant, l'écart peut persister, quand l'individu soutient son discernement et le réaffirme face à la négative des autres. Ainsi que nous le dit Husserl, la réalité de cet individu est alors marginalisée, exclue selon des processus sociaux spécifiques. « *Dès que je communique à mes compagnons mes vécus antérieurs et qu'eux-mêmes se rendent compte du conflit systématique de ces vécus avec leur propre monde constitué d'une manière intersubjective et rendu constamment manifeste par l'échange concordant des expériences, je deviens pour eux un objet pathologique intéressant et ma " belle " réalité si manifeste, ils l'appellent une hallucination de quelqu'un qui a été jusqu'à présent un malade mental*³⁵¹. » La rupture de point de vue, pour Husserl, soulève alors le délicat problème de l'anomalie du corps et des organes de perceptions dans la sphère intersubjective.

La réinterrogation des acquis par la mise en évidence des ruptures de point de vue semble être liée aux représentations sociales et à la santé physique et mentale de l'individu. Selon les propos de Husserl, il y a anomalies³⁵² quand les expériences subjectives rentrent en contradiction et que la synthèse intersubjective ne peut plus se faire. Cette phrase de Husserl est caractéristique : « *Ce dont tous les hommes font l'expérience, c'est ce qui est vrai ; si certains le trouvent ailleurs, c'est qu'ils ont l'esprit de travers (leur sensibilité est défectueuse, comme le montre l'expérience)*³⁵³. » Après avoir démontré la distinction entre les propriétés mathématiques physiques de la nature et les propriétés sensibles changeantes dépendantes du sujet, Husserl dit que l'intersubjectivité repose sur l'objectivité mathématique logique du monde et non directement sur sa saisie intuitive sensible et subjective³⁵⁴. Il en conclut que la perception optimale dépend bien des conditions normales de la perception de part l'état charnel du corps et la normalité des organes de perception. L'intersubjectivité est un « *accord moyen des énoncés descriptifs, exception faite des désaccords*

³⁴⁸ Edmund Husserl, *Sur l'intersubjectivité*, tome I, *op. cit.*, p. 331.

³⁴⁹ Nous affirmons cela au sens où il y a bien plusieurs réalités objectives, mais elles s'affrontent ; car une seule parviendra à s'imposer, de manière plus ou moins temporaire, à la norme constituante d'un groupe social (par exemple le milieu de l'art) ou d'un groupe culturel (un peuple). Cependant, les réalités objectives peuvent cohabiter, dans le cas de la présence de plusieurs groupes culturels et sociaux sur un même territoire, mais chacun d'eux reste étanche à l'autre. Le respect des différences est le garant de cette cohabitation et du maintien de ces réalités objectives. En son absence, le conflit est inévitable. L'apparition d'un phénomène nouveau n'étant défini par aucune des réalités objectives présentes sur le territoire constitue aussi une source de conflit dans la mesure où son interprétation objective fait l'objet de plusieurs sources simultanément. Par exemple, c'est le cas de l'art lorsqu'il organise ces conflits de points de vue.

³⁵⁰ Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome I, *op. cit.*, p. 67.

³⁵¹ Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome II, *op. cit.*, p. 120-121.

³⁵² Selon nous, la question des anomalies se pose au sein d'un groupe socialement constitué ayant les mêmes références culturelles.

³⁵³ Edmund Husserl, *Sur l'intersubjectivité*, tome II, *op. cit.*, p. 241.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 242-246.

*isolés*³⁵⁵. »³⁵⁶ Il pense qu'il existe un « substrat de détermination chosique » accessible de la même façon à tous, indépendamment de la « relation subjective fortuite » : l'espace, le temps, et autres concepts logiques.

En montrant l'état des conditions de perception du corps et des organes correspondants, la rupture, évoquée ici dans le cas des discordances de point de vue sur le monde, témoigne de la frontière objective entre la normalité et l'anormalité. Les personnes anormales sont appréhendées en tant que personnes qui font l'expérience des mêmes choses, mais d'une autre manière, « *personnes du même groupe qui émettent des énoncés divergents sur leur monde environnant selon des directions de description tout à fait singulières*³⁵⁷. » Cette frontière régule la valeur des acquis objectifs au sein d'un même groupe culturel. Elle est constamment remise en question, car ce qui compte, dans le jugement que les individus portent sur le monde, c'est le rapport causal entre expériences sensibles du monde et état du corps. La rupture de point de vue ne témoigne pas des choses en toute objectivité, mais elle met en évidence ce rapport et ces conséquences ; à savoir la situation de l'individu au regard de la norme intersubjective qui ne procède pas de la sensibilité individuelle, mais d'une nature mathématique physique inatteignable. C'est pourquoi nos certitudes individuelles sont certitudes dans la mesure où elles existent pour les autres exclusivement dans le cadre d'un consensus intersubjectif. La rupture de point de vue oblige à modifier ou conserver ces certitudes en accord avec ce consensus. Tout peut changer quand l'événement de la rupture agit sur le consentement collectif.

Les effets de la rupture sur les choses et les individus

Nous savons désormais que la rupture est un événement transformateur qui interrompt le cours des choses et se termine par une reconfiguration totale du monde intersubjectif et subjectif. La rupture transforme les rapports que l'individu projette sur le monde et elle occasionne l'instauration d'interprétations nouvelles.

Penchons-nous à présent sur les aspects qualitatifs de ce phénomène. Aucun moment de rupture, qu'il soit provoqué ou non, ne détermine en soi le sens de l'avenir. Qu'il soit heureux ou malheureux, l'appréciation de ce moment de rupture est exclusive au sujet ou à l'observateur. Les changements indéterminés que la rupture impose seront déterminés plus tard par l'individu même qui les vit, selon des sentiments objectifs liés à un savoir empirique ou à une appréhension circonscrite dans un monde affectif, théorique et conceptuel.

Avant tout, l'événement de la rupture appartient au « monde naturel », selon l'expression de Husserl, dans lequel l'individu évolue et se construit à travers des actes de conscience. « *Le monde arithmétique n'est là pour moi que quand je prends et aussi longtemps que je garde l'attitude de l'arithméticien ; tandis que le monde*

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 244.

³⁵⁶ Ces désaccords isolés sont pour nous une réserve maintenue à l'écart par les conceptions dominantes, mais qui peuvent resurgir et faire débat, ce qui montre que les valeurs et les normes constituées dans l'intersubjectivité sont toujours en évolution.

³⁵⁷ Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome II, *op. cit.*, p. 288.

*naturel, le monde au sens ordinaire du mot, est constamment là pour moi, aussi longtemps que je suis engagé dans la vie naturelle*³⁵⁸. »

Pour autant, l'événement de la rupture joue magistralement le rôle de metteur en scène dans l'ombre du spectacle de l'existence. Il agit sur la matière contre laquelle se forment nos appréhensions, créant des altérations de la perception et des brusques changements d'apparences. Que ce soit l'anormalité des organes de perceptions ou l'apparition inattendue d'un nouvel aspect de l'objet perçu, les conséquences sont la mise en contradiction des expériences antérieures et ultérieures. Un remaniement de la réalité s'impose alors, afin de rétablir la concordance des expériences et de redonner une cohérence à notre réalité.

Quand la rupture survient au moment où l'individu prend conscience d'une nouvelle sensation et qu'il rencontre un nouvel objet, plus rien ne peut être comme avant. Cette rupture se vit comme une rencontre, au sens « *destinal* » de Cécile Duteille³⁵⁹. Elle conçoit la rencontre comme une rupture temporelle, c'est-à-dire un événement dans la continuité d'une progression vécue : « *Entre l'avant et l'après de la rencontre, entre temps du même et temps de l'autre, temps de la répétition et temps de l'exception s'instaure une rupture temporelle que nous vivons comme telle, même si le temps n'a pas de réalité matérielle*³⁶⁰. » Quand effectivement la rupture prend la forme d'une rencontre avec un objet inconnu, ce sont les sens qui en découvrent les premiers indices. Pour Husserl, deux cas de figure s'imposent, l'objet n'étant perçu d'abord que pour un simple « *datum de sensation* ». Soit la conscience objectivante opère une appréhension objectale, soit elle en reste à un simple état de sensation. « *Pour un sujet doté de conscience, dit-il, qui n'aurait encore jamais "perçu" un son, qui ne l'aurait donc encore jamais saisi comme un objet pour soi, pour un tel sujet aucun objet-son ne saurait encore s'imposer en tant qu'objet. C'est une fois accompli que la saisie (la conscience originaire d'objets) peut conduire à des appréhensions objectales sans qu'intervienne une conversion de la visée, que ce soit sous la forme du souvenir évoquant des sons semblables, ou que ce soit sous la forme d'une conscience en arrière-plan portant sur un son qui retentit de nouveau*³⁶¹. » Si la rencontre de la nouveauté n'impose pas forcément son objet, elle est en revanche constitutive d'une réalité sensible vécue qui peut être déterminante pour des expériences futures.

Le moment de la rupture est donc un moment vécu qui s'inscrit dans l'existence du sujet, devenant une expérience de référence. Reprenons les mots de Husserl déjà cités au début de ce chapitre : « *Le vécu, réellement vécu à un certain moment, se donne, à l'instant où il tombe nouvellement sous le regard de la réflexion, comme véritablement vécu, comme existant « maintenant » ; ce n'est pas tout ; il se donne aussi comme quelque chose qui vient justement d'exister et, dans la mesure où il était non regardé, il se donne précisément comme tel, comme ayant existé sans être*

³⁵⁸ Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome I, op. cit., p. 92.

³⁵⁹ Cécile Duteille, « L'événement de la rencontre comme expérience de rupture temporelle », *Arobase*, n°6, 2002, p. 81-88, <http://www.arobase.to> consulté le 15 mars 2010.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 84.

³⁶¹ Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome II, op. cit., p. 48.

*réfléchi*³⁶². » Nous comprenons alors que l'événement de la rupture a donc, dans le cadre de ce vécu, une incidence sur les individus. Dans ce cas, actionner expérimentalement le levier de la rupture, c'est provoquer des changements indéterminés, engager des bifurcations imprévisibles. La rupture réactualise les expériences. Elle s'impose comme événement existentiel constitutif de notre réalité, de notre monde propre, de notre histoire.

Pour Claude Romano, la phénoménologie de l'événement se rattache à une herméneutique « événementiale » de « *l'aventure humaine selon l'intrigue historique de sa propre aventure*³⁶³. » L'événement ne se prête à aucune observation impartiale objective : comprendre l'événement c'est « *l'éprouver à même soi comme destinée à soi et à nulle autre*³⁶⁴. » Plus loin il dit aussi que « *l'événement n'est rien d'autre que cette reconfiguration impersonnelle de mes possibles et du monde qui advient en un fait et par laquelle il ouvre une faille dans ma propre aventure*³⁶⁵. » Ainsi, il semble que rupture et événement soient liés par les déviations qu'ils induisent au cheminement de l'existence humaine et son rapport au monde. Dans leur article, Alban Bensa et Eric Fassin identifient la spécificité de l'événement comme le moment d'une « *rupture d'intelligibilité*³⁶⁶ », une suspension de l'évidence habituelle de la compréhension. L'événement est un temps de rupture dans lequel se passe quelque chose de l'ordre du devenir. Ce n'est donc pas la manifestation de l'événement, c'est-à-dire les faits en tant que tels, qui génère cette rupture, mais le moment même de cette rupture qui fait événement.

Concevoir la rencontre destinale et l'événement comme exemples caractéristiques du phénomène de la rupture, c'est penser la rupture comme état conjoncturel. Une rencontre n'est jamais l'effacement d'un objet ou d'un sujet rencontré, mais au contraire, l'ajout, dans l'histoire de l'individu, de nouvelles possibilités. Par conséquent, la rupture ne traduit pas une action de retrait, ou de suppression, ni de manque soudain, mais elle s'exprime dans l'addition, l'apparition, la venue d'une nouvelle chose. L'exemple de l'art le montre. Quand une œuvre déstabilise les présupposés collectifs de la réalité, en mettant en avant les intérêts privés du maintien de telles ou telles valeurs, elle provoque une rupture dans la perception objective de cette situation sociale et s'ajoute en tant qu'objet symbolique et didactique de cette rupture. L'œuvre ne dicte rien. Elle existe désormais comme un nouvel objet de perception dont les circonstances, les références et les spécificités subjectives lui donnent les intentions. Elle se confond en un phénomène esthétique problématisant, amplifié par une présence matérielle désormais identifiée.

*

Le phénomène de la rupture est rendu distinct par le fait qu'il bouscule un état latent de choses et d'apparences immobiles. Nous l'avons défini comme une infraction conjoncturelle dans l'intersubjectivité. La rupture met en scène l'individu

³⁶² Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome I, op. cit., p. 248.

³⁶³ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, Paris, PUF, 1988.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 44.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 45.

³⁶⁶ Alban Bensa et Éric Fassin, « Les sciences sociales face à l'événement », in *Terrain*, n°38, mars 2002, <http://terrain.revues.org/index1888.html> consultée le 12 mars 2008.

lorsqu'elle bouscule, en premier lieu, les fondements du sens commun au terme d'un vécu pur nouveau. Elle s'illustre alors dans l'invalidation des anticipations pour un enrichissement pratique des perceptions et leur transformation.

Nous avons ensuite découvert que le moment de la rupture rappelle en permanence le doute contenu dans nos certitudes. L'individu est destabilisé dans son entreprise de définition du monde, tandis que l'interruption engendrée révèle la continuité logique de ses constructions. La rupture met alors en problème les liens d'identification qui unissent les individus entre eux, notamment dans la perception. Elle met en question le statut de subjectivité de l'autre à l'occasion de ruptures symboliques dans la constitution de l'ego. L'événement de la rupture révèle donc l'ordre symbolique et social de la communauté d'individus et la fragilité du consensus interindividuel. Nous comprenons alors à quel point l'individu peut agir, de façon indéterminée, dans ce consentement collectif, s'il actionne le mécanisme de la rupture.

Cet événement intervient donc d'abord dans l'histoire individuelle. C'est la nécessité de rationalisation du phénomène pour maintenir l'équilibre de la constitution du réel qui l'inscrit dans une histoire collective. De ce fait, la rupture façonne les objets de demain. Par conséquent, Husserl, qui nous a accompagné tout au long de cette réflexion, nous aide à considérer l'action de la rupture comme une théorie convaincante pour comprendre l'acte engagé de la provocation expérimentale, acte situé dans les engrenages de l'édification sociale et de son organisation. L'individu dans son rapport au monde est au centre du renouvellement perpétuellement menacé de son environnement routinier dont il est, au fond, le principal artisan.

La routine, objet privilégié de la provocation expérimentale

C'est avec les routines que nous touchons le cœur de la structure sociale, à savoir l'organisation et les règles tacites qui structurent l'arrière-plan de la vie en société. Si la provocation expérimentale consiste à révéler cet arrière-plan en le perturbant, alors la rupture des routines est l'action déterminante. En effet, les routines sont le reflet des actes que nous répétons chaque jour, donnant du sens à notre existence et au monde dans lequel elle se déroule. Par conséquent, rompre les routines signifie perturber les processus opératoires fondamentaux qui produisent et maintiennent la structure sociale. D'une façon plus générale, la structure sociale tient lieu de champ d'action de la provocation expérimentale, car elle est à la fois le support qui en absorbe les effets et la cible.

Rompre les routines revient à intervenir dans le flux de la société « en train de se faire », dans ses mécanismes les plus intimes et les plus cachés. La fabrication du sens commun, sa structuration intersubjective et l'objectivation de la réalité sociale sont des exemples de mécanismes routiniers complexes qui conditionnent la communication et l'usage des accords tacitement acceptés pour l'interprétation et la constitution du monde, autrement appelés les « allants de soi » par l'ethnométhodologie. Tenter d'intervenir sciemment dans ces rouages revient à

mettre temporairement en lumière l'actualité de la structure d'arrière-plan, et à participer à sa réactualisation, voire sa transformation.

Il apparaît donc nécessaire de poursuivre cette réflexion sur l'exposé détaillé des routines afin de connaître les enjeux précis de leur rupture. Par exemple, le jeu de la perturbation des routines qui maintiennent la réalité sociale est une action rendue possible par la provocation expérimentale. Elle ramène le doute permanent au centre de nos interactions. Elle réintroduit l'angoisse existentielle qui tapisse notre rapport au monde et qui poussent les hommes à opérer une visée intentionnelle sur les objets de ce monde. Nous considérons ce doute comme constituant de l'arrière-plan de la structure sociale, tel que Husserl le considère dans la nature même de l'être³⁶⁷.

Dans ce chapitre, nous tenterons alors de définir les routines comme un phénomène social, comprendre leur origine et leur utilité. Nous examinerons ensuite les enjeux de leur rupture au sein de la communauté des hommes, de leur organisation et de la réalité objective que les individus construisent à chaque instant. Nous verrons également les conséquences auxquelles nous pouvons nous attendre, conluant donc sur les perspectives d'application de la provocation expérimentale dans l'art qui feront l'objet de la deuxième partie de ce travail de recherche.

La société en train de se faire

Définition des routines

Les routines font l'objet d'un grand intérêt pour les sciences sociales, en particulier pour l'ethnométhodologie et la phénoménologie sociale. Ce n'est sans doute pas un hasard, car ces deux disciplines fondent leur compréhension de la réalité sociale sur l'observation méticuleuse des activités ordinaires de la vie quotidienne. De nouveau, nous nous appuyons sur leur travaux, rappelant au passage le constructivisme sociale qui nous réunit autour d'une même idée : l'individu, avec sa conscience, contribue en premier lieu à la réalité qui l'entoure.

Lorsque nous évoquons les routines, nous parlons bien sûr des routines sociales qui nous appartiennent, à nous membres d'un groupe d'individus socialement organisés. Elles nous sont propres et répondent à des buts que nous mettons en œuvre pour l'accomplissement pratique de notre vie quotidienne. Elles s'illustrent par exemple dans nos habitudes, nos manières de faire, nos interprétations, nos interactions avec autrui, nos façons de gérer la vie courante et de communiquer. Elles s'incarnent également dans les mécanismes et les procédures ordinaires, tels que la réflexivité ou les « allants de soi », en arrière-plan de nos activités coutumières. Harold Garfinkel précise que : « *Dans la conduite des affaires quotidiennes, pour être à même de traiter rationnellement le dixième de cette situation qui est comparable à la partie émergée de l'iceberg, l'individu doit pouvoir traiter les*

³⁶⁷ « Le monde n'est pas sujet au doute en ce sens que nous trouverions des motifs rationnels qui entreraient en ligne contre la force énorme des expériences convergentes, mais en ce sens qu'un doute est toujours pensable et qu'il est ainsi parce que la possibilité du non-être, en tant que possibilité de principe, n'est jamais exclue. » Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome I, op. cit., p. 152.

*neuf dixièmes restants comme un arrière-plan incontesté (et, chose peut-être encore plus intéressante : incontestable) de matériaux dont on peut montrer qu'ils sont pertinents pour son calcul, mais qui apparaissent sans même qu'on les remarque*³⁶⁸. » C'est pourquoi les routines ne sont pas toujours visibles pour l'observateur extérieur tandis qu'elles jouent un rôle essentiel pour l'établissement et le maintien de la réalité sociale.

Nous définissons donc les routines comme l'expression et la réalisation du « stock social de connaissances »³⁶⁹ articulé avec la « pertinence motivationnelle »³⁷⁰, notion développée par Alfred Schütz qui y voit une marge de manœuvre subjective : « *En d'autres termes, l'intérêt détermine quels éléments de la structure ontologique du monde pré-donné et du stock de connaissance réel sont pertinents pour l'individu pour définir par la pensée, par l'action, émotionnellement, sa situation, pour y trouver son chemin, et pour y faire face*³⁷¹. » Pour Peter Berger et Thomas Luckman, cette pertinence recouvre aussi un aspect pragmatique et souple, afin de permettre le maintien de la conformité des connaissances typiques qui fond que « *la validité de ma connaissance de la vie quotidienne, disent-ils, est pré-donnée à mes yeux et à ceux d'autrui jusqu'à ce qu'un problème ne puisse être résolu en ces termes [par ma connaissance]*³⁷². » L'individu est ainsi en mesure de cerner rapidement les situations sans se poser de questions, et d'agir conformément à son intérêt et à ce qu'on attend de lui.

L'ensemble de ces données théoriques nous amènent à considérer les routines comme l'accomplissement des expressions indexicales. Nous connaissons le rôle important que ces expressions jouent dans la description et l'interprétation du monde pour donner un sens à la réalité sociale. En effet, nous avons vu³⁷³ que les expressions indexicales étaient ordonnées selon leurs propriétés rationnelles d'organisation. C'est l'objet d'étude principal de l'ethnométhodologie qui tend à en démontrer l'ordre. « *La rationalité démontrable, nous dit Garfinkel, des expressions indexicales et des actions indexicales conserve, au cours même de sa production gérée par les membres, le caractère de circonstances pratiques ordinaires, familières et routinisées*³⁷⁴. » Les routines sont donc des gestes banals de la vie courante. Il n'y a jamais rien d'extraordinaire dans une routine, bien au contraire. Même si nous ne partageons pas entièrement les analyses de Bruce Bégout, la définition qu'il donne du quotidien rend compte, de manière satisfaisante, de la partie visible des routines : « *La façon de faire son lit, le trajet habituel jusqu'à son lieu de travail, les conversations ordinaires au café, la manière de saluer ses voisins dans la cage d'escalier, une certaine pratique spontanément naturelle du monde ambiant, bref, comme l'indique son étymologie latine, tout ce qui se répète jour après jour*³⁷⁵. » Les routines sont le seul accès dont l'ethnométhodologue et le plasticien disposent, l'un pour une compréhension de l'arrière-plan, l'autre pour la révélation et le bouleversement de

³⁶⁸ Harold Garfinkel, *op. cit.*, p. 275.

³⁶⁹ Alfred Schütz, *Éléments de sociologie phénoménologique, op. cit.*, p. 108.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 111.

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² Peter Berger et Thomas Luckman, *op. cit.*, p. 64.

³⁷³ Voir le chapitre « De l'intérêt de la provocation expérimentale dans les arts plastiques » page 16.

³⁷⁴ Harold Garfinkel, *op. cit.*, p. 64.

³⁷⁵ Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 38.

cet arrière-plan ; car les comportements ordinaires et pratiques de tous sont les seules manifestations de cet arrière-plan observables et descriptibles ³⁷⁶. La provocation expérimentale trouve, dans les routines, un objet essentiel pour la réalisation de son action. Pour le comprendre, il est nécessaire de connaître le fondement des routines.

Le fondement des routines

Pour beaucoup, les routines s'inscrivent dans le déroulement habituel et quotidien d'une existence conditionnée par l'environnement (social, culturel, familial, éducatif, historique, etc.) qui forme la réalité naturelle de l'individu. Ainsi, représenter les routines de la vie quotidienne par un procédé graphique ou par le moyen du langage permettrait de décrire cet environnement. Mais cela suffirait-il à comprendre de quoi les routines sont issues ? Non, car l'environnement qui forme l'enveloppe de la réalité sociale est au même titre façonné par les routines des individus qui y cohabitent. Le point de vue de Peter Berger et Thomas Luckman confirme cette analyse, notamment à propos de l'interdépendance qu'ils établissent entre routines et environnement : « *La réalité de la vie quotidienne se maintient en étant incorporée dans ses routines* ³⁷⁷. » Autrement dit, l'environnement seul ne dit rien sur ce qui fonde les routines et ce par quoi elles sont déterminées. Il n'en est que l'expression indirecte.

Il faut dire que certaines habitudes de la pensée incitent parfois à introduire la cause d'un phénomène afin de l'expliquer. Par exemple, pourquoi cet habitant d'un quartier « pauvre » utilise des ingrédients bon marché et de mauvaise qualité pour cuisiner ? Parce que ses revenus sont faibles, pourrions-nous penser, ou bien parce que sa situation ne lui permet pas de varier ses habitudes alimentaires. Mais si l'on se penche sur les pratiques culinaires de plusieurs habitants d'un même quartier, nous retrouvons pourtant cette diversité alimentaire qui ne permet pas de conclure à un déterminisme économique, social et culturel ³⁷⁸. Par conséquent, pour exposer le fondement des routines de la vie quotidienne, il n'est ni question de trouver une cause ni question d'établir une raison, tant les circonstances varient d'un individu à l'autre. Il faut réfléchir à cette question en terme d'« intérêts » et de « connaissances pratiques » que l'individu possède sur son environnement au travers duquel il existe. En désignant d'abord ce sur quoi les routines ne sont pas directement fondées, nous pourrions ainsi séparer les présupposés courants d'une considération plus immanente et primordiale à nos yeux.

Les déterminismes social et culturel sont souvent considérés comme étant à la base de l'activité routinière de l'individu. L'environnement (c'est-à-dire le contexte relationnel, le contexte urbain, la situation socio-économique ou encore l'univers médiatique et ses images) est alors un critère régulièrement cité par les observateurs

³⁷⁶ Même lorsqu'une œuvre provoque une réaction sociale en soulevant certains tabous par exemple, la révélation de l'arrière-plan moral ne se manifeste qu'au travers l'expression individuelle ou celle d'un groupe, à savoir des attitudes, des actions, des discussions, des interprétations, etc. Cette réaction est le produit de routines qui permettent de traiter la situation problème. Ce sont donc seulement les routines qui rendent visible l'arrière-plan et non le seul contenu de l'œuvre, dont l'existence aura simplement déclenché ces réactions.

³⁷⁷ Peter Berger et Thomas Luckman, *op. cit.*, p. 204.

³⁷⁸ Voir à ce sujet le projet *Rushs familiaux*, annexe VII, p. 247.

ordinaires de la vie des hommes pour désigner par quoi sont conditionnés les faits et les gestes de chacun. Même si, selon nous, cette idée n'est pas dénuée de sens, il faut dire aussi qu'elle conduit à des aberrations du fait des préjugés qu'elle inspire. Elle facilite, par exemple, les arguments xénophobes et discriminatoires dont sont victimes les minorités, comme c'est le cas pour les gens du voyage en France. Finalement, ces préjugés dérivent du cadre d'interprétation objectif qui dicte les pensées dominantes. Nous rapprochons cette notion avec celle des « idées fixes » de Max Stirner.

Les « idées fixes » sont pour Max Stirner des idées communes auxquelles les hommes sont asservis. Elles s'érigent en marottes sacrées pour celui qui en est esclave, prêt à tout pour les protéger. Elles sont, pour l'auteur, au centre des réalités individuelles telles des maniaqueries ne pouvant souffrir d'aucune remise en cause. Lorsqu'elles font loi pour certains, elles sont cause d'enfermement pour d'autres. Stirner pose le problème des limites de la réalité légiférante et dominante qui s'impose à tous les individus sur des conceptions arbitraires au regard de l'existence individuelle. Il remarque que les institutions qui jalonnent notre société, avec ceux qui les défendent et sont à leur service, relèvent d'un principe identique à celui du fou à lié qui se prend pour une réincarnation. « *Et qu'est-ce, par exemple, dit-il, que ce radotage qui remplit la plupart de nos journaux, sinon le langage de fous que hante une idée fixe de légalité, de moralité, de christianisme, fous qui n'ont l'air d'être en liberté que grâce à la grandeur du préau où ils prennent leurs ébats* ³⁷⁹ ? » Stirner rend pour responsable de cette situation le désintéressement ³⁸⁰, c'est-à-dire le fait de ne plus être maître de notre but en notre pouvoir et d'être en proie aux « idées fixes », au fanatisme. Le contraire consisterait alors à rester maître de son but, savoir en permanence ce qu'on fait et, pourquoi pas, ouvrir les yeux sur ses propres manies, ses représentations, autant de facteurs qui remplissent nos routines quotidiennes dès lors qu'elles se soumettent à notre intérêt pratique.

Par ailleurs, et de façon indirecte, lorsque nous tentons de dénoncer certaines aliénations de la vie sociale, nous prenons le risque de nous appuyer sur des considérations inexactes, voire contestables. Les personnes concernées par ce qui est dénoncé se sentent réduites au seul point de vue caricatural de la critique. Dans le cas de l'art, par exemple, les images véhiculées peuvent devenir une source de violence symbolique qui trahit les préjugés moraux sur lesquels l'artiste s'appuie. L'expérience récente de Thomas Hirschhorn à Rennes ³⁸¹, dans le quartier populaire de Maurepas, nous semble relever de ce fait. L'artiste installe le décor d'un théâtre avec quelques sculptures réalisées avec du carton, du scotch et des images médiatiques. L'ensemble est présenté dans le parking souterrain d'un petit centre commercial réinvesti pour l'occasion comme lieu d'exposition et de performance, car six jeunes habitants sont invités à y participer en lisant des textes ³⁸². Selon notre analyse, ce projet propose une mise en scène transcendée de l'action individuelle pour prendre de la distance avec l'environnement représenté ici symboliquement par les matériaux, le texte et les images qui forment le décor de l'installation : la mode, l'érotisme, la guerre, etc. La notion de précarité, laquelle semble si bien coller au

³⁷⁹ Max Stirner, *op. cit.*, p. 57.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 80

³⁸¹ *Le théâtre précaire*, Rennes, 2010.

³⁸² Il s'agit d'un texte écrit par l'écrivain Manuel Joseph.

contexte urbain d'un quartier populaire, est ici considérée comme un support au détournement d'un quotidien supposé aliénant ou du moins problématique. Comme de nombreuses interventions de l'art dans l'espace public socialement « défavorisé », l'installation de Thomas Hirschhorn a des allures de remède contre une misère considérée comme probable. Cette constatation tient du fait qu'ici la critique sociale relève essentiellement de la dimension culturelle et intellectuelle de l'œuvre, une qualité exogène à l'environnement social dans lequel l'œuvre s'exhibe. La participation des habitants à la pièce de théâtre qui accompagne l'installation est une façade de second ordre pour introduire l'œuvre dans l'espace social ; c'est une participation passive qui implique la docilité des participants récitant un texte prévu à l'avance. De façon plus générale, les routines des habitants et celles qui se réalisent dans le quartier ne jouent aucun rôle significatif dans la situation artistique à laquelle les habitants sont conviés. Au contraire, par leur présence, les « acteurs » sont censés incarner des routines que l'œuvre leur prête pour l'occasion. Les réactions qui ont suivi montrent l'hostilité à l'égard des représentations jugées « vulgaires » par les habitants, par exemple les images pornographiques. Au cours des premiers moments, plusieurs habitants se sont insurgés, interloqués par le rapport entre théâtre, quotidien du quartier, art et espace social, rapport qui ne faisait pas sens alors que l'intervention artistique était censée représenter et agir sur une réalité contextuelle³⁸³. Il n'y a pas, dans cet exemple, à critiquer le travail de l'artiste dans sa globalité, mais simplement à constater que l'interruption prématurée du projet n'est pas le fait d'un acte volontaire de provocation expérimentale³⁸⁴. Il est le fruit d'une incohérence entre un propos artistique et un discours qui prête des intentions à ceux vers qui les organisateurs sont allés pour justifier d'un ancrage social.

Bien que les prédicats culturels et biographiques participent à la formation des faits et gestes avec lesquelles l'individu accomplit sa vie quotidienne, l'individu construit sa propre nature en s'auto-produisant chaque jour. Peter Berger et Thomas Luckman affirment que l'ordre social est produit par l'activité humaine. Il stabilise de fait la conduite des individus et transforme le développement organique biologique individuel, qui, à lui seul, est insuffisant pour remplir cette fonction³⁸⁵. En outre, les études de Garfinkel montrent que l'être humain, quelle que soient sa condition et sa situation, dispose de tous les outils pour développer d'autres routines avantageuses, en détournant les critères de jugement du sens commun. Il explique que les conditions de la survie subjective viennent justement d'une capacité à déjouer les attentes ordinaires et à reconstruire en permanence les modalités de gestion des circonstances pratiques du quotidien³⁸⁶. Dans ce contexte, l'origine et la spécificité socioculturelle de l'individu ne sont que des paramètres aboutissant à des routines très différentes selon les individus d'un même groupe.

³⁸³ « Thomas Hirschhorn propose une approche revisitée de la précarité comme un forme de résistance aux habitudes et à l'institutionnalisation des rapports sociaux. » Propos extraits de la présentation de l'œuvre sur le site <http://www.lesateliersderennes.fr/la-programmation-2010/thomas-hirschhorn>, consulté le 7 juin 2010.

³⁸⁴ L'œuvre a été démontée suite à des actes de dégradation graves.

³⁸⁵ Peter Berger et Thomas Luckman, *op. cit.*, p. 75.

³⁸⁶ Selon Garfinkel, les routines dites naturelles, c'est-à-dire celles que nous prêtent les autres, peuvent poser un problème quotidien à l'individu. Celui-ci est alors en mesure d'utiliser la connaissance qu'il a des comportements typiques, des habitudes et du langage, afin de présenter aux autres, sans aucune ambiguïté, les conditions de normalité qui feront de lui ce qu'il veut être aux yeux des autres. Harold Garfinkel, *op. cit.*, p. 277.

Pour réduire à l'essentiel la question du fondement des routines, il convient désormais d'écarter toutes les dimensions spéculatives sur le contexte socioculturel. Celles-ci n'offrent que des variables d'interprétation. Nous nous rattachons à l'idée selon laquelle les routines de la vie quotidienne sont d'abord fondées sur la connaissance naïve que l'on possède du monde. Selon Husserl, la connaissance naïve du monde est ancrée dans une « attitude naturelle » qui est celle de tout homme découvrant et vivant le monde au quotidien par une intuition immédiate. « *Ainsi, quand la conscience est vigilante, je me trouve à tout instant – et sans pouvoir changer cette situation – en relation avec un seul et même monde, quoique variable quant au contenu. Il ne cesse d'être " présent " pour moi ; et j'y suis moi-même incorporé. Par là, ce monde n'est pas là pour moi comme un simple monde de choses mais, selon la même immédiateté, comme monde des valeurs, comme monde de biens, comme monde pratique*³⁸⁷. » Alfred Schütz, qui étudia de près la question des routines dans la phénoménologie sociale, dira par la suite que notre connaissance naïve du monde trouve son origine dans la tradition culturelle d'un groupe, dans l'éducation au sein de la famille et de l'institution, et dans le vécu personnel, donnant lieu à une connaissance approximative et typique³⁸⁸ de l'environnement pour former les « allants de soi ». Dans ce cadre, les routines organisent et équipent l'attitude naturelle de l'homme. La vie quotidienne s'accomplit donc au gré d'habitudes automatiques et de « *platitudes non questionnées*³⁸⁹. » Du point de vue de l'ethnométhodologie, la connaissance naïve du monde est vécue par l'individu au cours d'actions normales, familières, ordinaires, quotidiennes, connues en communs et évidentes. « *Les scènes familiales des activités quotidiennes, traitées par les membres comme " faits naturels de la vie ", sont des faits massifs de leur existence quotidienne, à la fois comme un monde réel et comme le produit de leurs activités dans un monde réel*³⁹⁰. » Nous pouvons conclure que les routines sont fondées sur des gestes et des processus d'interprétations automatiques, de l'ordre du réflexe, mais capables de se transformer pour assurer efficacement la fonction de tampon entre les mouvements du monde externe et la structure de la réalité sociale. Elles sont donc d'abord déterminées par l'action de l'individu sur son environnement. Aucun déterminisme ne peut à lui seul expliquer l'ensemble des routines sociales de plusieurs individus sur un même territoire. Mouvantes et adaptables, elles obéissent à un usage pratique que l'individu met en œuvre dans un contexte qu'il connaît bien et sur lequel il peut agir.

³⁸⁷ Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome I, op. cit., p. 90.

³⁸⁸ Alfred Schütz, *Éléments de sociologie phénoménologique*, op. cit., p. 34.

³⁸⁹ *Ibid.* p. 35.

³⁹⁰ Harold Garfinkel, op. cit., p. 97.

Quel usage, quel utilité

Le « processus » qui se déroule dans la fabrication du quotidien décrit par Bruce Bégout est une piste qui peut expliquer l'usage que les individus font des routines. Mais cette explication ne prend tout son sens que si nous en précisons les incertitudes. En effet, nous voulons opposer à l'aspect apparemment aliénant des routines³⁹¹ le formidable outil de construction et de constitution de la réalité sociale qui forme l'essentiel de leur fonction. S'il est une force dominatrice qui s'exerce sur l'individu — et il en est une pour chacun de nous et pour des peuples entiers — elle ne conditionne pas ses routines, comme un metteur en scène manipule ses acteurs, pas plus que ses routines n'obéissent à cette force extérieure, si ce n'est pour sauver les apparences, mais les apparences seules.

La condition d'aliénation de l'individu est une variable d'interprétation des routines qu'il faut éviter pour élucider leur usage et leur utilité. Assurément, cette variable ne dit rien d'autre que ce que l'acteur social est capable de faire pour échapper à ses « tyrans », tout en réalisant les attentes et en conservant les apparences. Il s'agit de stratégies qui se superposent aux routines sans pour autant les aliéner. Les routines vont justement se constituer consciemment en « ruses d'intérêts³⁹² », ainsi que le montre Michel de Certeau. Par conséquent, la force de l'activité routinière dans le quotidien va de pair avec l'initiative subjective d'interprétation d'un monde stable, repréable, descriptible, partagé avec autrui — un monde qui évolue sur une trajectoire continue et régulière. Elle accompagne également toutes les nécessités et les procédures de communication avec autrui. Elle confère à l'individu sa place dans la société au milieu des autres.

À cet effet, Bruce Bégout conçoit la marche du quotidien comme « *le refoulement de l'incertitude du monde et des autres*³⁹³. » « *Certes, le but affiché du monde quotidien est de protéger les hommes contre tous les doutes, en fondant un univers familier et intime [...]* ³⁹⁴. » Ces indications soulignent le rôle rassurant du quotidien et le caractère bienveillant des routines pour faciliter la construction de repères communs précis et fonctionnels. Par là, nous soulignons que les routines sont des outils essentiels pour l'interprétation du monde et le mécanisme d'institutionnalisation collective.

Chaque individu est l'acteur principal de ses propres routines. Aaron Cicourel précise que : « *L'acteur construit son existence quotidienne par un ensemble de recettes essayées et éprouvées*³⁹⁵. » Ces recettes sont le matériau d'échange et de partage du monde avec autrui, autrement dit, le matériau de son institutionnalisation. Elles se produisent dans le flux du présent continu, à chaque nouvelle situation, à chaque nouvelle connaissance créée. Puis elles se referment sur elle-même, dans le consensus commun de stabilisation de la réalité produite. C'est ainsi que nous entendons alors les conclusions de Schütz à ce propos : « *La fonction de tout travail*

³⁹¹ Le quotidien comme réceptacle de la routine est souvent considéré comme hostile à l'épanouissement de l'individu, ainsi que le montre Guy Debord et son père spirituel sur le sujet, Henri Lefèbre.

³⁹² Michel de Certeau, *op. cit.*

³⁹³ Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 307.

³⁹⁴ Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 26.

³⁹⁵ Aaron Cicourel, *op. cit.*, p. 42.

*de routine est une standardisation et une mécanisation des relations moyens-fins en tant que telles en réfèrent les moyens standardisés aux classes standardisées de fins*³⁹⁶. » Par conséquent, la routine appliquée au mécanisme d'instauration du quotidien, expliqué par Bruce Bégout, dépasse le seul stade de refoulement des incertitudes pour construire les conditions mêmes de ses incertitudes et pour déterminer ce qui, en face, doit être certain.

Dans le monde du quotidien, le familier (sécurité et confiance) et la conscience de l'inconnu (extérieur et menaçant) cohabitent, car l'un ne se définit pas sans l'autre. Bruce Bégout parle d'une dialectique qui se joue à chaque instant entre le familier et l'étranger, dialectique qui semble fonder la nature du quotidien, ses faits et ses gestes³⁹⁷. Mais l'auteur semble accentuer la prédominance d'une nature chaotique et angoissante du monde contre quoi ce construit l'univers quotidien des routines. « *Son effort [de l'attitude quotidienne] primordiale consiste à rendre supportable l'expérience originelle de monde infini, en créant des dispositifs de routine qui remplacent le poids infernal de l'inquiétude, par la simple gravité des affaires humaines*³⁹⁸. » Le déroulement du quotidien est un « *processus de neutralisation du refoulement de la relativité inquiétante du monde*³⁹⁹. » En somme, pour l'auteur, la routine du quotidien est un rempart à l'hostilité de la nature. « *Certes, le but affiché du monde quotidien est de protéger les hommes contre tous les doutes, en fondant un univers familier et intime [...]*⁴⁰⁰. »

Avec des idées pareilles, nous aurions tôt fait de ne penser l'expérience existentielle première que négativement, comme une unique source d'angoisse et de désarroi⁴⁰¹. Ces conceptions donnent au quotidien l'image d'un mensonge accepté, connu et partagé par tous, d'une construction factice de la vie, d'un décor, d'une alternative à la béance, au néant et à l'indéfini. Elles décrivent un monde où nous avons cessé de construire et de reconstruire par défaut son sens, sa matérialité, sa vérité, pour s'en défendre. Malgré l'intérêt que nous portons à ses idées, le scepticisme scientifique qu'il convient d'appliquer nous force à ne pas adhérer à cette conception du quotidien et au type d'usage, par trop réducteur, qu'elle confère aux routines. Nous refusons d'abaisser l'action des routines à une fonction accablante, misérable et rétractile, car nous pensons que les routines sont portées par une initiative « d'aller vers les autres », « d'aller vers le monde », non pas pour s'en défendre mais pour le façonner.

Le mouvement constructiviste de la vie sociale, à travers les routines du quotidien, ne doit pas être uniquement attribué à l'angoisse existentielle. Il relève surtout d'une nécessité organique et fonctionnelle du corps et de la conscience. Ce phénomène est inhérent à l'occupation de la conscience dans un corps physique, occupation foncièrement invisible, mais présente par une intuition originelle de la conscience, ainsi que l'explique Husserl à propos de la constitution de l'alter ego. Loin de remplir la vie humaine par des activités et des pressions, afin de combler le vide de la réalité

³⁹⁶ Alfred Schütz, *Éléments de sociologie phénoménologique*, op. cit., p. 37.

³⁹⁷ Bruce Bégout, op. cit., p. 43-44.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 262.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 263.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 47-48, note 30.

existentielle (« *l'abîme des origines* ⁴⁰² », comme le dit Bruce Bégout), les routines sont le ciment de la réalité sociale. Elle sont le mortier d'édification du monde et non l'enduit pour colmater ses brèches. Le sens même de brèche, de vide ou de béance nécessite réflexivement l'existence de son contraire. Donc, ce monde chaotique et angoissant ne peut préexister aux routines, dont la conscience initie les prémices dans le fait de l'attitude naturelle.

Enjeux de la rupture des routines

L'ethnométhodologie a montré que les routines, incorporées dans les « allants de soi » de la vie quotidienne, jouaient un rôle essentiel dans la provocation expérimentale. Afin de révéler les éléments d'arrière-plan de la compréhension commune et de la structure sociale, Garfinkel propose de troubler la familiarité des faits naturels, en y introduisant des traits de non-sens ⁴⁰³. Ces traits sont également ceux de l'art, dont l'apparition vide de signification précède l'acquisition progressive de sens à mesure que l'œuvre cesse de provoquer. Ce que la rupture des routines porte d'intéressant dans l'intervention sociale, et en particulier pour la provocation expérimentale et les arts plastiques, ce sont ses enjeux et ses effets. Nous en avons déterminés trois : la destabilisation de la réalité, l'ordre institutionnel menacé et le doute.

Menace pour la réalité pré-donnée

Nous avons vu dans le précédent chapitre que la rupture d'une chose préfigurait sa continuité dans la mesure où elle se révèle comme un flux auparavant continu, justement parce que venant à être interrompue. La routine procède de cette même continuité qui se remarque précisément au moment de sa rupture ⁴⁰⁴. Selon Peter Berger et Thomas Luckman, sortir de la routine, c'est rendre problématique le quotidien par son enrichissement (découverte, nouveauté, curiosité, etc.) sans pour cela sortir du monde de la réalité quotidienne. Lorsqu'une rupture de la routine s'impose, ou lorsque ce changement s'opère selon une intuition quelconque, l'individu ne perd pas tous ses repères. Il possède des outils d'interprétation d'un monde étranger qui l'aident à garder pied sur la réalité sociale malmenée, là où s'exprime le monde intersubjectif. Par exemple, à l'occasion d'un voyage dans un pays lointain, bien que l'environnement soit différent et implique de modifier les habitudes, les routines attenantes à la communication, à la rencontre avec autrui ou à la survie sociale permettent d'identifier et de faire immédiatement usage de certaines caractéristiques de la structure sociale, des rapports sociaux et des modalités locales des interactions. Quand le problème apparaît, « *la réalité de la vie quotidienne cherche à intégrer le secteur problématique à ce qui est non problématique* ⁴⁰⁵ » via la connaissance du sens commun, et ceci en toute réciprocité.

⁴⁰² Bruce Bégout, *op. cit.*, note n°412, p. 263.

⁴⁰³ Harold Garfinkel, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁰⁴ La rupture des routines signifie ici une entorse des habitudes, une surprise, une bifurcation ou encore un réajustement provisoire. Elle n'est pas nécessairement arrêt irréversible et définitif.

⁴⁰⁵ Peter Berger et Thomas Luckman, *op. cit.*, p. 38.

Cependant, le problème peut « transcender » les limites de la réalité de la vie quotidienne et sortir du monde commun. C'est le cas par exemple du cauchemar, de l'émotion au théâtre, de l'effroi dans la littérature, de la transgression dans l'art ou encore de l'affecte dans la religion. Rien dans la réalité sociale quotidienne ne peut intervenir pour « normaliser » la situation lorsque la conscience effectue ce voyage vers d'autres réalités. Cette « excursion de la conscience » est une menace pour la réalité institutionnelle pré-donnée qui n'en permet pas le contrôle. La raison est que cet écart n'est pas le fait d'une routine, ni d'une norme institutionnelle, mais d'une décision, certes temporaire, mais délibérée et volontaire. Elle échappe à la dimension objective partagée des routines du quotidien. « *L'expérience artistique et religieuse est riche en transition de ce genre, l'art et la religion étant, par nature, créateurs de domaines finis de sens* ⁴⁰⁶. » Cette citation de Berger et Luckman donne à penser que l'art et la religion ont une existence autonome et indépendante de la réalité sociale. Ils forment une autre réalité qui n'est pas celle du monde commun. La rupture est ressentie alors aux moments du départ et du retour. Ce qui se passe entre temps relève du moment de la conscience sociale au repos.

L'ordre insitutionnel menacé

Nous avons déjà dit que la réalité sociale, qui est commune à tous les membres de la société, se tient grâce aux « allants de soi » du sens commun contenus dans le « stock social de connaissance » que chacun possède. En dehors de la complexité des situations que ce stock permet d'accomplir, notamment par le biais de comportements pratiques donnant lieu à des routines spécifiques, il conserve également les repères-clefs d'une définition collective de la réalité sociale. Ceux-ci s'ajoutent et se mettent à jour à chaque situation nouvelle, dans un processus que la plupart des auteurs nomment « l'institutionnalisation » ⁴⁰⁷. Si l'ordre institutionnel est une typification pragmatique collective de la réalité, alors toute déviance de l'ordre institutionnel est une déviance de la réalité ⁴⁰⁸. Et en effet, l'ordre institutionnel est constamment menacé par « *la présence des réalités qui n'ont aucun sens en ses termes* ⁴⁰⁹. »

Le phénomène de l'institutionnalisation se produit dans le flux du présent continu à chaque nouvelle connaissance créée. Bien qu'il absorbe en permanence les transformations que ces connaissances impliquent, il se referme en même temps sur lui-même dans une tentative de stabilisation de la réalité produite. On voit que l'institutionnalisation porte un paradoxe dans l'effort d'anéantissement de son développement. Elle se produit pour ne pas avoir à se reproduire. Elle pétrifie les conceptions intuitives de la réalité qui muent en repères oubliés. Nous ne nous les rappelons que lorsque nos habitudes quotidiennes sont menacées.

Ainsi, le phénomène de rupture et de déstabilisation des routines fracture ces typifications et réactive un nouveau processus d'institutionnalisation, avec un laps de

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁰⁷ Peter Berger et Thomas Luckman parlent de légitimation institutionnelle des phénomènes du monde pour une mise à l'écart du chaos, le chaos étant ici insinué par la volonté d'ordre social plutôt que l'état chaotique naturel du monde qui serait antinomique avec les activités de l'homme.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p.142.

temps plus ou moins long de confrontation intersubjective. Par exemple, l'irruption d'une œuvre d'art radicalement nouvelle reconnue néanmoins dans le champ de l'art déstabilise la réalité d'une œuvre d'art en générale. Mais par la suite elle est inexorablement reconnue en tant que telle, en dehors de tout jugement de valeur.

Dans son ouvrage intitulé *La Construction de la réalité sociale*⁴¹⁰, John Searle évoque l'idée d'une réalité composée de faits bruts et de faits institutionnels, munie en arrière-plan d'un réalisme externe préexistant. Pour lui, les routines qui s'exercent dans les habitudes et les intérêts individuels sont des facteurs de maintien de la reconnaissance collective des faits institutionnels (mais dans une perspective non-constructiviste nous semble-t-il). L'acquisition d'une réalité institutionnelle peut, selon lui, se faire sans avoir conscience de son ontologie, c'est-à-dire du réalisme externe qui l'encadre. Celle-ci peut alors se maintenir dans une croyance entraînant la méconnaissance de nos actes sociaux et de leurs raisons. Selon nous, l'idée de provocation expérimentale trouve là, avec la rupture des routines, l'un de ses enjeux les plus intéressants : révéler nos croyances institutionnelles.

Contrairement à Searle, nous réfutons l'idée de réalisme externe prédonné et nous n'excluons pas la possibilité ontologique de croyances institutionnelles singulières et idiosyncrasiques produites sous l'action de nos propres routines, lesquelles sont dirigées vers un intérêt pratique immédiat. Par conséquent, révéler l'ontologie de nos croyances institutionnelles implique de re-présenter les routines individuelles de maintien et de reconnaissance collective des faits institutionnels construits en commun ; et dévoile alors le caractère transcendant de nos croyances institutionnelles, c'est-à-dire dont le principe fait intervenir des faits non-institutionnels, à savoir, l'individu qui est au cœur de la construction de la réalité sociale.

Excitation des mécanismes du doute

Nous savons désormais que les routines individuelles sont déterminées par des intérêts pratiques. Elles participent à la construction, à l'interprétation et à l'organisation de la vie quotidienne. Il convient de rappeler le propos de Schütz à ce sujet : « *Seul notre intérêt pratique, tel qu'il survient dans une certaine situation de notre vie, et comme il sera modifié par le changement de la situation qui est juste sur le point de se produire, est l'unique principe pertinent dans la construction de la structure en perspective dans laquelle notre monde social nous apparaît dans la vie quotidienne*⁴¹¹. » Les routines qui composent cette vie sociale sont des comportements pratiques qui s'intègrent dans l'intersubjectivité. Elles sont en partie affectées par le sens commun et la norme sociale, ainsi que le précise Berger et Luckman : « *La connaissance du sens commun est la connaissance que je partage avec d'autres en temps normal, la routine, allant de soi du quotidien*⁴¹². » Autrement dit, mon existence dans la routine de la vie quotidienne valide l'existence ici et maintenant de cette réalité partagée. Par conséquent, rompre la routine c'est poser un doute existentiel sur le sens commun.

⁴¹⁰ John R. Searle, *La Construction de la réalité sociale*, Paris, Gallimard, 1998.

⁴¹¹ Alfred Schütz, *Éléments de sociologie phénoménologique*, op. cit., p. 32.

⁴¹² Peter Berger et Thomas Luckman, op. cit., p. 37.

Cependant, il faut admettre quelques difficultés à se laisser volontairement aller au doute. C'est une des raisons pour laquelle Garfinkel propose de jouer ce jeu dans les interactions familiales comme technique de compréhension de l'arrière-plan. Le doute ne peut être volontaire. Il n'est qu'accidentel. Avec Husserl, nous comprenons que le doute prend tout son sens inquiétant lorsque la communauté est touchée par le problème qu'il pose. « *Le doute présuppose un " conflit d'appréhensions interférant entre elles " et dès lors des moment perceptifs communs, un fond de sensation commun et un certain fond perceptif commun dans l'appréhension* ⁴¹³. » Husserl indique par là que le doute se ressent dans une situation collective au cours de laquelle un seul objet est à percevoir tandis que de nombreuses visées intentionnelles contradictoires émergent dans la sphère intersubjective. L'idée du doute comme symptôme du désaccord intersubjectif est une caractéristique du constructivisme sociale : « *Toute réalité sociale est précaire. Toutes les sociétés sont des constructions en face du chaos* ⁴¹⁴. » Par conséquent, la difficulté de mettre en doute la réalité sociale provient à la fois du malaise générale qu'il engendre et de son impossible stabilisation. Le doute ne peut rester doute très longtemps, du fait même des procédures interprétatives et des mécanismes d'institutionnalisation qui construisent la réalité sociale en permanence.

Pour autant, le doute reste un enjeu profond de la rupture des routines dans la provocation expérimentale dans l'art. Sa nature objective soulève de nombreuses problématiques, par exemple, lorsque je doute d'une chose que je vois et que les autres sont censés voir aussi. Premièrement, je doute que les autres voient ce que je vois. Et s'ils le voient, je ne sais pas comment ils le voient. Existe-t-il quelque chose pour les autres ? pourrais-je me demander. Deuxièmement, je doute que « ce que je crois être ce que je vois » est la même chose que « ce que les autres croient être ce qu'ils voient », en considérant que l'on soit tous d'accord pour dire qu'il y a bien un phénomène ici et maintenant. L'objectivité du doute fait se demander s'il existe une objectivité ontologique de l'objet ou du phénomène, un « être » de l'objet identique pour tout le monde, comme le soutiennent les « allants de soi » du sens commun.

Le doute qui s'instaure dans la communauté d'individu entraîne alors un doute subjectif sur le monde, doute difficilement communicable aux autres. La certitude de douter subjectivement du réel ne suffit pas à convaincre. Parler de ce doute entraîne des conséquences et met en danger notre crédibilité. Ces conséquences s'accroissent si la chose n'existe pas encore sur des bases physiques ou ne possède pas, en un sens objectif commun, de caractéristique intrinsèque à la réalité. Donc, cette démarche hésitante de parler de ce qu'on croit exister sans pouvoir l'identifier, à la recherche d'un codage social et d'une validation institutionnelle, révèle le doute permanent qu'un individu a de ce qu'il croit être la réalité. Il y a rupture lors de l'intrusion hésitante dans la réalité de cette chose nouvelle vue individuellement, et rupture ⁴¹⁵ dans la mise en commun des débats et des énoncés pour valider et statuer un code

⁴¹³ Edmund Husserl, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, trad. R. Kassis et J.-F. Pestureau, Grenoble, Jérôme Millon, 2002, p. 286.

⁴¹⁴ Peter Berger et Thomas Luckman, *op. cit.*, p. 142.

⁴¹⁵ Rupture au sens où le phénomène devient événement qui provoque un bouleversement de l'état des choses initiales antécédentes : rupture avec l'équilibre objectif et subjectif de la réalité antécédente vers un nouvel équilibre pour restituer une forme concevable objectivement et subjectivement de la réalité.

linguistique, symbolique et social — c'est-à-dire une représentation qui va définir cette chose collectivement, et plus tard éventuellement, d'une façon empirique.

Les hésitations qui accompagnent souvent la réception de l'art sont des manifestations du doute que nous attribuons à l'ambivalence que véhicule l'œuvre, lorsqu'elle se montre dans des lieux inhabituels, sous des formes qui détournent l'attention du spectateur et se détournent des représentations courantes de l'art. Nous ne pouvons pas illustrer d'exemples l'idée *stricte* selon laquelle l'œuvre apparaît toujours au spectateur comme une entité indéterminée du réel qu'il doit, par tous les moyens et dans un laps de temps relativement court, définir. Ce moment est trop bref et tout exemple d'œuvre d'art est en soi une détermination de l'art que nous proposons. Il existe en effet dans les processus d'objectivation de la réalité des mécanismes prévus pour identifier ce qu'il y a de plus irrationnel, précisément en tant qu'objet nécessitant d'être rationalisé. Cependant, l'art a su brouiller les pistes de telle sorte que nous ne puissions pas immédiatement découvrir le sens d'une œuvre — et sa nature même d'œuvre d'art. Rien ne signifie sa présence : pas de cadre autour du tableau, pas de socle sous la sculpture, pas de générique, pas de brochure explicative. Parfois même, l'œuvre d'art se réfère à des codes qui ne lui sont pas spécifiquement consacrés. Elle ressemble à quelque chose de connue sans en posséder toutes les caractéristiques qui permettent au spectateur de l'appréhender couramment ; par exemple, les livres d'artistes ressemblent à des livres traditionnels, mais leur lecture est perturbée, car le lecteur ne trouve pas l'ensemble des repères qui correspondent à l'idée qu'il connaît du livre. Ces repères changent d'un artiste à l'autre. Le livre d'artiste établit une relation directe avec l'individu qui doit lui construire un sens rationnel au prix de l'exercice du doute et de la déconstruction de l'idée générale de « livre ». Inversement, la forme du livre d'artiste interroge son statut d'œuvre d'art de par la nécessité de le manipuler... comme un livre ! C'est ce qui fait dire à Leszek Brogowski : « *Et c'est là le paradoxe politique : le livre d'artiste est rebelle à la collection, car sa place est dans un fonds de la bibliothèque, publique ou privée. La lecture du livre — songeons à l'alphabet de Braille ! — est une opération inséparablement manuelle et intellectuelle. De là résultent les conséquences extrêmement profondes concernant les figures de la présence de l'art dans la société lorsqu'il prend la forme du livre d'artiste, conséquences qui nous invitent à repenser de fond en comble notre conception de l'œuvre d'art* ⁴¹⁶. » Cependant, il y a dans le livre d'artiste une dimension artistique qui échappe de moins en moins aux lecteurs, car cette forme de l'art est désormais reconnue, si l'on se réfère aux expositions de l'art contemporain et aux publications qui couvrent ce thème. Ainsi, le lecteur peut, en grande partie, résoudre ses doutes ; il peut justifier par le fait de l'art les ruptures de sens entre le fond et la forme.

D'autres interventions de l'art ne laissent parfois rien transparaître. Dans le contexte de l'appréhension collective d'un objet surgissant dans un environnement stable et routinier, les individus doivent parvenir à une définition rationnelle de l'objet — d'abord mal-identifié — lorsque les artistes investissent des espaces fonctionnels dédiés à un usage spécifique et collectif, par exemple l'espace public. Les objets installés par les artistes sont fabriqués avec des matériaux communs (bois,

⁴¹⁶ Leszek Brogowski, « Voir le livre, voir le jour, comment j'ai fabriqué certains de "mes" livres », in *Le Livre et l'artiste*, Actes de colloque, Marseille, Le mot et le reste, 2007, p. 184.

plastique, structure métallique, etc.), parfois de façon précaire, sans aucune consigne ni règle d'usage. L'action du collectif City mine(d), déjà cité dans un précédent chapitre, bouscule les routines sociales quand elle conduit à l'installation d'objets impromptus, assez visibles, dans des zones urbaines sensibles de par leur histoire, de par leur spécificité architecturale, etc. Ce geste introduit dans l'espace social la suggestion suivante : « Il se passe quelque chose d'anormal là-bas. Il faut aller voir ! ». En mobilisant ainsi les individus, ceux-ci sont amenés à définir le sens et la fonction de ces objets inhabituels, placés dans des lieux significatifs. Ce principe d'action fait jouer sur la communauté humaine les mécanismes du doute qui verront naître des comportements nouveaux, la mise en lumière d'une tension, ou la révélation d'un désir partagé. Après avoir fait circuler toute sorte de rumeurs au travers desquelles toutes les possibilités utilitaristes auront été suggérées — cet objet doit servir à ceci ou cela, il n'est pas là par hasard, etc. —, certaines personnes proposent de donner une fonction en faisant acte de réappropriation : dégradation, photographie, promenade, polémique, fête, etc. C'est la conséquence nécessaire du doute qui tend toujours par disparaître, laissant derrière lui, au mieux, la perspective d'une pratique nouvelle et durable, des changements de comportements, la volonté de poursuivre vers d'autres situations inhabituelles ; au moins, le souvenir d'un événement que nous désignons comme le sillon que creuse l'œuvre d'art dans l'espace social, et qui est propre au phénomène de la provocation expérimentale.

Conséquences entrevues de l'interruption des routines

Dans un précédent chapitre⁴¹⁷, nous avons montré que l'art possédait des capacités intrinsèques et ontologiques à la provocation expérimentale, notamment par les faits de rupture, de bouleversement, d'intrusion dans la stabilité du quotidien, d'excitation intersubjective, etc. Après avoir considéré la notion de rupture et le phénomène des routines comme des composants essentiels de la provocation expérimentale, nous pouvons rapprocher les conclusions du précédent chapitre avec celui-ci afin de désigner les moyens dont nous disposons pour interrompre les routines. Nous verrons ensuite, sur la base de cette réflexion théorique, quels effets nous pouvons attendre.

En générale, toute perturbation de routines individuelles entraîne une problématique dans la sphère intersubjective. L'impossibilité pour un individu de donner libre cours à ses comportements pratiques de la vie quotidienne — par exemple, prendre telle ligne de bus pour se rendre à son travail — est source d'angoisse plus ou moins bien gérée. Alors que la routine est un phénomène propre à l'individu, l'objet et les moyens matériels de cette routine relèvent de la réalité sociale. Par conséquent, la paralysie d'une ligne de bus (à cause d'une grève par exemple) non seulement interrompt la routine de l'individu (son trajet, ses horaires, sa pratique de l'espace, etc.), mais elle pousse l'individu à en référer au groupe pour valider, réflexivement, son interprétation et rationaliser la situation. L'objectivation d'un objet problématique est l'un des mécanismes de la perturbation des routines. Être l'artisan de cet objet, c'est se donner les moyens de la provocation expérimentale.

⁴¹⁷ Voir chapitre « Le paradoxe de la provocation expérimentale dans l'art », sous-chapitre « Le sens intrinsèque de la provocation expérimentale », p. 104.

Nous avons vu que la perturbation de la réalité sociale oblige le groupe à se redéfinir. Elle génère du dérangement, de l'agacement ou de l'inquiétude. Plus largement, et avant de rentrer dans l'analyse détaillée de nos expériences, nous affirmons que pour engendrer des ruptures dans les routines de la vie quotidienne, chaque action doit s'accompagner de suggestions sceptiques (et sûrement cyniques) sur le monde, sur les valeurs, sur l'existence des choses, sur la manifestation de l'environnement, etc. Bien sûr, il est difficile d'évoquer sérieusement, par une représentation, un texte ou une œuvre, que le monde n'existe pas ; mais il est possible de parasiter la vie quotidienne avec une œuvre d'art lorsque celle-ci est composée des éléments structurels de la vie quotidienne. Autrement dit, il est possible de proposer une interprétation décalée de la réalité en utilisant les éléments de construction de cette réalité. Ce qui revient à représenter de façon acceptable ce qui ne l'est pas, ou bien, révéler au premier plan une réalité artificielle non socialement construite mais pourtant composée des mêmes ingrédients.

Les conséquences pressenties de l'interruption des routines que nous allons voir à présent rappellent les enjeux et les effets décrits précédemment. Elles corroborent en de nombreux points les conséquences générales de la provocation expérimentale étudiées par Harold Garfinkel ⁴¹⁸ sur le proche environnement social. Nous rappelons qu'il s'agit pour lui de perturber volontairement les routines et le sens commun pour comprendre, par l'observation, l'ordre, l'équilibre et la structure sociale. Il décrit les répercussions de cette perturbation comme des réactions sociales visant à rendre intelligible, pour le sens commun, les comportements étranges qu'opère l'expérimentateur ⁴¹⁹. Globalement, nous affirmons que ces réactions confèrent à la provocation expérimentale une fonction de stimulus sociale. L'interruption des routines fait se dresser les forces sociales, provoque des ruptures dans le corps social et entraîne la communauté des hommes vers une reconfiguration des habitus.

Convoquer les forces sociales

Le monde apparaît comme inébranlable à l'individu prostré dans une attitude naïve. Le moment de son déséquilibre, ou, tout au plus, sa simple suggestion, révèle de colossales murailles et de monstrueux renforts sociaux. Ceux-ci sont assurés par l'unité intersubjective réunie au creux de la réalité sociale. L'étude de Bruce Bégout sur le quotidien offre une première compréhension du phénomène. « *Ce n'est pas le moindre des mystères du quotidien que d'arriver à imposer à tout et à tous, sans l'air d'y toucher, cette adhésion indiscutable à un monde qu'il a secrètement déterminé, ordonné et restreint. Cette force de persuasion invisible se manifeste au grand jour, lorsque le quotidien prend position face aux changements de l'existence* ⁴²⁰. » L'auteur entend par là qu'en cas de doute, les forces sociales et psychiques des individus sont capables de redonner à la vie sa familiarité et de redéfinir le monde, les objets perçus et les nouvelles habitudes prises. « *Tout changement déroute et dérange. La monde quotidien doit sans cesse recommencer son œuvre d'abrogation du doute originel en réaffirmant, parfois violemment s'il le faut, la prééminence pratique de ses (fausses)*

⁴¹⁸ Voir Chapitre « De l'intérêt de la provocation expérimentale dans les arts plastiques », page 17-19.

⁴¹⁹ Harold Garfinkel, *op. cit.*, p. 120.

⁴²⁰ Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 49-50.

*certitudes. [...] il ne se tire de ce mauvais pas qu'en imposant encore et encore la valeur du déjà vu*⁴²¹. »

La force de restauration des anciennes valeurs et de conservation de l'état actuel du monde, entendue comme définition partagée de la réalité, s'exerce dans le cadre des « procédures interprétatives » définies par Aaron Cicourel. Elle assure la continuité des opérations de construction et de réactualisation du cadre d'existence que l'individu partage avec autrui. Elle se réalise aussi sous la forme de routines spécifiques dont la fonction est justement de maîtriser le problème des routines. Peter Berger et Thomas Luckman évoquent à ce sujet la nécessité de convoquer le « stock social de connaissance commune » pour expliquer le trouble persistant. Il s'agit en quelque sorte de vérifier ensemble si nous pouvons expliquer le problème, lui donner une raison rationnelle pour que le sens qui lui sera assigné atteste du savoir collectif. « *La validité de ma connaissance de la vie quotidienne est pré-donnée à mes yeux et à ceux d'autrui jusqu'à ce qu'un problème ne puisse être résolu en ses termes*⁴²² », sous-entendu, la résolution du problème permet de conserver l'autorité exclusive de nos déterminations antérieures sur l'événement perturbateur.

Pour aller plus loin, Peter Berger et Thomas Luckman ont analysé ces procédures de légitimation des univers symboliques. Ils les décrivent comme une machinerie promue à la maintenance de l'univers acquis⁴²³. Ils constatent que « *les procédures spécifiques de maintenance de l'univers deviennent nécessaires quand l'univers symbolique apparaît comme problématique*⁴²⁴. » Les expériences artistiques de l'après guerre, en 1918, sont significatives. Elles émergent du champ de bataille des consciences, d'une part comme outil de provocation et de contestation de l'ancien ordre du monde qui a conduit à cette catastrophe, d'autre part comme fondation nouvelle pour la reconstruction d'un monde nouveau. De ce point de vue, l'art partage ce double dessein qui est de maintenir le bien fondé de la réalité sociale en célébrant la liberté et la vie, et de transgresser les forces sociales de maintenance des univers symboliques qui conditionnent le sens commun de la réalité sociale.

À toutes les échelles de la hiérarchie sociale (nationale, locale, familiale), ces procédures de maintenance servent le même objectif : rendre familier un phénomène qui ne l'est pas. La perturbation des routines ordinaires est toujours interprétée par l'individu qui la subit comme un danger pour son statut social, son identité, sa place, son rôle, etc. Par exemple, le comportement troublant de l'adolescent en famille entraîne une réaction de la part des parents dans le but de confirmer le caractère anormal de son attitude et de maintenir leur autorité éducative le plus longtemps possible. Nous observons aussi ce phénomène au niveau d'un pays, lorsqu'il s'agit de maîtriser les problèmes de routines que posent les enjeux internationaux liés aux ressources énergétiques. Une série de protocoles est mise en œuvre pour assurer le contrôle de l'information et le contrôle de la faculté d'interprétation des événements collatéraux par la population civile : interventions militaires, attentats, consommation des ménages, croissances économiques, etc. Ceci revient à dire que toute

⁴²¹ *Ibid.*, p. 50.

⁴²² Peter Berger et Thomas Luckman, *op. cit.*, p. 64.

⁴²³ *Ibid.*, p. 144.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 145.

perturbation des routines entraîne avec elle des enjeux de pouvoir inhérents à la constitution de la réalité sociale.

Peter Berger et Thomas Luckman mettent en lumière différents types de « machinerie » habituellement activée dans ces occasions conjoncturelles : mythologique et religieuse (usage des grands schémas culturels pour revenir aux sources des conventions sociales : la famille, le *mea culpa*, etc.), philosophique (l'annihilation) et scientifique (la thérapie, la biologie, la physique, etc.). « [...] *la machinerie conceptuelle peut être envisagée de façon à provoquer un sentiment de culpabilité chez l'individu, un tour de force assez aisé si sa socialisation primaire a connu au moins un minimum de réussite* ⁴²⁵. » Elle permet de requalifier ce qui est déviant et ce qui ne l'est pas, d'exercer un contrôle social sur les individus et de maîtriser le langage à l'échelle communautaire.

La force sociale s'applique en grand renfort pour maintenir les éléments clefs de la réalité collective à la seule condition que le stock social possède les connaissances adéquates. Or la rupture des routines entraîne parfois une nouvelle situation qui rend caduc ce stock et contrarie sa pertinence au regard des intérêts pratiques de l'individu. Donc, « *le thème* ⁴²⁶ *qui est ainsi devenu pertinent [à l'usage] est cependant devenu [maintenant] un problème auquel une solution pratique, théorique ou émotionnelle doit être apporté* ⁴²⁷. » Alors que la rupture des routines est intégrée par chacun comme une construction de et par soi-même, et comme une modification naïve de sa vie quotidienne, elle provoque une nouvelle situation, révèle un stock de connaissance insatisfaisant et conduit à la nécessité d'acquérir d'autres connaissances partagées.

Le problème que pose l'insuffisance du « stock social de connaissance » concerne l'absence d'outil de compréhension d'un événement qui s'impose dans la réalité sociale et occasionne des ruptures dans les routines. Il affecte l'interprétation générale, car il produit un malaise et un sentiment d'infériorité. L'exemple de l'œuvre d'art éclaire ce problème d'interprétation. L'art est en mesure de provoquer ce que Claude Romano appelle un retard consubstantiel à la compréhension « *événementiale* ». Pour lui, l'événement est à considérer comme un phénomène instaurateur d'avenir qu'il distingue des « *faits intramondains* » inscrits à l'intérieur d'un monde déjà là. Tandis que le fait intramondain trouve son sens dans sa causalité, l'événement ne se comprend qu'*a posteriori*, à partir d'un monde que lui-même a ouvert, faisant sens dans l'aventure humaine. La compréhension « *événementiale* » de l'œuvre est alors uniquement accessible à partir de son avenir, dans « [...] *l'entremonde que l'événement a ouvert et à partir duquel seulement peut être mise à jour ce qui fait sens pour l'aventure humaine* ⁴²⁸. » Le caractère rétrospectif et retardataire de toute compréhension d'un événement ⁴²⁹ est l'un des facteurs déterminants de la

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 156.

⁴²⁶ Schütz désigne par là un ensemble signifiant, relié au « stock social de connaissance », auquel l'individu se réfère pour interpréter la réalité et faire jouer le principe de réflexivité, par exemple un thème peut regrouper une série de conventions sociales liées à une situation donnée, comme le flirt, le comportement à la plage, l'entretien d'embauche, etc.

⁴²⁷ Alfred Schütz, *Éléments de sociologie phénoménologique*, *op. cit.*, p. 113.

⁴²⁸ Claude Romano, *op. cit.*, p. 89.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 106.

rupture des routines, et plus particulièrement lorsque cette rupture fait l'objet d'un projet de l'art.

Donc, la première conséquence de la rupture des routines est de convoquer les forces sociales en urgence en rendant difficile leur intervention du fait de l'insuffisance partielle du « stock social de connaissance » pour permettre de rétablir une situation « normale ».

Rupture du corps social : l'exemple de l'art

Les forces sociales qui se mobilisent ne sont gouvernées par aucune conscience collective organisée : groupes, partis politiques, etc. Elles émergent du corps social, notion que nous pouvons comparer au corps physique, c'est-à-dire le corps humain qui abrite la conscience. Chez Husserl, le corps possède une constitution normale de base qui lui permet d'avoir en face de lui la seule et unique nature ⁴³⁰, sorte de gabarit à partir duquel tout écart est mesuré ⁴³¹. Nous avons vu que les ruptures occasionnées dans les perceptions normales sont, en partie, liées à des états du corps différents. Bien que les ruptures de routines ne soient pas le fait d'un état spécifique du corps humain, elles transforment pourtant les « choses apparaissantes ⁴³² » au niveau individuel et collectif, entraînant alors la rupture du corps social.

En se référant à l'analyse phénoménologique husserlienne de la perception, nous affirmons que la rupture des routines génère des changements à cause de l'addition successive de connaissances sensibles ⁴³³ que cette rupture provoque. Celles-ci affectent l'horizon intentionnel, les anticipations, les possibilités ⁴³⁴ et finalement le sens objectif des routines. Par exemple, lorsque le projet de l'art s'articule autour de la représentation des routines du quotidien, pour un groupe donné, ⁴³⁵ il constitue cette chose apparaissante à la conscience difficile à identifier. Pourtant formée par des images ou des comportements pratiques habituelles, l'œuvre déclenche l'observation provisoire de ces propres routines. Cet effet recherché par la provocation expérimentale perturbe l'état antérieur de la perception de l'environnement proche et routinier, conduisant à la rupture momentanée des routines. Au vu des interactions intersubjectives nécessaires à la construction de la réalité sociale, nous affirmons que cette perturbation vécue est le résultat d'un état différent du corps social, entraînant des modifications de la perception objective au niveau intersubjectif.

C'est en effet dans l'intersubjectivité que la perception objective se construit. L'intersubjectivité est le principal terrain de réalisation de la réalité sociale, du sens commun et de l'arrière-plan. Il jette les bases du consensus de la réalité sociale, autrement appelé la vérité objective. La chose vraie, nous dit Husserl, est celle qui

⁴³⁰ Autrement nommé le « niveau de la nature objective ». Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome II, *op. cit.*, p. 119.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 114.

⁴³² Dans la traduction française de Husserl, ce terme désigne l'objet de la perception que l'on peut voir. *Ibid.*

⁴³³ Husserl parle de couches de « *sensualia* ».

⁴³⁴ Edmund Husserl, *Les Méditations cartésiennes*, *op. cit.*, deuxième méditation.

⁴³⁵ Cet exemple annonce la seconde partie de cette étude dans laquelle nous réinterrogerons la provocation expérimentale à partir d'une action artistique introduite dans un contexte social.

persiste dans son identité à travers une multitude d'apparitions et une pluralité d'individus ⁴³⁶. Il existe une objectivité logique atteignable par tout le monde, à condition que chacun fasse l'expérience de la même chose et soit en rapport d'intropathie avec l'autre ⁴³⁷. Donc, l'objectivité intersubjective du corps social constitue le stade de la normalité, au sens de vérité, accessible individuellement à tous et partageable par tous.

Ainsi, l'intersubjectivité et ses mécanismes définissent la nature exacte du corps social. Mais que signifie la normalité du corps social ? Quels organes sensibles de perception pourrions-nous lui attribuer pour définir cette normalité ? Au moment de l'apparition de l'œuvre d'art, en reprenant notre précédent exemple, le corps social se trouble. Bien que l'art ne soit pas prompt à « crever un œil » sans que l'individu n'accompagne cette action avec, par exemple, une réaction de rejet, nous pensons que l'art parvient pourtant à handicaper le fonctionnement normal du corps social. Cette deuxième conséquence pressentie lors de l'interruption des routines rappelle le caractère intrinsèque et ontologique de la provocation expérimentale dans l'art défendu dans un précédent chapitre ⁴³⁸. Les idées émisent à ce propos — telles que l'irruption dans le quotidien, la stimulation de l'interprétation, le partage et la mise en concurrence des subjectivités — éclairent ce moment de rupture du corps social et entravent son fonctionnement habituel. Le phénomène se produit effectivement au moment où les forces sociales convoquées se trouvent dans l'incapacité de résoudre le problème de routine provoqué.

Nous ajoutons à cela que l'interruption des routines participe à la condition de perception du « *sensualia* » du corps social, en étant à la fois un indicateur et un moteur ⁴³⁹. Selon Husserl, la sphère intersubjective a besoin de « *datum de sensation* » nourrit d'un « *fond aperceptif* », et réciproquement, pour constituer la réalité et ses objets. Ainsi, l'interruption des routines se répercute sur la normalité d'un phénomène objectivé par le groupe social à cause du rapport de dépendance qu'il y a entre le « *fond aperceptif* » de l'œuvre et la « *sphère de sensation intersubjective* ». Autrement dit, il existe une réflexivité réciproque entre les présupposés sensibles attendus et le résultat partagé des expériences sensibles des hommes, réflexivité qu'il est possible de rompre ou de contrarier. C'est un facteur important de détermination de rupture du corps social consécutif à l'interruption des routines qui redéfinissent les conditions normales de perception, au moins momentanément, au plus irréversiblement.

⁴³⁶ Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome II, *op. cit.*, p. 123.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 123-124.

⁴³⁸ Voir chapitre « Le paradoxe de la provocation expérimentale dans l'art », sous-chapitre « Le sens intrinsèque de la provocation expérimentale dans l'art », p. 104.

⁴³⁹ Cette idée donne au projet de l'art la perspective d'agiter le « cœur » de la structure sociale, où sont déterminés tous les horizons de sens partagé.

Entraîner les autres

Bien que l'on tienne pour acquise la réalité dès le plus jeune âge ⁴⁴⁰, nous ne cessons de ré-interroger cette évidence en suspectant la nouveauté. Alors que notre naïveté disparaît plus ou moins avec l'âge, notre esprit ne cesse d'inventer des nouvelles formes qui bouleversent nos certitudes. L'art est significatif de ce phénomène. Nous formulons l'hypothèse que cette excitation de l'esprit est l'expression de la souffrance que génère cette perte progressive de l'acceptation naïve du monde. Elle incite au scepticisme. Parfois, pour ne plus douter, l'esprit essaie de créer des formes « improbables », comme pour se prouver qu'il n'en existe pas. Mais l'esprit se trompe. Son jugement le renvoie à l'inverse de ce qu'il veut démontrer, car l'esprit et le jugement sont réflexivement liés.

Cette perte de la naïveté provoque deux situations chez l'adulte. Soit son esprit s'ouvre démesurément et de façon perturbante pour la société (tout est possible et je veux croire encore en ma naïveté), soit son esprit se renforce dans des préjugés ⁴⁴¹ pour se protéger des doutes intuitifs qui s'amplifient à mesure que la vie avance, et que l'on croit toujours venir de l'extérieur de nous-mêmes.

Quand un problème de routine survient, construit de toutes pièces par le contexte de la réalité sociale, il ébranle la conception naïve de l'existence préétablie de la réalité sociale justement parce qu'il en est issu. Le problème montre cette réalité présumée tout en se montrant comme un doute ontologique. Comment penser que la cause du déséquilibre puisse être en même temps l'abri stable sur lequel repose toutes nos croyances ? Il faut pour cela intégrer l'existence du problème à cette réalité, l'absorber, le pacifier ou bien le détruire (l'exclure). À partir du phénomène d'apparition d'un objet originellement dénué de sens objectif (qui pourrait être une définition plausible de l'œuvre d'art), l'individu doit bouleverser son rapport à la réalité pour rétablir l'équilibre et renvoyer ses doutes à l'arrière-plan. Pour cela il lui faut, en troisième conséquence, entraîner les autres dans ses questionnements.

L'interruption des routines soulève le problème du vécu collectif. La nécessité de partager des sentiments, par souci de rationaliser sa propre existence, implique l'autre par empathie. Nous avons dit que l'un des enjeux importants de l'interruption des routines est la résurgence du doute existentiel profond. Alors que les routines sont le ciment de la réalité sociale, donc leur interruption pose un doute sur notre expérience de la réalité sociale. Comment concevoir le partage de ce que la communauté s'efforce en permanence d'écarter ?

En effet, nous ne sommes jamais vraiment sûrs de communiquer ce doute lors du déroulement ordinaire du quotidien sans compromettre notre crédibilité. La seule façon d'en être sûr, lorsque cela est nécessaire pour nous-mêmes, est de proposer ce partage en intervenant ouvertement auprès des autres pour paraître le plus sérieux du monde. Il faut convaincre. Pour cela, nous pouvons protester au nom d'une cause, décrire une situation objective, exprimer notre avis, détruire physiquement la source de ce doute, ou, au contraire, en faire un fétiche, etc. Toutes ces attitudes

⁴⁴⁰ Selon l'attitude naturelle.

⁴⁴¹ Voir des « idées fixes » de Stirner.

affectent la réalité sociale dans la mesure où elles ne vont pas de soi. Cela revient à dire que ces attitudes individuelles d'interprétation et de participation au monde, ce « *jaillissement du sens subjectif* », comme les désigne Yves Lecerf, sont porteuses d'une signification que les autres doivent identifier, comprendre et décrire. L'initiative suppose alors de formuler une proposition de sens pour la réalité sociale en y introduisant une rationalisation nouvelle.

Mais cette initiative reste incertaine. Si l'interruption des routines quotidiennes entraîne un doute existentiel pour l'individu — sous la forme d'un questionnement critique de ses conditions d'existence, par exemple, ou d'un regard porté sur soi remettant en cause certains comportements dans l'environnement social⁴⁴² —, seule l'interprétation subjective première s'impose dans l'intersubjectivité, et non l'expérience pure de ce doute. En somme, la rupture des routines est d'abord vécue individuellement. C'est de là que jaillit le sens subjectif pour atteindre, dans un second temps, le sens commun.

Selon Yves Lecerf, le sens commun est le « *tissu vivant* » de la réalité sociale. Il en tapisse le fond intersubjectif. L'auteur prévient de l'émanation anonciatrice, mais aussi trompeuse, qu'exerce justement le sens subjectif à l'égard du sens commun. « *Certes, le jaillissement du sens subjectif a une force incomparable. Certes, il n'est point de vérité essentielle sans lui. Mais le sens subjectif est mainte fois trompeur et générateur de fantasmes. Au moment de son jaillissement, on l'imagine volontier porteur de l'universel. Mais il se découvre vite que son universalité n'est qu'apparence, et que très rapidement, de sens subjectif à sens subjectif, de rationalité locale subjective à rationalité locale subjective, les contradictions se multiplient*⁴⁴³. » Le problème que ces contradictions posent à la sociologie en matière de description d'une réalité en train de se faire pourrait bien se traduire en avantage lorsque l'interruption des routines accompagne l'action sociale, et surtout l'action de l'art dans le champ social. Car la contradiction des interprétations subjectives qui vont s'entrecroiser est un symptôme du maintien, poussé à son paroxysme, des structures symboliques et institutionnelles de la réalité sociale. De ce fait, le jaillissement du sens subjectif est le pendant du phénomène d'entraînement des autres, un prélude au mouvement social, créateur de sens, d'image et même de rumeur.

La rumeur est une manifestation du sens commun en pleine mutation. Nous faisons nôtre la définition que lui porte Gary Alan Fine, dans un texte où il place ce phénomène au cœur de la structure sociale sauvage, sans aucun contrôle institutionnel, ni garantie d'authenticité. « *En tant que parole collective, la rumeur est liée à la manière dont une société doit se constituer. Une fois qu'elle aura pris la consistance d'une croyance ferme, son contenu pourra alors s'intégrer à la mémoire collective*⁴⁴⁴. » Elle résulte alors d'une initiative subjective portée par une « *communauté de jugement*⁴⁴⁵ » au devant d'un contexte situationnel ambigu. Puis, avec Nicholas Difonzo et Prashant Bordia, nous comprenons le caractère

⁴⁴² Nous entendons par là révéler les « *prédictions qui se réalisent d'elles-mêmes* » observées par Paul Watzlawick dans l'ouvrage collectif *L'invention de la réalité*, op. cit.

⁴⁴³ Yves Lecerf, Exposé du 29 septembre 1993 au cercle d'éthique des affaires, <http://www.ai.univ-paris8.fr/corpus/ylecerf/ethique.htm> consulté le 23 mars 2005.

⁴⁴⁴ Gary Alan Fine, « Rumeur, confiance et société civile », in *Diogène*, n°213, janvier-mars 2006, p. 4.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 21.

problématique qui accompagne l'apparition des rumeurs. « *Ce qu'une rumeur indique en se manifestant, c'est l'existence concomitante d'un problème mal défini qui est plus ou moins perçu par les membres de la communauté considérée* ⁴⁴⁶. » Il apparaît alors que le rôle de la rumeur est de rendre intelligible, à l'échelle intersubjective, une situation sensible, telle, précisément, que la rupture des routines du quotidien.

En effet, la rumeur est un langage spécifiquement lié à la confiance entre les individus, aux « allants de soi » et au sens commun. « *La rumeur accompagne et renforce à la fois l'organisation sociale de la confiance. En ce sens, la rumeur laisse penser à un effondrement de la confiance dans les institutions* ⁴⁴⁷. » Nous voyons par là que la rumeur est une manifestation du doute appliqué au sens commun et à l'institutionnalisation de la réalité sociale. Ce mécanisme raffermit l'impact de la « communauté de jugement » emportée par le « jaillissement de sens subjectif » dans les rouages de la construction sociale et du sens commun. Soudainement, l'action individuelle, consécutive au doute subjectif et réalisable à travers la rumeur, prend l'allure d'un événement conjoncturel, car elle bouleverse toutes les réalités possibles et les possibilités de ces réalités.

Pour résumer, l'interruption des routines, vécue à l'échelle individuelle, réhausse l'importance des subjectivités et introduit dans la réalité sociale des effets collatéraux. En communiquant notre doute aux autres, nous propageons une inquiétude qui ébranle le sens de la réalité qui nous est commune. La rumeur en est une des manifestations patentes. C'est pourquoi l'action individuelle est première dans toute redéfinition collective. Elle entraîne les autres et se superpose pour infléchir le sens commun.

*

L'intérêt que nous portons aux routines se voit ici sanctionné par le rôle qu'elles jouent dans l'accomplissement pratique de la réalité sociale, dont il faut rappeler les principales caractéristiques. Les routines sont au plus près des rouages de la structure sociale qui régissent quotidiennement les conditions d'existences et l'ordre social, souvent qualifiés à tort d'entièrement déterministes. Dévouées à l'intérêt pratique de chacun, les routines se fondent sur la connaissance naïve du monde, immédiatement reliée à la culture, la biographie, le vécu, le stock social de connaissance et le sens commun. Mais elles se constituent d'abord en « ruses d'intérêt ». Initiant la familiarité du monde, sa stabilité et sa communicabilité, les routines jouent aussi un rôle majeur dans l'institutionnalisation du monde et son actualisation. Cet ordre est le fruit d'une construction chaque jour renouvelée (maintenue ou transformée) *via* des actions habituelles pour communiquer, survivre en société, réagir conformément aux attentes, se déplacer, etc. C'est pourquoi les routines forment l'outil essentiel de construction et d'interprétation de la réalité sociale, tout en bénéficiant d'une très forte autonomie idiosyncrasique.

Ainsi, l'interruption des routines, rendue manifeste au terme de l'expérience de l'ethnométhodologie de Garfinkel ou de la présence sociale de l'artiste, éclaire la

⁴⁴⁶ Nicholas Difonzo et Prashant Bordia, « Rumeurs, ragots et légendes urbaines », in *Diogène*, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁴⁷ Gary Alan Fine, *op. cit.*, p. 6.

provocation expérimentale sous l'angle d'une problématisation constructive de la vie sociale. L'autorité que chacun confère à la réalité est alors menacée. Toutes les règles routinières deviennent temporairement inopérentes et la réalité prédonnée surprend lorsqu'elle n'offre plus le cadre d'un environnement familier. Les outils d'interprétation manquent, si ce n'est celui du principe du doute. Il faut alors avoir recours à l'intuition, à la subjectivité, au débat et au remodelage intersubjectif d'une partie du monde. Le stimulus social que représente alors la rupture des routines détermine de façon concrète l'intérêt de la provocation expérimentale qui offre à l'art un projet d'essence sceptique et critique.

Conclusion

Pour conclure ce chapitre, nous reviendrons sur l'articulation théorique de l'idée de rupture appliquée spécifiquement aux routines. Nous l'avons dit, les routines forment pour le plasticien un accès précieux à l'environnement social pour travailler à sa représentation et à son expérimentation critique. L'action de la rupture est l'outil par lequel se réalise la provocation expérimentale, tandis que les routines en sont assurément l'objet privilégié.

Organiser cette rupture entraîne, d'une façon plus ou moins évidente, un bouleversement du déroulement normal et attendu des situations. Nous rappelons que chacune d'elles est parcourue de points de repère, de « rendez-vous », par lesquels chacun identifie ce qui se passe, communique et organise l'action en société selon les intérêts qui lui sont propres. Les routines fluidifient ce phénomène social grâce à leur nature éprouvée et leur faculté d'adaptation. Elles prennent forme dans la sédimentation des expériences passées, mais délivrent aussi des moyens pour gérer les situations nouvelles. La rupture des routines sciemment provoquées est une mise à l'épreuve. Elle rompt le déroulement d'un mécanisme perfectionné tout en dévoilant sa permanence et ses enjeux.

La permanence du mécanisme des routines renferme la durabilité du monde et la durabilité de l'effort de construction sociale dont nous sommes tous les garants. Cet effort est perpétué grâce au lien réflexif qui nous unit pour l'identification d'un monde commun. En somme, les routines ne peuvent être rompues à jamais. Elles se reforment instantanément et de façon inéluctable. Mais si le moment de la rupture des routines est révélateur de cet ordre symbolique et social qui parcourt les interactions, il montre aussi la fragilité du consensus interindividuel quant à la définition du monde.

Nous sommes d'abord des artisans autonomes et impressifs pour l'accomplissement pratique de la réalité sociale. L'intérêt commun, à savoir définir le codage et les contours de la réalité, passe après notre intérêt personnel qui couvre notre survie biologique, culturelle et sociale. C'est pourquoi rompre les routines sollicite d'abord chaque individu, chaque point de vue subjectif, pour enrichir et faire évoluer les perceptions collectives attenantes au sens commun.

Nous estimons donc que l'organisation de la rupture des routines constitue le geste inaugural de la provocation expérimentale, car cette action tend non seulement à révéler les rouages, les rôles, les mécanismes indéfectibles des routines — comme le

veut le principe de rupture qui voit et fait voir ce qu'il rompt, c'est-à-dire interrompre tout en dévoilant le flux continu de la chose rompue —, mais aussi à problématiser la vie sociale, c'est-à-dire le produit même de ce qui est rompu.

Les indices de la rupture des routines que nous avons précédemment décrits forment les enjeux que masque l'ordre des routines et les conséquences de leur rupture évanescence. La menace qui pèse sur les réalités prédonnées et l'institutionnalisation de la vie quotidienne nous a inspiré l'évocation des démons du doute. Les nécessaires reconfigurations collectives de la réalité commune et partagée ne peuvent s'absoudre d'un regard critique des règles et des définitions antérieures au regard de la situation problématique que pose la rupture des routines. Il se trouve en effet que l'un des enjeux présents dans le phénomène de la rupture appliquée aux routines formule au mieux l'un des principes d'action fondamentale de la provocation expérimentale : le doute qui tapisse le fond de toutes nos certitudes.

Ce que la rupture amène par essence, et ce que la perturbation des routines provoque dans la pratique, identifié par le fait du doute, détermine globalement la structure d'arrière-plan telle qu'elle se donne à nous avant toute définition du monde. Elle se distingue peu de la forme inconcevable du néant. Suivant ce raisonnement, nous comprenons mieux l'intérêt d'insoumission dans l'art de la provocation expérimentale exercée sur les routines de la vie sociale. En effet, la provocation expérimentale est une entreprise de déstabilisation des certitudes. Elle se présente comme une expérience de méditation sociale, actionnée par les principes mêmes par lesquels se régissent les individus entre eux, à l'aube de leur organisation en société. Elle suscite un retour sur soi-même, un regard rétrospectif. Elle engage une visée incertaine mais prometteuse de l'avenir. Aussi, une telle démarche de l'art soulève une discussion sur le devenir, discussion nourrie par le jaillissement subjectif. Nous voudrions donc dire à quel point la provocation expérimentale donne à l'art sa vocation dissidente.

Conclusion de la première partie

L'ethnométhodologie définit la technique de la provocation expérimentale comme un outil pour comprendre l'arrière-plan de la structure sociale. En déstabilisant les rapports sociaux routiniers, par des méthodes actives qui impliquent l'expérimentateur dans un environnement familier, il fut possible, pour le sociologue, d'entrevoir les manifestations concrètes que les individus mettent en œuvre pour accomplir la réalité sociale dans leur environnement local : une classe scolaire, un quartier enclavé, un groupe de jurés, etc. Ces indices ont été nommés « ethnométhodes » par Harold Garfinkel. Celles-ci recouvrent de nombreuses procédures complexes d'interprétation et d'accomplissement de la vie quotidienne disséminées dans chacun de nos actes ordinaires, tels que la communication, le comportement, la prise de décision, etc. Les ethnométhodes sont les signes de stratégies pratiques exercées dans un contexte symbolique et social en constante mutation. Elles forment l'intérêt scientifique de la provocation expérimentale aux mains de la sociologie. Cet intérêt se voit grandissant aux prises avec les arts plastiques.

En effet, les risques de débordement et de modification de l'espace social étudié offrent à l'art une perspective intéressante d'intervention. Cette question fut précédemment analysée dans une posture théorique et dialectique. Nous avons tiré de nombreuses conclusions qui concourent à penser que la provocation expérimentale apparaît dans l'art bien avant que la sociologie la désigne comme une méthode pratique d'investigation. L'attitude du chercheur, qu'elle soit de l'ordre de l'observation participante ou de la recherche-action, ressemble à bien des égards à l'attitude naturelle de l'artiste moderne dans la société, face à lui-même d'une part et dans sa participation au monde d'autre part. Son œuvre possède le pouvoir de créer un désordre similaire à celui que le sociologue tente de recréer artificiellement pour comprendre les phénomènes sociaux fondamentaux. Pour comprendre ce rapprochement, nous avons extrait de l'histoire de l'art et des sciences humaines (notamment dans la phénoménologie sociale) les caractéristiques immanentes de la provocation expérimentale afin de cerner quelques enjeux.

L'intérêt artistique pour la provocation expérimentale se dissimule donc dans l'ampleur croissante des ravages qu'une telle intervention peut engendrer. Elle donne lieu à un bouleversement structurel en lame de fond qui perturbe l'espace social, produisant un effet indéterminé sur l'avenir. Il ne s'agit pas là d'une révolution structurelle, mais d'une rotation de cette structure au point d'actionner l'ensemble de ses mécanismes qui régissent les contours objectifs de la réalité sociale. Du fait que

cette réalité est le fait de multiples agissements subjectifs dans la vie ordinaire, la provocation expérimentale frappe directement chaque acteur de la réalité sociale au plus profond de ses intérêts pratiques. L'observation de cette structure ne constitue pas l'objectif que nous poursuivons en associant la provocation expérimentale à l'art. Nous voulons agiter les fondations de l'espace social, c'est-à-dire, les possibilités de mouvements, d'actions, d'adaptations et de suggestions de l'individu.

Certains phénomènes sociaux sont à la racine du sens de la provocation expérimentale : le doute, la rupture des routines, le jaillissement subjectif et l'agitation intersubjective. Ces éléments de discernement font écho aux effets de l'art. Ils indiquent la possibilité que la provocation expérimentale soit ontologiquement liée à l'œuvre d'art.

La posture existentielle de l'artiste qui confère à l'œuvre son intérêt social, les difficultés posées par la contemplation de l'œuvre, son statut qui lui est attribué au regard des autres secteurs d'activités et les conséquences de l'art qui ont marqué l'histoire des sociétés sont des indicateurs du problème qu'implique l'art en général. Ce problème peut être réinvesti utilement dans de nombreux domaines de recherche et d'action, comme les sciences de l'éducation, de la même manière que l'ethnométhodologie a élaboré la technique de la provocation expérimentale. Ce problème possède plusieurs formes et montre un caractère transversal qui peut se résumer en un puissant révélateur de la nature profonde de l'abri dans lequel notre conscience collective a trouvé refuge pour faire co-exister notre subjectivité. En ce sens, l'art est générateur de troubles du fait qu'il remet en question les choses établies dans les rapports sociaux. Il pose un problème d'identité, d'interprétation, de déroulement du quotidien, problèmes attenants au phénomène primordial de la provocation expérimentale enraciné dans l'idée de « rupture ». À ce sujet, trois points méritent d'être précisés.

Les mécanismes de la provocation expérimentale dynamisent le potentiel de l'individu à contester et à influencer le sens commun. Ils s'observent dans l'art lorsque l'émergence d'un nouvel objet, souvent inutile, parfois dépourvu de tout caractère séduisant, parfois même encombrant et bruyant, participe à faire surgir l'antagonisme des subjectivités. On le voit par exemple avec des démarches esthétiques qui rejettent toute référence au passé, comme le retentissant Marinetti, ou encore le minimalisme, que suggèrent les cubes de Tony Smith, et qui dépouillent l'œuvre de son aura symbolique traditionnelle pour lui imposer des formes sourdes et austères. Ce sont des œuvres qui s'affranchissent des « expressions indexicales » et qui incitent à recréer le lien réflexif avec l'arrière-plan. De ce fait, elles l'évoquent au fil des questions émergentes comme : « à quoi doit ressembler une œuvre d'art ? » ou « est-il permis de faire ceci ou cela ? », etc.

Rompre les routines sociales de la vie quotidienne favorise des rencontres impromptues et étrangères au sens commun. La rupture éclaire les espaces vides qui entourent notre réalité sociale, comme autant de possibles inexplorés. Certains artistes impliquent les individus dans des situations inhabituelles d'exploration d'un espace familier, comme le groupe Stalker qui organise des expéditions pour parcourir « l'inconscient de la ville » ou Claudio Zulian lorsqu'il travaille, en collaboration avec les habitants, à renouveler le stock d'images symboliques d'un quartier. À moindre échelle, les œuvres qui mettent en scène une rupture brutale des

routines placent le spectateur dans une situation empathique. Rien n'indique que ces œuvres bouleversent les routines du spectateur. Pourtant, la tentative des artistes à triturer leurs propres gestes routiniers et leurs limites reste une illustration saisissante du phénomène social que représentent les routines.

En mettant en scène les éléments « déterminants » de la structure sociale et de l'histoire collective, l'intervention artistique réintroduit des fragments de sens commun sous la forme d'un problème à résoudre. Ce phénomène est similaire à celui d'une problématisation de l'environnement social propre à la provocation expérimentale. L'action renvoie alors au premier plan les incohérences et les conflits auxquels les individus sont confrontés, mais dont l'ardeur des combats est annexée par les routines du quotidien. Elle replace l'individu dans sa condition de membre actif dans la société en l'obligeant à prendre position. C'est ainsi que nous citons, par exemple, les intentions du collectif Québécois ATSA : créer des interventions artistiques qui happent le passant dans son univers quotidien vers une fiction qui ressemble si étrangement à la réalité, au point qu'elle provoque « une compréhension émotive » de la problématique investie pour générer une action citoyenne. Au-delà de l'éloquence des artistes de l'art sociologique ou d'un Hans Haacke — dont les uns révèlent, au terme d'enquêtes et d'interventions dans l'espace social ou médiatique, les mécanismes de dominations idéologiques et politiques, et dont l'autre, en 1969 à New York, cartographie la situation socio-économique du visiteur d'exposition —, le collectif ATSA, avec des actions comme *Mur du feu* ou *État d'urgence*, s'infiltrer activement dans l'espace social et ses institutions pour prendre le risque de jouer le rôle du mauvais clown, celui qui ni ne divertit, ni ne flatte. Ils initient l'ensemble des acteurs sociaux aux conséquences que produisent les situations sociales intolérables en les intégrant dans leur projet. En maintenant une pression constante auprès des autorités et des institutions (armée, municipalité, ministère), leur « terrorisme » trouble la quiétude du consensus social, car, disent-ils, « *ne sommes-nous pas tous des petits terroristes quand on endosse l'inacceptable* ⁴⁴⁸ ? »

En somme, l'art a le potentiel de la provocation expérimentale. Nous proposons maintenant de mettre cette idée à l'épreuve au terme d'une série d'expériences réalisées entre 2000 et 2009. Alors que les artistes du XX^e et XXI^e siècle approfondissent les méthodes, les stratagèmes, les engagements esthétiques, sociaux et politiques, dans un cadre assez traditionnel de l'intervention de l'artiste dans la société, ils ne perdent rien à leur capacité de rupture, de critique et de contestation. Mais leur analyse systématique, longue et fastidieuse, n'apporterait pas grand-chose de nouveau à notre propos déjà décrit. C'est pourquoi il me semble important, dès lors que les prémices des mécanismes de la provocation expérimentale sont identifiés, de concentrer notre étude sur les expériences pratiques qui ont conduit à formaliser cette thèse, en instrumentalisant le concept de la provocation expérimentale à des fins pratiques d'action sociale et d'une esthétique de l'intervention artistique dans la société.

⁴⁴⁸ Propos de Annie Roy prononcés lors du colloque « Nouvelle donne », enregistré le 12 mai 2005 à Rouen. <http://www.echelleinconnue.net> consulté le 15 mars 2010.

SECONDE PARTIE

RAPPORT D'ACTIVITÉ SUR LA PROVOCATION EXPÉRIMENTALE

Introduction

Dans la première partie de cette étude, nous avons défini la provocation expérimentale comme une technique d'investigation méthodologique, mais aussi comme un syndrome de l'art. Son apparition dans l'histoire de l'art et l'étude de son phénomène social nous permet à présent d'en savoir plus sur ses différents modes opératoires. Cette connaissance s'applique aux expériences concrètes que nous décrirons et analyserons dans cette seconde partie.

Nous rappelons que notre précédente analyse aboutit à l'une des conclusions selon laquelle la provocation expérimentale n'est pas de nature idéologique. Elle n'a rien à voir avec la pratique du scandale dans l'art, en particulier lorsque celui-ci est le fruit d'une orchestration spectaculaire. Le scandale n'a lieu qu'à son insu, ce qui nous conduit à penser que l'art est un vecteur de la provocation expérimentale par nature. Par conséquent, l'usage technique de la provocation expérimentale dans l'art consiste à exploiter cette nature en empêchant toute neutralisation⁴⁴⁹, telle que nous l'observons dans les politiques culturelles actuelles. Nous envisageons alors de délocaliser la pratique de l'art vers d'autres secteurs de la société, notamment ceux de l'action sociale et de l'« animation » des espaces urbains et des lieux publics.

La seconde partie de notre étude se donne pour objectif de démontrer le potentiel de la provocation expérimentale dans l'art, de l'expérimenter et d'en mesurer ses effets à partir des observations faites sur le terrain. Pour cela, nous devons définir notre projet d'intervention dans la perspective d'une rencontre conjoncturelle avec les routines sociales, attendu que la rupture des routines est une condition essentielle à la provocation expérimentale. Nous poursuivrons également l'explication du lien épistémologique qui unit l'art avec la provocation expérimentale en déterminant les outils d'une recherche appliquée en arts plastiques pour en observer les effets dans la société. De ce fait, l'art est ainsi considéré comme un principe d'action opérationnelle, point de départ qui pose les jalons d'un lien très fort avec les sciences de l'éducation.

Pour réaliser cette recherche, je travaille depuis 10 ans à l'élaboration d'une démarche artistique en collaboration avec des travailleurs sociaux. Grâce à la pratique quotidienne du journal de bord, le contexte social de chaque intervention est descriptible dans les faits. Nous exploiterons donc les observations et les

⁴⁴⁹ Nous entendons par là la pacification du rayonnement de l'œuvre d'art dans l'espace social : rendre acceptable ses attributs provocateurs, rendre inoffensive sa portée critique.

réflexions issues des événements et des dialogues qui ont eu lieu au cours de ces expériences artistiques. Ces notes constituent la matière principale de notre recherche, production artistique à l'appui. Après avoir décrit le contexte et le procédé de ces expériences, nous en présenterons six, retenues pour l'analyse. Nous verrons alors une série d'éléments notoires qui constitueront l'architecture de notre réflexion afin de désigner des « indicateurs » possibles de la provocation expérimentale appliquée à notre démarche artistique. Ces « indicateurs » seront présentés comme les conclusions de notre rapport d'activité, ainsi que comme des outils de réflexion pour la pérennité et l'approfondissement de la démarche artistique exposée.

Description générale du cadre d'expérience

Les observations qui suivent tirent leurs origines de mon expérience de l'art pratiquée depuis une dizaine d'années dans la région Bretagne. La plupart des projets qui en découlent sont produits dans le cadre du Centre d'Expérimentation Sociale Artistique (CESA), principalement sur le quartier de Maurepas à Rennes. D'autres projets ne sont pas directement reliés à l'activité du CESA, pour autant, ils participent activement à mes recherches. Le CESA est un laboratoire associatif composé de trois membres : Hélène Le Breton assure la coordination pédagogique et l'animation sociale, Cédric Audouard est chargé de la direction administrative et financière, et moi qui réalise les projets artistiques comme plasticien-chercheur. Le CESA œuvre pour le développement et la promotion des « pratiques sociales artistiques » à partir desquelles nous étudierons les indices de la provocation expérimentale pour une praxis de l'art associée aux sciences de l'éducation.

Les « pratiques sociales artistiques » désignent le modèle d'investigation élaboré et sans cesse réajusté depuis 2000, sur lequel s'appuient les expériences que nous relaterons. L'action repose sur des principes qui feront l'objet d'une description détaillée. C'est à partir de ces travaux que l'idée de provocation expérimentale s'est imposée. En somme, nos analyses s'orientent progressivement sur cette question du fait des effets observés et des réflexions que, moi et mes collaborateurs, entretenons à la croisée des objectifs et des disciplines.

Notions élémentaires

Présentation du CESA

La mise en place du CESA est le fruit d'une réflexion pratique quant au développement et à l'usage des « pratiques sociales artistiques ». Les intérêts qu'offre cette pratique de l'art pour l'animation sociale ont permis de valoriser notre démarche afin de dégager quelques financements. Loin d'asservir l'art à la logique et aux buts de l'action sociale en général, nous avons souhaité mettre en avant des intérêts communs pour donner à cette démarche artistique une chance de se développer dans une perspective socioprofessionnelle.

Il n'est pas question de réduire les « pratiques sociales artistiques » aux seules fins de l'action sociale. Au contraire, il s'agit d'adhérer à cette opportunité de liaison avec l'espoir d'agir pour le progrès des deux domaines. Ce point de vue s'appuie sur l'idée selon laquelle l'art est une activité créative et vivante qui, dans de nombreux cas, gagne à se développer dans un contexte transdisciplinaire. La création du CESA repose donc sur un double intérêt, celui de proposer un outil innovant pour l'animation sociale et celui d'intégrer l'art dans un champ autre que celui du champ culturel, champ trop étroit pour accueillir dignement chaque proposition d'artiste. Le CESA figure alors comme un espace cohérent de réalisation de l'art en société.

En janvier 2007, un texte d'introduction du CESA paraissait ⁴⁵⁰ parallèlement à sa création. Je précise que ce laboratoire associatif émerge au sein de l'association GRPAS (Groupe Rennais de Pédagogie et d'Animation Sociale), l'une des antennes du GPAS (Groupe de Pédagogie et d'Animation Sociale ⁴⁵¹) représenté de nombreuses années par son secrétaire général Daniel Cueff ⁴⁵². Le texte précise : « *L'objectif du GRPAS est de repérer les savoirs d'expérience des habitants et de les traduire dans une démarche plastique dans le but de créer du débat, du lien social, des questionnements autour de l'art. Les pratiques sociales artistiques [quant à elles] procèdent d'un postulat qui détermine l'art comme outil d'action sociale. La démarche artistique consiste alors à construire un objet plastique (œuvre d'art) à partir des pratiques singulières quotidiennes propres à chacun* ⁴⁵³. » Par conséquent, ce qui préoccupe l'artiste de la « pratique sociale artistique » et le pédagogue du GRPAS ce sont les routines de la vie quotidienne et l'espace intersubjectif dans lequel elles se réalisent. L'action artistique du CESA est un moyen pour atteindre ces routines. « *La représentation plastique des routines vise alors à instaurer un espace de critique sociale et à provoquer des circonstances fortuites pour une action individuelle sur son environnement et ses conditions d'existences* ⁴⁵⁴. » Nous voyons là, sous un autre angle, les prémices avérées de la provocation expérimentale.

La création du CESA incite alors à partager des outils et des moyens pour un intérêt commun et des objectifs complémentaires. Alors que l'action de l'art est orientée vers une esthétisation de l'espace sociale en représentant les routines qui façonnent la réalité sociale, le pédagogue organise l'action en vue d'une participation de la population et pour créer l'événement dans l'espace social. « *Tout projet social artistique nécessite des processus de participation du public ciblé. Il s'agit de mettre en place des outils nous permettant de créer une animation sociale, d'instaurer un dialogue, de collecter des témoignages, des indicateurs, des empreintes sociales, toutes données possibles reflétant les routines sollicitées dans le projet. C'est pourquoi les pédagogues du GPAS jouent ici le rôle essentiel dans le projet en mettant à profit leur connaissance du terrain et des familles avec lesquelles ils travaillent au quotidien. C'est grâce aux collectes d'informations effectuées auprès des habitants que se constitue l'œuvre. Chaque projet nécessite alors une prise de contact entre les différents*

⁴⁵⁰ <http://assortiment2.free.fr/imago/cesa-orientations.htm> consulté le 21 mars 2010.

⁴⁵¹ À plusieurs reprises, nous parlons du GPAS et du GRPAS comme des structures distinctes. Il s'agit en fait d'une distinction de lieu et d'équipe. Chacune de ces deux structures se rapporte à l'activité du GPAS Bretagne. <http://gpas.infini.fr> consulté le 21 mars 2010.

⁴⁵² Actuellement ce poste est occupé par Cédric Audouard.

⁴⁵³ Texte collectif rédigé en janvier 2007 paru sur <http://assortiment2.free.fr/imago/cesa-orientations.htm> consulté le 21 mars 2010.

⁴⁵⁴ *Ibid.*

*participants (artiste, pédagogue et habitant) ainsi que l'établissement d'une relation durable entre le moment de collecte, de réalisation et d'exposition du projet*⁴⁵⁵. » Ces fonctions complémentaires se rejoignent en effet sur un projet qui réunit l'art et les sciences de l'éducation. Les enjeux que recèle la provocation expérimentale, tel que nous le verrons dans nos expériences, abondent dans le sens d'une action militante critique. C'est pourquoi le CESA est proche de la notion d'« éducation populaire », qui, comme le rappelle Franck Lepage, « *vise à rendre lisible aux yeux du plus grand nombre les rapports de domination, les antagonistes sociaux, les rouages de l'exploitation* »⁴⁵⁶. »

Les « pratiques sociales artistiques »

Réunir l'art et les sciences de l'éducation est une idée qui a fait son chemin corrélativement à la formation de la notion de « pratiques sociales artistiques ». Les fondements de cette réflexion datent de mes premières années de recherche universitaire en 2001. À cette époque, avec le projet intitulé *Les allées et venues*⁴⁵⁷, j'étudiais certaines modalités d'intervention de l'art dans l'espace social. Le processus de création consistait à relever les déplacements d'une trentaine d'habitants d'un quartier de la ville de Brest. En produisant les traces de ces allées et venues sur divers supports, dont les trottoirs de la ville, je rendais visible les pratiques quotidiennes d'un espace familier, sous la forme d'une problématique urbaine (est-il permis de laisser les traces d'individus dans l'espace public ?), d'une problématique sociale (quel sens ces traces prennent-elles dans l'environnement social ?) et d'une problématique politique (dans quelle mesure cette action déstabilise l'organisation du pouvoir local ?). Les nombreuses difficultés rencontrées m'obligeaient à mettre au point des stratégies d'approche pour entretenir un dialogue avec la population et négocier avec elle sa participation. Il fallait aussi trouver des solutions formelles à faible coût. Mais le principal enjeu d'une telle action consistait à cibler le phénomène social le plus judicieux, à savoir un comportement généralisable à l'ensemble de la population néanmoins capable de supporter les singularités de chacun, et atteindre le sens commun dans une de ses représentations essentielles. C'est pourquoi associer cette démarche à un travail d'action sociale fut nécessaire pour soutenir une réflexion plus générale sur la force critique de l'art dans la société et l'usage pédagogique qui lui est attribué.

La recherche d'une praxis pédagogique de l'art fut au centre de cette recherche en occupant donc la plus grande partie de mon temps. Elle se résume dans cette question : comment mettre en œuvre et observer ce qui n'est qu'hypothétique, à savoir la faculté de l'art à bousculer les représentations sociales et ses contradictions pour un usage éducatif conjoncturel sauvage (c'est-à-dire en dehors de l'institution) ?

La lecture du pédagogue Paulo Freire⁴⁵⁸ jeta les bases de mes premières réflexions. En instaurant un dialogue sur la connaissance du quotidien, révélant ainsi une réalité objective, il est possible de favoriser une approche consciente de la réalité,

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ Frank Lepage, « De l'éducation populaire à la domestication par la « culture » », *loc. cit.*

⁴⁵⁷ Voir annexe II, p. 234.

⁴⁵⁸ Paulo Freire, *Pédagogie des opprimés*, *op. cit.*

c'est-à-dire une perception critique de notre propre situation au cœur des rouages sociaux. Appliqué à l'expérience de l'art, le procédé revient donc à réinterpréter dans une œuvre plastique participative les éléments constitutifs de la vie quotidienne. J'ai rapproché ces éléments de la définition des ethnométhodes de Harold Garfinkel. Avec les observations obtenues sur le terrain lors du projet *Les allées et venues* et les conclusions de Paolo Freire, je remarquai à cet époque que la pédagogie déconstructive force chacun à se positionner, c'est-à-dire à soumettre aux autres une opinion sur une partie du sens commun. Les idées reçues ainsi ébranlées sont alors réinterrogées par la communauté. Les rumeurs battent leur plein tandis que la légitimité institutionnelle s'effondre, créant un vent de panique provisoire. Et en effet, le projet *Les allées et venues* fit naître en son temps une inquiétude dans le quartier et dans les bureaux de la Mairie ; les interprétations oscillaient entre dégradation, violence, affirmation de soi, signalétique, jeux, etc. Manifestement, la seule définition artistique du projet ne convainquait personne et l'ensemble de la situation dut subir de nombreuses redéfinitions.

Ces recherches ont donc montrées que l'intervention de l'art dans le quotidien peut prendre la forme d'une expérience pédagogique collective et agir comme un révélateur social. Avec un dispositif d'échange et de co-création, qui caractérise certaines œuvres, il n'est pas faux de considérer que l'art est la source d'une production critique exogène à l'œuvre. Cette production vise les liens sociaux et tout ce qui fonde la réalité sociale, par exemple, sa hiérarchie, son organisation et ses représentations. Elle touche des faits enfouis dans la vie quotidienne qui sont les agents de phénomènes sociaux problématiques, comme la discrimination, la violence symbolique, l'exclusion, l'embrigadement marchand, le consumérisme, la délinquance, autant de facteurs qui aboutissent aux conséquences plus frappantes de la misère sociale, et contre lesquelles la société ne possède guère d'autres outils que ceux de la répression, l'enfermement et le contrôle social, notamment dans les quartiers populaires. Par conséquent, la force de l'art qui le caractérise est précisément de disséquer ces structures et d'agir dans une optique d'action sociale militante. Cette réflexion agit à la faveur du concept des « pratiques sociales artistiques » et de ses enjeux.

Les « pratiques sociales artistiques » furent d'abord envisagées sous l'angle d'une action sociale conjointement menée avec une action artistique. La réunion de ces deux notions, art et action sociale, s'explique par les liens qui unissent l'art et le comportement des individus en société, si l'on pense par exemple aux happenings de Allan Kaprow. Avec Roger Bastide, nous constatons que l'art possède la capacité de créer des liens communautaires sensibles qui contribuent à la réalité sociale. L'auteur s'en explique ainsi à propos du cinéma, de la radio et de la télévision naissante : « *Ces trois exemples suffisent pour montrer la place de l'art dans la communion des hommes, pour prouver qu'il existe bien une plastique sociale, et que si, dans une certaine mesure, l'art est un produit de la société, dans une large mesure, la société est aussi un effet de l'art* ⁴⁵⁹. » Par ailleurs, nous estimons également que l'art est un outil de résistance pour contourner des contraintes ou des pressions sociales. Par là, l'art interventionniste réoriente le déroulement de notre quotidien et dépoussière nos habitudes. Il répond à la nécessité de déconstruction et d'exigence de régénération

⁴⁵⁹ Roger Bastide, *Art et société*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 203.

des sociétés. Ces aspects sont étudiés dans la première partie de cette thèse et nous ne faisons que poursuivre le parcours de cette réflexion.

Ainsi, les enjeux socio-critiques des « pratiques sociales artistiques » furent fondés au commencement d'une mise au point méthodologique de l'action, ceci pour vérifier ces hypothèses. En premier lieu, l'intégration du contexte de l'environnement social, sa lecture et son interprétation sont capitales pour permettre à l'œuvre d'appréhender la réalité sociale. Pour cela, il est impératif que les éléments qui composent l'œuvre proviennent de son socle : l'environnement social et urbain. De fait, la collaboration du groupe social est primordiale. À n'en pas douter, l'espace social est un terrain de prédilection où l'art se lie au monde asocial de chaque individu qui l'occupe et le construit. Nous sommes au cœur d'un espace restreint, quasi privatif. Pour saisir les éléments déterminants de ce contexte, il importe de l'aborder sous un angle problématique, aux abords des questions d'intégrations, de pauvreté, du consumérisme, etc., mais aussi des questions moins brûlantes comme celles des pratiques de l'espace, des pratiques culinaires, ou encore de la survie sociale. Nous verrons par la suite que ces « thématiques » sont la désignation concrète des routines sociales visées dans l'expérience artistique de la provocation expérimentale.

À ce stade, la définition des « pratiques sociales artistiques » soulève des modalités d'action qui alternent entre nécessité pédagogique, action sociale et pratique interactionniste de l'art, pour agir dans la société « en train de se faire ». Les préoccupations formelles de l'œuvre s'effacent alors au profit de l'expérience. Sa reconnaissance esthétique rend nécessaire la compréhension de ses mécanismes. Dans cette logique de recherche, la question des « pratiques sociales artistiques » laisse place à celle de « l'expérience artistique de la construction sociale ⁴⁶⁰. »

Les « pratiques sociales artistiques » sont à la fois le produit du contexte social dans lequel elles se déploient, et sa simulation. L'œuvre apparaît comme un processus d'apprentissage et comme une mise à l'épreuve de l'environnement social. Elle surgit devant l'individu comme un problème à résoudre, à comprendre, à signifier et à partager avec les autres. Cette situation favorise la création d'images et de représentations symboliques pour décrire et réaliser le monde. Ce point, expliqué dans la première partie de ce volume, est soumis à l'observation sur le terrain et contribue au cadre d'expérience de la provocation expérimentale. Il permet de démontrer le caractère socialement construit de l'œuvre, qui, en même temps, investit des mécanismes propres à la construction sociale.

Pour mettre à l'épreuve cette proposition, les usages pratiques routiniers des individus jouent un rôle essentiel dans la fabrication de l'œuvre d'art. Les routines sont la réalisation concrète de toute action individuelle orientée vers l'accomplissement pratique de son environnement. Elles sont le pendant de la notion d'ethnométhode de Garfinkel, et elles servent de modèle pour l'interprétation plastique de l'objectivation sociale du vécu. Ainsi, en permettant aux routines de jouer un rôle principal dans l'élaboration de l'œuvre, les « pratiques sociales

⁴⁶⁰ J'ai développé cette question dans le cadre d'un DEA en 2003 à l'université Rennes 2. Voir <http://assortiment2.free.fr/constructsociale.htm>

artistiques » garantissent une représentation effective des conditions d'existence de chacun.

La particularité du processus d'apprentissage qui découle de cette démarche fut expliquée par le biais des théories de la communication, associée à la théorie des systèmes et à la cybernétique⁴⁶¹. Lors des interventions artistiques, un dialogue s'installe dans le contexte social avec les individus et plusieurs autres entités qui forment un système : l'équipe du CESA en est un, chaque famille en est un autre, et l'institution également. À cette rencontre, provoquée sous le prétexte de l'art et de l'action sociale, se joint un phénomène d'apprentissage intersytémique qui s'effectue en résistance à l'interaction, selon le principe d'homéostasie⁴⁶². Autrement dit, il y a une perturbation extérieure. Nous l'assumons, par exemple, dans ce travail de représentation et de rupture des routines. L'apprentissage, nous dit Gregory Bateson, est un processus d'adaptation et de maintien de l'équilibre interne⁴⁶³. Cette relation provoquée par les « pratiques sociales artistiques » n'est en aucun cas déterminée par la volonté de soigner un système social considéré comme pathologique. Au contraire, ce phénomène d'apprentissage est le fait d'une proposition d'échange, de négociation et de collaboration sur un terrain commun où se croisent espace privé et espace public. Nous proposons alors une esthétique du partage des routines et de leur rupture pour une mise en scène de l'histoire immédiate.

Pour résumer, l'action des « pratiques sociales artistiques » consiste à réaliser une œuvre d'art dont la composante formelle s'enracine dans le terreau actif des interactions sociales. Dans ces conditions, le projet artistique reste à la merci de son environnement, à savoir qu'il est le support d'impression de la trace sociale de toute existence humaine collectivement organisée. De cette façon, l'expérience a des chances de pouvoir révéler et interroger les liens qui unissent l'individu et la société, liens considérés au centre de la question fondamentale d'une critique sociale constructive attenante à la provocation expérimentale. Pour autant, il faut rappeler qu'il ne s'agit pas d'une investigation sociologique, même si les méthodes peuvent sembler similaires, mais plutôt d'une esthétique ethnographique. Comme nous le verrons bientôt, il y a observation et participation à partir de la matière même de l'œuvre d'art pour construire, avec tactique, une critique sociale, dans le but de générer des interrogations et être force de proposition pour ouvrir des discussions. Pour préparer notre démarche artistique à l'épreuve de la provocation expérimentale, nous ne proposons pas un projet de transformation sociale, ni de ses routines ni de ses valeurs. Nous tentons seulement de construire les bases d'une présence sociale de l'art en situation simultanée d'observation et d'action sur la société. Pour cela, il faut contourner les instances culturelles habituelles de réception de l'art en développant une pratique interactionniste en dehors du champ de l'art. Cette pratique n'accepte aucun objectif de contrôle social, de soutien éducatif et d'encadrement culturel de la société, si ce n'est l'objectif de présence révolutionnaire en son sein.

⁴⁶¹ Respectivement, Gregory Bateson, Ludwig Von Bertalanffy et Norbert Wiener.

⁴⁶² Dans la théorie systémique, l'homéostasie désigne la capacité d'un système à se maintenir dans un état constant, quelques soient les conditions externes.

⁴⁶³ Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, Tome 1, *op. cit.*

Procédures expérimentales

Pour mettre en œuvre cette expérience particulière de l'art, il faut adopter deux attitudes constitutives d'une approche ethnographique⁴⁶⁴ : l'« observation participante » et la « recherche-action ». L'« observation participante » consiste à s'immerger dans un espace social pour partager des expériences et, dans certains cas, devenir le phénomène étudié. Quant à la « recherche-action », elle implique le retour des connaissances co-produites aux membres du groupe social étudié. L'hypothèse qui lui est attribuée est que ces connaissances deviennent alors un outil de changement⁴⁶⁵.

Il est utile de rappeler que les « pratiques sociales artistiques » se distinguent d'une recherche en sciences sociales par le fait qu'elles ne proposent pas une étude approfondie de la population, pas plus qu'elles ne produisent de résultat sociologique, ni même de sociologie de l'art. Par contre, les engagements qui lui sont liés concernent des préoccupations esthétique, sociale et politique, comme c'est aussi le cas pour les pédagogues du CESA, lesquels, dans leur projet éducatif, « *se réfèrent forcément, consciemment ou non, à un projet de société, à des valeurs, à un modèle* »⁴⁶⁶.

Chaque projet nécessite la mise en place d'un dispositif de participation de la population pour collecter les déterminants microsociologiques générateurs de réalité sociale : pratique de l'espace, pratique culinaire, usage du langage, conduite sociale, etc. Ces comportements pratiques se déploient dans les routines de la vie quotidienne, terrain privilégié des « pratiques sociales artistiques ». De cette façon, l'œuvre se construit corrélativement à l'ordre social, et de la même manière, c'est-à-dire en utilisant les mêmes procédures.

Chaque expérience est reliée à un phénomène social observé comme élément routinier de la vie quotidienne. Elle s'accompagne d'une intention d'animation et de critique sociale au terme de sa mise en scène plastique. Cette intention s'oriente également sur l'expression d'une critique institutionnelle et déploie une action à l'extérieur du monde de l'art, par exemple en pénétrant l'institution par des moyens détournés, là où l'œuvre n'est pas attendue. Ces préliminaires ont l'avantage de cibler un sujet dans l'étendue du monde social, désigné comme thématique.

Ce choix thématique est conditionné par son intérêt et sa visibilité à l'échelle de la construction sociale et à l'échelle individuelle. L'un des critères prioritaires est le rôle que joue l'objet social choisi dans le lien qui unit l'individu à la société, car si ce lien est généré par l'individu, il alimente aussi le maintien institutionnel d'une situation sociale. Par exemple, la thématique de la survie sociale, qui fait l'objet d'une des expériences artistiques étudiées, s'exprime par des comportements, ou des actions individuelles, en corrélation directe avec les obligations institutionnelles qui forment le cadre de nos sociétés. Cette thématique me paraît pertinente dans la mesure où

⁴⁶⁴ L'ethnographie est une étude descriptive et analytique, sur le terrain, des mœurs et des coutumes de populations déterminées. Elle exige un travail d'observation directe et de participation de l'enquêteur.

⁴⁶⁵ Georges Lapassade, « Cours traité de microsociologie », in *Pratiques de formations-analyses*, n°28, Août 1994, <http://www-ufr8.univ-paris8.fr/pfa/28presentation.html> consulté le 21 mars 2010.

⁴⁶⁶ *La pédagogie sociale*, texte de présentation sur le site du GPAS, <http://www.gpas.infini.fr/v2/page.php?fichier=pedsoc.html> consulté le 22 mars 2010.

elle renvoie à l'individu ses comportements pratiques routiniers, mais aussi le carcan dans lequel ces comportements se réalisent, avec les conséquences que cela implique. Ces conséquences peuvent être l'expression directe d'une situation sociale problématique que nous souhaiterions dépasser : l'enfermement social, l'exclusion, l'isolement, etc.

Ainsi, avec les « pratiques sociales artistiques », nous tentons de saisir une empreinte de la mise en œuvre sociale de l'individu, d'abord en amont par l'observation et la collecte des comportements pratiques attachés à une thématique, puis en aval par la production sociale de l'œuvre au sein de laquelle émane le sens objectif de cette empreinte. Le sens commun et les comportements pratiques qui se manifestent dans les routines individuelles au-devant d'une situation sociale à construire et à entretenir sont les ingrédients majeurs à partir desquels s'exerce la provocation expérimentale. C'est pourquoi chaque donnée doit apparaître clairement, comme une description imminente du réel. Elle doit être traitée de manière lisible, d'une part dans l'énonciation du projet, d'autre part dans sa communication. Pour cette raison les projets s'accompagnent souvent d'une création graphique utile pour l'immersion sociale de l'œuvre et pour l'infiltration descriptive de son contenu. À ce sujet, l'expérience de Fred Forest (promoteur de l'art sociologique puis de l'esthétique de la communication) est intéressante à plus d'un titre. Il affirme lui-même que l'impact social de ses travaux est le fruit de sa persévérance et de ses tactiques de communication ⁴⁶⁷. Il conseille alors de fabriquer une image de marque autour de chaque projet pour faciliter l'intégration de l'œuvre à un réseau, ou en étant son propre réseau. Ce principe confère à l'œuvre une double dimension, celle de son expérience palpable et celle de sa forme.

Au cours des expériences que nous décrivons, il sera question de deux sortes de finalités artistiques complémentaires : la finalité plastique formelle et la finalité plastique-sociale. Tandis que la première profite à l'esthétique ethnographique du projet, la seconde délivre les enjeux de la provocation expérimentale. En effet, l'objet plastique possède, dans ce cas, deux origines possibles. D'une part, il est le produit de l'interprétation plastique des routines pour aboutir à un objet perceptible (vidéo, installation, plaquette d'information, photographie, etc.) ; il s'agit de la finalité plastique formelle. D'autre part, il est le résultat concret de l'événement interactionniste ; c'est la finalité plastique-sociale. Ce moment consiste pour le pédagogue à « exercer du lien social », selon la formule populaire, c'est-à-dire susciter des occasions de rencontre et de dialogue chez les uns et les autres. Pour le sociologue, ce moment offre la possibilité de comprendre la société vue de l'intérieur. Pour le plasticien enfin, cet instant sollicite l'émergence d'une forme sociale sensible qui renvoie aux conditions d'existence d'arrière-plan.

En revanche, la forme sociale des « pratiques sociales artistiques » ne plaide pas pour une représentation matérielle du réel. Elle répond d'abord au projet de désobjectivation du sens commun. Elle prépare le terrain de réalisation de la provocation expérimentale, espace commun que chevauchent également les intérêts pédagogiques du projet. Le fait plastique-social de l'œuvre est une contribution au

⁴⁶⁷ Fred Forest, entretien personnel réalisé à Paris le 10 juillet 2007.

désamorçage des phénomènes d'objectivation. Ce moment s'associe à l'idée de rupture développée plus haut ⁴⁶⁸.

Dans une telle démarche, la pertinence de la finalité plastique formelle intervient dans une moindre mesure, comparée à la pertinence de la finalité plastique-sociale du projet. Cette dernière se traduit par la mise en problème de la thématique dans l'espace social, impliquant la nécessité intersubjective de se mettre d'accord et de prendre position. Son succès dépend en grande partie des idées premières du projet pour permettre une cohérence réactive avec l'espace social. Il faut donc imaginer la rencontre entre une thématique et toutes les ressources possibles de l'espace social (dont les ethnométhodes, les représentations, les idiosyncrasies, les comportements routiniers, etc.) et faire en sorte que cette rencontre soit constructive avec tous les processus de participation et de négociation que la réalisation formelle de l'œuvre implique.

En somme, la finalité plastique-sociale se réalise après la rupture que produit la rencontre entre la thématique conceptuelle et les éléments microsociologiques déterminants de la société. Elle plaide pour une promotion locale du projet. Alors que la finalité plastique-sociale tient lieu d'espace problématique et critique des conditions d'existence sociale, la finalité plastique formelle en est sa représentation matérielle, ponctuelle et symbolique. En faisant preuve de capacité à générer du débat et des interrogations, puis en agissant comme un révélateur social, les « pratiques sociales artistiques » s'appuient sur leur finalité plastique formelle pour donner à leur finalité plastique-sociale les impératifs déterminants de la provocation expérimentale.

⁴⁶⁸ Voir le chapitre « Rupture et routines », page 118.

Descriptif des expériences artistiques

Afin d'aborder en pleine connaissance de cause les éléments pratiques de notre étude de la provocation expérimentale dans l'art, nous choisissons d'intégrer dans le cheminement de nos réflexions la présentation de six expériences artistiques qui ont contribué à cette recherche. Ces projets ont été sélectionnés parmi d'autres afin de représenter tous les cas de figure présentant un intérêt pour la provocation expérimentale⁴⁶⁹. L'analyse transversale qui suivra ce descriptif nécessite d'être comprise en parallèle à une connaissance de chaque projet dans leurs singularités. En effet, bien que la provocation expérimentale soit le *leitmotiv* de cette démarche artistique, chaque œuvre présentée possède aussi une histoire propre que nous proposons de faire découvrir au préalable⁴⁷⁰.

Projet n°1 : *La plage, mode d'emploi*⁴⁷¹



Proposition générale

Au cours de ce projet, je propose à des « plagistes » rencontrés de photographier un comédien en situation de mimer leur propre attitude, à savoir leur posture physique immédiate. Le comédien m'accompagne dans cette démarche. Il assume l'identité d'un homme neutre, d'un « Monsieur Tout-le-Monde » : Dominique (prénom féminin-masculin). Cette série de photographies est accompagnée d'une légende descriptive succincte. Nous distribuons ces images les jours suivants sur les mêmes plages grâce aux imprimantes bon marché.

⁴⁶⁹ Cet intérêt est inégal. Ceci s'explique dans la mesure où notre travail reste toujours en construction.

⁴⁷⁰ Pour plus de clareté, nous ne gardons ici que l'étude des aspects formels et sociaux de chaque expérience artistique. Illustrations et caractéristiques techniques sont réunies en annexe.

⁴⁷¹ Voir annexe III, p. 236.

Réalisation plastique formelle

La performance théâtrale est, pour ce travail, l'une des premières représentations plastiques importantes. Le comédien incarne la réalisation formelle de l'œuvre. Il intervient dans ce projet comme un « outil » d'intervention sociale, au service du plasticien en quelque sorte. Le rôle qu'il joue est celui d'un homme ordinaire et simple. Il se promène sur la plage. Il est en maillot de bain et porte de temps en temps un *tee-shirt*, un chapeau et des lunettes. Il porte aussi des chaussures de ville. Il est visiblement seul. Il vaque. Il déambule. Il regarde. Il suit de loin un autre protagoniste, que j'incarne, promoteur et démarcheur du projet. Je transporte les appareils photo, une bouteille d'eau, un carnet. Je suis habillé et, par conséquent, je ne suis pas intégré à l'environnement. Je vais à la rencontre des gens de la plage. Je négocie leur collaboration. S'ils acceptent, je leur propose un angle de vue, des conseils techniques, tandis que le comédien se rapproche.

Simple et naturel, il salue et se présente. Quelques échanges. Des sourires. Et puis le personnage s'installe assez rapidement. La personne rencontrée prend alors la photo. C'est terminé. Je la remercie. Le comédien se lève et salue l'assemblée. Il s'éloigne tandis que je remballe le matériel. Le comédien joue le rôle d'un homme effacé, comme une énigme, celle de l'homme-objet, mystérieux pour qui s'interroge, simple et ordinaire pour qui le voit passer.

Cette proposition inverse une installation bien connue des foires populaires : le décor peint par où le quidam passe sa tête pour se faire photographier. Cette fois, la constante est le comédien qui s'adapte au contexte privé de déballage d'objets personnels et d'attitudes corporelles intimes. La mise en récit de toutes les photos donne une autre interprétation des comportements et de leur imitation, interprétation réduite à son stricte minimum descriptif : « Dominique fouille dans son sac », « Dominique regarde la mer monter », etc. Les photos sont distribuées à la sortie de la plage. Elles deviennent cartes postales pour être redistribuées dans la sphère sociale suivant une histoire qui ne nous concerne plus.

Réalisation plastique-sociale

Si l'on devait résumer ce projet artistique, il faudrait noter cette interaction fondamentale au cours de laquelle l'œuvre fait corps avec la matière sociale qu'elle pétrit, avec des outils mouvants et immatériels, des outils propres au langage et à la communication. Le théâtre de la plage témoigne en effet de l'intervention artistique sur les interactions sociales contextuelles, tandis que la partie du dispositif d'exposition et de distribution se voit attribuer le second rôle, celui du retour dans l'espace des représentations sociales et de ses images d'Épinal.

À chaque rencontre, l'individu sollicité se prend lui-même en photo, alors que l'image de son enveloppe physique est interprétée par un autre. L'autre, c'est le « pantin » qui s'approprie, le temps d'un cliché, une humanité. Le comédien est un homme joué par un homme. Des questions se sont imposées. Que faire avec les femmes ? Un homme-objet peut-il interpréter la séduction féminine qu'elles nous inspirent ? Comment appréhender cette rencontre ? Quel travestissement possible ?

Quelle limite la séduction donne au faire semblant ? Mais la plus vulgaire des séductions n'est-elle pas un faux-semblant, osons-nous répondre ? Nous voulons éviter le spectaculaire, le spectacle de rue, la curiosité de la plage. Nous agissons comme des scientifiques, en durcissant le trait. Il n'y a pas de spectacle. La précision de la perturbation sociale doit être chirurgicale, pas d'attroupement, de la discrétion, de la normalité.

Pour uniformiser plastiquement les images dans la répétition du même personnage à partir des comportements individuels, nous extrayons une attitude parmi d'autres montrée dans un « tout comportemental ». Les pratiques de chaque individu qui fondent leur singularité dans le champ des codes et des rituelles sociaux sont d'abord interprétées par un comédien, puis exploitées dans une fiction. Le projet ne vise personne. Les comportements sont dévoilés dans leur dialectique avec l'environnement (la plage), et non comme une simple critique des attitudes personnelles. Simplement, ces attitudes sont discutées lors de la prise de vue, ce qui constitue une première mise à distance du sujet avec lui-même, mise à distance de son comportement dans cet environnement familier.

Projet n°2 : *L'animateur est-il bon ?*⁴⁷²



Proposition générale

Ce projet repose sur une situation pédagogique qu'il m'a été demandé d'assurer pour les étudiants en Carrière sociale de l'université Rennes 1 durant deux années. Il se traduit par une enquête conduite sur le thème : « l'animateur est-il bon ? ». Il s'agit d'exprimer formellement les représentations sociales de l'animateur socioculturel, grâce aux informations collectées auprès des différents publics que fréquentent les étudiants sur leur terrain professionnel.

⁴⁷² Voir annexe IV, p. 239.

Réalisation plastique formelle

Une trentaine d'étudiants ont participé à ce projet. Bien que la pratique du questionnaire est une procédure répétitive en soi, nous constatons que les travaux artistiques, réalisés par les étudiants, se diversifient entre dispositifs ludiques et interventions théâtrales. Dans l'ensemble, les propositions artistiques reprennent les codes de l'animation de loisir, avec un souci particulier porté sur le moyen d'interpeller les autres, à savoir les collègues, les professeurs ou les passants dans la rue.

Pour traiter les données, les étudiants se sont répartis en plusieurs groupes. Après avoir répertorié, ordonné et classifié les informations collectées, chaque groupe s'est chargé de traiter un certain type de donnée. Trois grands types reprennent la structure du support de l'enquête : les objets qui appartiennent à l'animateur, les compétences qui lui sont attribuées et son apparence physique. Ainsi, chaque groupe réfléchit à un dispositif plastique pour rendre compte de ces données et pour les réinjecter dans l'espace social auquel elles appartiennent.

Notons les propositions les plus significatives. Un groupe a produit et distribué dans l'enceinte de l'université des badges portant des affirmations à propos des compétences de l'animateur, par exemple : « Je fais des gestes », ou « Je suis curieux »⁴⁷³. Un autre groupe a diffusé une fausse publicité par courrier postal et électronique auprès des grandes structures d'animation socioculturelle, avec un bon de commande proposant à la vente les ustensiles essentiels de l'animateur⁴⁷⁴. Une troupe s'est constituée spontanément pour se produire à plusieurs reprises en public et dans la rue, énonçant un texte de façon péremptoire et illuminée sur fond musical. D'autres propositions moins pertinentes ont été réalisées sur le modèle de l'animation ludique, comme la fabrication d'un jeu de l'oie ou l'installation d'un vidéomaton dans les locaux de l'IUT Carrière sociale à l'université Rennes 1.

Réalisation plastique-sociale

Le but de cette action est de soutenir une réflexion collective exprimée dans des faits à propos des attentes formulées à l'égard du métier d'animateur socioculturel et de son statut social. La situation pédagogique implique d'aborder cette question par le biais d'un travail déconstructif, autour duquel il est permis de décortiquer les images que le professionnel véhicule et qui se traduisent par les représentations collectives suggérées par le résultat du questionnaire. Les réponses obtenues définissent à grands traits l'image de l'animateur socioculturel en faisant ressortir les préjugés contre lesquels se construit cette pratique professionnelle. Il est intéressant de conduire des futurs animateurs socioculturels à mettre en visibilité esthétique (autant que possible) les « allants de soi » du métier, car la démarche les oblige à prendre position sur les préjugés qui gravitent avec le sens commun. La déconstruction se veut donc tumultueuse, mettant du même coup l'institution à l'épreuve des outils et des définitions objectives alternatives qu'elle se propose d'enseigner.

⁴⁷³ Voir illustration p. 240.

⁴⁷⁴ Voir illustration p. 240.

Par conséquent, la finalité plastique-sociale de ce projet est double. D'une part, elle se développe dans une pratique artistique collective, sous ma direction, dans le but de faire l'expérience d'un outil possible pour l'animation sociale, à savoir les « pratiques sociales artistiques ». Ainsi, nous parlerons aussi d'une finalité pédagogique. D'autre part, elle se développe sur le groupe d'étudiants étant au centre de l'expérience. Les étudiants sont le premier public ciblé par ce projet dans le contexte institutionnel de l'université et du travail salarié. Ils font alors émerger les interrogations et les débats. Ils sont les premiers sujets à la provocation expérimentale, notamment dans la situation délicate et contradictoire où les entraîne ce projet. Par ailleurs, ils forment aussi des collaborateurs directs explicites de ce projet sur le plan artistique et pédagogique, dans la mesure où ce sont eux qui collectent les données et qui les réinterprètent plastiquement.

Cette ambivalence est fondée sur l'idée selon laquelle les « pratiques sociales artistiques » impliquent tous les acteurs présents, de loin ou de près, car elles agissent justement sur les mécanismes de la construction sociale qui les relie. La provocation expérimentale, dans son application, irradie nécessairement tous les acteurs de l'environnement social du projet, y compris les expérimentateurs eux-mêmes.

Nous affirmons qu'il ne s'agit pas d'un travail d'analyse sociologique. Il s'agit d'une expérience artistique qui vise à représenter plastiquement un ensemble non exhaustif d'images et de représentations de l'animateur socioculturel en consultant un échantillon de la population déterminé par les possibilités que les étudiants se sont donnés pour faire ces rencontres. Donc, d'une certaine manière, même si les étudiants restent, au départ, neutres, leur relation à l'autre, ainsi que leur environnement social, sont des déterminants : les étudiants rencontrent les personnes qu'ils « peuvent » rencontrer et qu'ils « veulent bien » rencontrer.

L'apport des ethnométhodes se présente dans la manière dont les étudiants s'impliquent personnellement dans ce travail pour finalement aboutir, grâce à l'intersubjectivité, au processus d'objectivation collective de la signification de ces données qui proviennent de nulle part et de partout à la fois. En somme, un point d'interrogation critique se présente immédiatement : comment faire face à l'image d'un métier que je convoite ? La construction formelle intègre une définition plastique de l'animateur socioculturel et problématise le décalage entre la position des étudiants et les représentations sociales.

Projet n°3 : *Nous n'avons pas besoin d'autres héros*⁴⁷⁵



Proposition générale

Dans le cadre des animations organisées par le GRPAS⁴⁷⁶ pour permettre aux enfants du quartier de Maurepas à Rennes de découvrir leur environnement urbain, culturel, social et économique, ce projet s'inscrit comme support à la rencontre de quatre enfants d'origine culturelle différente. Ils se connaissent bien et fréquentent la même école. Il s'agit alors de scénariser chacun de leur récit à propos duquel ils racontent un événement qu'ils ont vécu et qu'ils estiment important à leurs yeux.

Réalisation plastique formelle

Pour chaque récit, j'ai réalisé une petite bande dessinée en noir et blanc réunie dans un ouvrage de quarante pages. Ce travail fut rendu possible grâce aux rendez-vous réguliers pris avec les enfants pour scénariser leur histoire. Une fois l'ouvrage terminé, et avec l'accord des enfants, nous avons distribué ce livre à leur famille, offert quelques exemplaires aux médiathèques de la ville de Rennes et mis en vente le reste du stock dans différentes librairies. Les enfants ont participé à une séance de dédicace dans une librairie de la ville.

Réalisation plastique-sociale

L'un des enjeux essentiels de ce projet vise la mise en exergue d'un événement ordinaire de la vie de ces enfants à travers la parution d'un ouvrage tiré à plusieurs exemplaires. Le livre est compris dans sa dimension exceptionnelle et historisante. Ainsi, l'édition de ces récits est un acte de réification héroïque de ces jeunes enfants issus de quartiers pauvres, peu promus à la renommée. Il immortalise leur histoire et fait de leur personnage un objet d'identification pour d'autres enfants, pour la plupart habitués à s'identifier à des héros plus ou moins fictifs, par exemple des super héros du cinéma américain, des sportifs, ou une image aseptisée de la jeunesse que véhicule les séries télévisées et la publicité.

⁴⁷⁵ Voir annexe V, p. 241.

⁴⁷⁶ Groupe Rennais de Pédagogie et d'Animation Sociale.

Des images choisies par leur soin ont été intégrées aux récits. Elles reflètent un idéal superficiel et contradictoire qu'ils portent en eux. Nous voyons apparaître une grosse voiture, un pavillon avec piscine ou une mannequin. Ces images ont pour fonction d'assumer un contraste social, notamment en créant un effet de rupture graphique.

L'aboutissement de ce projet vers un objet public a provoqué chez ces enfants un dilemme. Comment assumer leur histoire aux yeux de leur famille ? La bande dessinée fait ressortir la dimension intime et réaliste de leur histoire au détriment de la narration. Ainsi, la fierté cède la place à une certaine gêne. Son dépassement constitue un autre enjeu du projet apparu en cours de route. Par exemple, il n'a pas été facile, pour ces enfants, d'accepter l'interprétation graphique de leur récit. Chaque image renvoie en effet à l'effort de précision de leurs descriptions des faits, des lieux et des personnages, tel un miroir. Elles suscitent en eux des doutes quant à la réception symbolique de ce projet chez leur proche.

Projet n°4 : *Fabrication des territoires*⁴⁷⁷



Proposition générale

Dans le contexte des transformations urbaines dans l'un des quartiers les plus pauvres de Saint-Nazaire, l'autorité publique, avec l'aide de la maison de quartier, s'interroge sur les usages actuels du territoire par les habitants, leurs critiques et leurs espérances. Le projet intervient alors comme un outil d'action parmi d'autres, orienté vers une idée de « démocratie participative » animée par la maison de quartier. Je propose donc de réaliser une enquête photographique sur les pratiques de jeux des enfants du quartier, et de contribuer ainsi au débat, notamment, à propos des aires de jeu. Le déroulement avance à la vitesse des rencontres réalisées dans le quartier aux heures où les enfants sont les plus présents. Les discussions engendrées permettent d'obtenir alors des informations dérobées.

⁴⁷⁷ Voir annexe VI, p.243.

Réalisation plastique formelle

La dimension photographique du projet est un élément crucial. Chaque photographie du quartier apparaît comme une représentation de la réalité, une image partagée du quotidien qui participe à sa définition communément acquise. En effet, ces images sont issues d'une rencontre entre les enfants du quartier et un photographe, moi-même. Ce sont eux qui m'indiquent les lieux à photographier. Ainsi, les images offrent à voir des territoires dont la signification parcourt le sens commun, car chacun de ces endroits est connu des habitants du quartier, notamment par l'usage qu'en font les enfants. Mais ceci ne suffit pas à révéler la valeur du contenu de ces images, dans la mesure où il n'est pas toujours assumé. Une simple photo n'irait pas au-delà de sa dimension formelle. C'est pourquoi grâce aux précisions fournies par les enfants, chaque image intègre une description visuelle, par détournage et symboles graphiques, des règles et des usages qui régissent quotidiennement ces lieux. Alors, la réalité des pratiques de jeux se superpose aux rues, bâtiments, balcons, routes, indiquant les limites d'un terrain imaginaire construit et pratiqué par des générations successives d'enfants.

Les cartes postales affichent au recto une image à dominante sépia. Cette couleur a pour fonction d'insister sur l'intemporalité des lieux. Les traces rouge vif se superposent sur les images afin de faire apparaître le terrain imaginaire de jeu. Au verso, sur le modèle d'une carte postale ordinaire, s'ajoute la règle du jeu expliquée par les enfants.

Au total, seize images ont permis le tirage de huit milles cartes postales distribuées gratuitement dans tout le quartier et les institutions de la ville. La réalisation formelle de ce projet peut se résumer en une pratique de l'envahissement de l'espace social, des boîtes aux lettres et des institutions, par la multiplication d'images problématiques affranchies de tout discours, de tout point de vue et de tout jugement. Ainsi, elles font naître le paradoxe et le parti pris subjectif, elles scandalisent ou confortent. Par leur nombre, elles ne passent pas inaperçues. Elles se font donc le réceptacle du sens commun dominant de l'espace social qu'elles traversent.

Réalisation plastique-sociale

Ce projet s'appuie sur l'actualité des rénovations du quartier de La Chesnais à Saint-Nazaire, rénovations qui touchent à cette époque tous les quartiers ouest de la ville. Deux mille personnes sont concernées par cet événement qui constitue, nous nous en doutons, un bouleversement individuel⁴⁷⁸. De nombreux logements ont été, ou vont être déconstruits pour laisser place à de nouveaux aménagements. Le relogement des familles s'est effectué, semble-t-il, avec mille précautions. L'un des habitants interrogés sur le sujet assure d'une satisfaction générale quant à son cas personnel, un relogement profitable.

⁴⁷⁸ Voir le dossier spécial consacré à ce sujet par le quotidien Ouest-France sur http://www.saint-nazaire.maville.com/actu/quartiers_ouest_accueil.php consulté le 21 mars 2010.

Les discussions avec les habitants montrent les multiples interprétations que suggèrent à chacun ce projet urbanistique et son impact social. Elles confirment les singularités qui distinguent les individus à propos du sens donné à l'environnement urbain de proximité. C'est pourquoi le projet est orienté sur l'expression individuelle des pratiques de l'espace. Nous pouvons parler de fabrication du territoire par les acteurs mêmes qui le fréquentent. Il va sans dire que cette construction individuelle de l'espace a pour toile de fond les directives urbanistiques, les choix politiques en matière de logement social et la gestion institutionnelle des espaces d'habitation. L'enjeu de notre projet est alors de mettre en valeur les détournements et les ré-appropriations d'un espace urbain imposé. Avec ce projet, je propose donc de mettre en parallèle l'institution et l'individu face aux actes nécessaires de l'accomplissement symbolique et du ravisement pratique du territoire.

Le public ciblé étant principalement des enfants de 6 à 12 ans, je me suis intéressé d'abord à l'expression individuelle, dans un environnement collectif, de la perception des espaces urbains du quotidien. Ceux-ci sont identifiés en terme de « pratique de l'espace ». La découverte, avec chaque enfant, des modes d'appropriation de ces espaces fait naître les interrogations nécessaires à la pertinence thématique du projet : comment les enfants vivent-ils leur quartier ? Par quels moyens aménagent-ils leurs espaces quotidiens ? Les espaces de jeux apparaissent comme l'objet caractéristique à la fois des préoccupations majeures des enfants, des outils éducatifs d'aménagement du quartier par les pouvoirs publics, et des préoccupations des familles quant à l'occupation sécurisée du temps libre de leurs enfants.

Par conséquent, la forme plastique-sociale du projet tient compte des effets qu'une telle investigation provoque dans l'espace social en général et en particulier. Par exemple, accompagner un enfant sur l'un de ses lieux privilégiés l'incite à porter un regard sur soi et amorce une prise de recul autocritique sur ses conditions d'existences. Ou encore, mettre au grand jour l'existence dissimulée des pratiques de jeu des enfants du quartier suggère un défaut d'aménagement, mais aussi l'impossible contrôle des individus qui se traduit toujours par la mise en œuvre d'un détournement. Il en va alors de la crédibilité des pouvoirs publics et du conseil municipal à maintenir l'illusion de la maîtrise des territoires et des individus par la garantie et leur attachement à faire respecter les règles, ou à ne pas cautionner certaines pratiques.

Projet n°5 : *Rushs familiaux* ⁴⁷⁹



Proposition générale

À la rencontre de cinq familles du quartier de Maurepas à Rennes, je propose de filmer la préparation d'un repas traditionnel et familial. Le plat choisi doit être fidèle aux routines culinaires des familles, une spécialité bien maîtrisée et couramment pratiquée. Grâce au travail des pédagogues du CESA, les rendez-vous sont pris pour l'achat des aliments et le moment de préparation qui se déroule dans la cuisine de la famille.

Réalisation plastique formelle

Le choix du cadrage de la caméra ne laisse entrevoir que les mains en situation de fabrication, comme illustration d'un savoir-faire spécifique. Le montage très serré du film est construit sur l'enchaînement des gestes techniques brefs et rapprochés des cuisiniers. Il ne tient pas compte de l'ordre chronologique de réalisation des plats, mélangés les uns aux autres. En revanche, les gestes habituels de chacun sont regroupés par nature : éplucher les légumes, laver les ustensiles, etc. La bande-son, très minimaliste, porte l'attention sur les bruits qui accompagnent les gestes dans l'ambiance particulière de chaque cuisine. Les conversations n'ont pas été montées dans leur totalité. Seuls des mots ou des phrases apparaissent de façon aléatoire. Le film est rendu disponible aux familles au format vidéo standart. Il est également diffusé sur internet.

Réalisation plastique-sociale

En 1987, Alain Cavalier réalise une série de portraits de femmes en situation de travail mettant en avant les spécificités de chacune ⁴⁸⁰. Il applique à chaque femme les mêmes approches filmiques et les mêmes techniques de reportage : cadrage, entretien, déroulement. Il montre au début un gros plan des mains déformées par le travail, comme illustration aux propos de ces dames. Dans le projet *Rushs familiaux*,

⁴⁷⁹ Voir annexe VII, p. 247.

⁴⁸⁰ Alain Cavalier, *24 portraits*, documentaire de 315 minutes, 1987.

les mains reflètent à leur tour la singularité de l'individu à qui elles appartiennent, mais aussi une certaine idée de l'environnement familial, social, culturel et économique.

Le film présente cinq situations réelles propres aux routines ordinaires de la vie quotidienne. La spécificité des gestes et leur accomplissement pratique sont montrés de façon à bouleverser la nature objective de ces situations. Nous entendons ainsi interroger alors la proximité des gestes habituels de chacun avec la proximité géographique et socio-économique de tous. Le patchwork que compose cette fresque filmique présente l'étonnante hétérogénéité d'une réalité dont la reconnaissance sociale s'appuie sur le sens commun d'une action ordinaire, et *a priori* homogène : faire à manger, se nourrir.

En revanche le film ne montre pas tout. Pour éviter le format trop connu du voyeurisme qui affecte les reportages télévisés, les nombreuses conversations suscitées par cette expérience ont été écartées. En outre, aucune identité n'est accessible. Pourtant, ce moment de rencontre joue un rôle important dans la réalisation sociale du projet, bien que peu de traces formelles en témoignent. Il est engendré par le mode de la discussion et de l'interaction sociale à huis clos, sans qu'aucun observateur extérieur ne décrive la situation et sans spectateur pour la contempler dans son ensemble. Mais la contemplation a-t-elle un sens prépondérant pour l'ensemble de l'œuvre ? Le mode filmique est déjà une réduction matérielle du moment passé dont les choix se sont arrêtés sur des objets de suggestions et de doute.

En effet, le lieu intime qu'est la cuisine familiale et l'intérêt que nous portons sur les pratiques culinaires des familles permettent l'expression de sujets de société très variés : l'éducation de nos enfants, la vie quotidienne et la politique, la situation des femmes, le travail, l'immigration, etc. Il est essentiel et évident de prévenir que si la force et l'intensité des échanges se révèlent dans ces images, alors il n'y a nul besoin des mots pour les caricaturer.

Projet n°6 : *Les trousse de survie sociale* ⁴⁸¹



Proposition générale

Sur le principe des trousse à pharmacie, des nécessaires de toilette ou des boîtes à outils pour « le parfait petit bricoleur », l'équipe du CESA et moi-même réunissons ce qui est nécessaire à la survie sociale dans un territoire donné. Pour cela, un échantillon de familles volontaires doit s'exprimer sur leurs nécessités premières, en indiquant précisément les objets importants. Par là, nous ciblons les éléments matériels qui fondent l'existence sociale, comme la carte d'identité, le compte en banque, le téléphone portable, le véhicule, la nourriture, etc. Cela implique donc d'énumérer les actions rendues possibles ou empêchées par ces éléments : se déplacer, se loger, travailler, consommer, communiquer, voter, etc.

Ce travail de collecte de données est possible grâce au travail des pédagogues du GRPAS et à la connaissance qu'ils ont des familles du quartier. En effet, la thématique générale de ce projet revêt un caractère d'ingérence propre aux investigations institutionnelles souvent pratiquées dans les quartiers pauvres. Ainsi, afin d'éviter l'hostilité naturelle que ces familles auraient pu confondre à l'égard d'un tel projet, il est intéressant d'associer le projet à différentes actions ordinaires, comme l'accompagnement des enfants aux activités, les discussions conviviales au domicile autour d'un café, les échanges à la sortie de l'école, etc. La collaboration est envisagée de façon à instaurer une forte complicité avec les familles.

Réalisation plastique formelle

Plusieurs étapes de réalisation ont rendu visible ce projet dans l'espace public. Elles ont évolué au fur et à mesure de l'ampleur significative que prenait cette accumulation d'objet. D'abord, après avoir pris contact avec les familles, nous éditons une carte postale sur laquelle sont nommés tous les objets cités ⁴⁸². Elle stipule personnellement en gras les objets pour chaque famille, confondus au milieu des autres. Ce premier résultat fut rendu public dans le quartier à l'occasion d'une

⁴⁸¹ Voir annexe VIII, p. 248.

⁴⁸² Voir illustration p. 249.

exposition générale de présentation du projet. Plus tard, chaque trousse de survie sociale fut matériellement constituée dans une valise métallique rouge, donnant à voir concrètement chacune des propositions familiales. Par ailleurs, la création d'un logo accentue la visibilité du projet, orné d'un significatif rouge, noir et blanc ⁴⁸³.

À l'issue de ces étapes de fabrication, l'ensemble des trousse fut exposé dans quelques administrations rennaises, notamment les centres d'actions sociales et la caisse d'allocations familiales ⁴⁸⁴. Quand l'une de ces administrations nous refusait son accueil, nous organisons alors une exposition sauvage devant ses portes, sous forme d'une manifestation revendicatrice.

Réalisation plastique-sociale

Pour la première fois, les trousse de survie sociale inaugurent plastiquement les représentations collectives qu'il est urgent de reconnaître dans les fondements de notre vie quotidienne, ainsi que celles de certains habitants du quartier de Maurepas à Rennes.

Ce qui se dérobe au regard du quotidien est ici visible au terme d'une concentration d'éléments matériels qui fonde l'*a priori* subjectif de notre existence sociale. L'œuvre qui en résulte regroupe autant de témoignages individuels que de modèles opératoires pour l'organisation de la survie sociale que chacun s'impose au vu des conditions d'existences de tous. Les trousse dévoilent les présupposés matériels qu'accompagnent les actions routinières de la (sur-)vie sociale.

Le choix thématique de la survie sociale et de ses routines constitue un objet de construction sociale intéressant, car il touche le lien qui relie l'individu à la société. Ce lien est généré par l'individu et alimenté par l'institution. Par exemple, l'homme crée ses propres institutions de contrôle des représentations qu'il se fait lui-même de la survie sociale : l'argent, le travail, les papiers d'identité, etc. L'action et l'instauration des routines dans le cadre du groupe social cernent le caractère propre à l'action individuelle pratique et son potentiel subjectif. Par contre, les obstacles, le cadre institutionnel, législatif et les nécessités courantes sont le fait de la construction objective du monde social, reconnue comme norme, et sont donc les déterminants des objets mêmes de cette survie sociale : consommation, statut social, nationalité, etc.

C'est pourquoi pour exposer les trousse de survie sociale, nous privilégions les lieux institutionnels — sanctuaires de l'action sociale, du contrôle social et de son efficacité — ainsi que des lieux où se regroupent les associations. Nous propulsons ainsi notre action dans le champ politique, action révélatrice d'une articulation combinatoire entre les acteurs d'une société « en train de se faire » et les acteurs politiques et institutionnels qui maintiennent, fabriquent et interprètent à leur tour l'expertise de l'individu et du groupe social auquel celui-ci appartient.

⁴⁸³ Voir illustration p. 248.

⁴⁸⁴ Voir illustration p. 250-251.

Précisions

L'artiste et ses routines

Les routines du quotidien sont une porte d'accès à la structure sociale et à ses rouages que nous tentons de gripper ou de détourner selon les principes de la provocation expérimentale. Puis-je considérer que la seule représentation plastique d'une routine individuelle suffise à frapper celle de l'autre ? Si les « pratiques sociales artistiques » s'exécutent dans le quotidien individuel et collectif, pourquoi alors ne pas tenter des expériences plastiques sur la base de mes propres routines et atteindre ainsi la société tout entière ? Cette question fut à l'étude au moment où, avec le CESA ⁴⁸⁵, nous élaborions les principes d'actions des « pratiques sociales artistiques ». Elle ajoute à la compréhension générale du phénomène des routines l'acuité nécessaire pour l'orientation de nos expériences. Dans cette mise au point, nous voulons montrer que l'intérêt pour la provocation expérimentale réside dans la saisie de routines appartenant à plusieurs personnes autour d'une seule manifestation de la vie quotidienne.

À première vue, l'usage artistique de mes propres routines faciliterait l'organisation et la logistique du déroulement de nos expériences. En simplifiant, cette pratique aurait des chances de couvrir un champ assez large de routines qui participent pour beaucoup à la construction de la réalité, par exemple, en s'appuyant sur des gestes ordinaires comme étendre son linge, ranger des objets personnels, éduquer ces enfants, faire la cuisine, etc. L'économie de moyen nécessaire à ce type de pratique libère l'action en lui conférant un caractère spontané. Plus besoin de négocier une collaboration et de prévoir des rendez-vous qui n'en finissent pas. Il devient alors possible de tester des objets d'expériences routiniers en préambule à un développement social plus important.

Cette hypothèse revient à dire que ce que l'on trouve chez soi existe aussi chez l'autre. Elle justifie la pertinence de l'auto-représentation de nos propres routines aux fins de l'art. L'autre n'est-il pas présent dans l'expérience que j'ai de moi-même, chaque jour, ne serait-ce que par la conscience que j'ai d'autrui ? En effet, selon les principes de l'immanence du monde objectif à la sphère intersubjective, décrit par Edmund Husserl, le monde dans son ensemble est accessible à partir de l'expérience des autres ⁴⁸⁶. L'intersubjectivité transcendantale qui justifie l'existence réciproque de l'un pour l'autre tant à montrer que l'autre existe comme moi-même, à l'intérieur du monde objectif ⁴⁸⁷. Husserl plaide pour une « *pénétration intentionnelle d'autrui dans [la] sphère primordiale [de soi]* ⁴⁸⁸. » Pourtant, dans la pratique, l'accession au monde social peut-elle se satisfaire d'une routine individuelle isolée dans laquelle la conscience rationalise les possibilités d'existence de celles de tous les autres ? La

⁴⁸⁵ Centre d'Expérimentation Sociale Artistique, laboratoire associatif au sein duquel furent réalisées nos expériences artistiques.

⁴⁸⁶ Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, op. cit., p. 176.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 201.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 208-209.

question est ambiguë et nous pouvons présupposer de quelques conséquences nuisibles à la pratique artistique de la provocation expérimentale.

Indubitablement, il existe un risque d'isolement social contraire aux intentions premières de la provocation expérimentale. Ce risque s'apparente à la critique solipsiste de la conception du monde social que nous tirerions de ces expériences. Les routines d'un seul individu, par exemple celles de l'artiste faisant l'objet de sa propre expérience, semblent éloignées de la réalité objective, et surtout éloignées du monde intersubjectif. En effet, seul l'objet final, dans ce cas, tient lieu de support à la provocation expérimentale, car aucun autre contact social n'a lieu. Par conséquent, aucun profit n'est tiré de l'expérience collective de l'œuvre dans son moment de fabrication.

Au contraire, l'expérience sociale de l'œuvre tient au mouvement collectif du groupe, dynamique qui traverse une équipe de football, un groupe d'enfants qui partagent un secret, une famille, etc. Cette dynamique s'intègre en tant que telle dans l'élaboration encadrée du travail de collecte des routines et de leur représentation plastique. Parce que cette collecte ne peut se faire seule, elle implique la rencontre de l'autre et sa participation. De ce moment de chantier social, la finalité plastique-sociale du projet tire toute sa substance. En ciblant ce qui, à moi-même, ne correspond qu'à mes propres routines, l'expérience est réduite à une ethnographie de soi qui peine à s'imposer dans l'espace social et à se défendre d'une spoliation par un groupe d'initiés et d'experts, problème qui en dit long sur la production de l'art contemporain.

Effectivement, nous n'avons eu de cesse d'affirmer que l'objet central de la pratique artistique de la provocation expérimentale, et ce sur quoi se fonde la plasticité de l'œuvre, recouvre les possibilités de rupture des routines, de construction de situations qui problématisent le quotidien, de l'exacerbation des interactions qui existent entre les individus, groupes et institutions. L'expérimentation plastique de nos propres routines réduit le processus créatif à une réflexion sur soi-même, comme un artiste qui travaille seul dans son atelier et qui ne montre ses travaux qu'une fois achevés. Les autres, spectateurs ou témoins, sont vraisemblablement extérieurs à l'événement créatif. Ils vivent celui de la contemplation esthétique et du lien symbolique sociétal et historique. Leur participation au sens constitutif de l'œuvre existe grâce au pouvoir de l'imaginaire et à l'ontologie de l'œuvre d'art dans laquelle s'érigent les symptômes d'une provocation expérimentale substantielle, plus ou moins prévue par l'artiste, et qui parfois se réalise à son insu⁴⁸⁹. Mais pour s'assurer d'une pratique efficace et maîtrisée de la provocation expérimentale dans l'art, l'usage ethnographique des routines et tout autre comportement individuel d'autrui est une base primordiale qui doit être appliquée systématiquement.

De nombreux sujets de l'art d'aujourd'hui touchent une grande majorité de la population (le sida, les médias, la sexualité, le monde de l'entreprise, l'environnement, la violence, etc.), mais leur signification objective générale ne suffit pas à percer les multiples interprétations possibles donnant lieu à des comportements humains diversifiés, en cohérences avec l'individu, son entourage et son histoire. Néanmoins,

⁴⁸⁹ Voir le chapitre « Le paradoxe de la provocation expérimentale », p. 40.

il est impossible pour l'artiste d'anticiper l'usage que les individus feront des questions soulevées par ces travaux. Mais seuls les préjugés et les idées reçues conduisent les intentions de l'artiste sur un sujet de société (ou bien encore des enquêtes sociologiques ou théories psychologiques). Par exemple, nous pouvons formuler cette critique à l'égard d'œuvres politiques, sociales et environnementales qui abordent des thématiques de grandes audiences, des sujets incontournables de l'information et des médias, et qui, pour donner une force subjective et sociale à leur intervention artistique, mobilisent de nombreux artifices plastiques qui interpellent le public (et il s'agit bien là de public uniquement par opposition à acteur). C'est ainsi que l'artiste Michael Garfinkel traite de la problématique du SIDA avec son œuvre *Mythical Intervention*⁴⁹⁰. La proposition consiste en une simple inscription en lettres blanches sur un mur orange de l'avertissement : « This wall is HIV, do not touch ». Elle rappelle au public la peur de la contamination supposée par l'artiste, peur qui accompagne dans l'imaginaire collectif l'évocation de la maladie. Michael Garfinkel s'appuie sur cette représentation sociale pour apostropher le spectateur, sans connaître son identité, ni ses routines vis-à-vis du SIDA et de ses précautions. Certains spectateurs, ou leurs partenaires, vivent avec le virus. L'interprétation du problème que soulève l'œuvre retourne la situation que l'artiste a prévue. Dans cette perspective de l'art, l'image de l'œuvre doit sans cesse renouveler son vocabulaire plastique pour surprendre le spectateur et l'inciter à la réflexion, parfois un peu répétitive. Il s'y dégage un sentiment de *statu quo* de l'art, avec un retour perpétuel aux grandes thématiques comme pour dépoussiérer d'anciennes idées populaires.

En outre, si l'artiste exploite ses propres routines, il écarte dans un premier temps les grands débats de la société pour proposer son travail comme résultat et, *a posteriori*, comme objet sociologique de réflexion plus large. Mais là encore, l'implication potentielle du spectateur dans la réflexion autocritique de l'artiste est douteuse. Rien n'indique que la problématisation des routines de l'artiste affecte aussi celles du spectateur. Prenons l'exemple de l'œuvre de Vito Acconci : *Room Piece*⁴⁹¹. Chaque week-end, le contenu transportable d'une pièce de l'appartement de l'artiste est relocalisé dans une galerie. Quand l'artiste a besoin d'un objet, il va le chercher dans la galerie et le ramène après utilisation. Une liste décrit les activités quotidiennes de l'artiste entre ses deux points. Les routines de l'artiste sont mises en œuvre par l'intermédiaire de la galerie qui légitime leur statut artistique. Première distance posée par l'œuvre, les routines ainsi dévoilées sont identifiées comme art, elles ne sont donc plus des véritables routines étant déracinées de leur environnement quotidien. Elles sont rendues visibles par le biais d'une mise à l'écart de leur condition même de routine, c'est-à-dire leur existence habituelle. Donc, ce ne sont plus des routines, mais leur simulacre assumé par l'artiste qui les modifie volontairement. L'œuvre, ainsi contemplée, se présente alors comme un spectacle original. Cependant, il n'est pas dit que ce travail soit inoffensif.

En effet, le spectateur peut s'interroger sur le contenu de la galerie, étudier la liste, discuter avec l'artiste qu'il croise. Il aurait alors une réflexion critique sur ses propres routines, par exemple, en remarquant des faits identiques à ses habitudes, en observant réflexivement ce que l'artiste consomme par rapport à lui, etc. Ces

⁴⁹⁰ Œuvre réalisée pour l'exposition « INTER, HIV/SIDA », Galerie VAV à Montréal, du 30 mars au 10 avril 2009.

⁴⁹¹ Action datée de 1970.

interrogations portent déjà en elles la source d'un moment de rupture avec ses propres routines, s'il se met à les observer, les imiter, ou en critiquer le bien-fondé, éclaboussant du même coup son environnement, ses pratiques et celles de ses proches. Cela reste cependant difficile à observer. Quoi qu'il en soit, l'interaction produite, la mise en débat et le mouvement social généré par l'œuvre de Vito Acconci sont limités, car il est peu probable que ses routines, ainsi mises en scène par l'artiste, concernent un groupe social en même temps et dans son ensemble, pareil à une communauté d'individus liés à un même environnement social, culturel ou urbain, sur lequel, entre autres, se fondent les routines de la vie quotidienne. Les individus qui se fréquentent dans un tel groupe ont vraisemblablement des expériences quotidiennes communes qui se superposent pour former l'environnement proche comme base objective du groupe⁴⁹². Dans le cas de l'œuvre de Vito Acconci, c'est le lieu (la galerie) et l'œuvre (objet de spectacle) qui génèrent l'intentionnalité d'un rassemblement, comme un lieu qui rassemblerait les individus autour d'un même objet de contemplation. Donc, l'expérience de la critique sociale est limitée à un univers qui concerne une autre réalité dont seul le passage de la réalité dominante à celle de l'œuvre peut faire rupture. Lorsque l'expérience esthétique repose sur la base du volontariat, les forces de ruptures possibles envers soi, inhérentes à l'œuvre, sont encore une fois limitées à une même quasi-fiction, c'est-à-dire une fiction qui constituerait une sorte de barrière de protection liée à la distance qui sépare les deux mondes. Par conséquent, l'œuvre parvient difficilement à pénétrer la réalité dominante.

Ainsi, l'idée d'expérimenter plastiquement les routines de l'expérimentateur comme finalité artistique comporte des lacunes qui éloignent l'artiste du geste de la provocation expérimentale. En revanche, cette idée peut servir l'élaboration de projets à titre d'essai. Mais il est clair que, seul devant ses routines, l'artiste ne produit qu'un objet d'interrogation et non un processus critique collectivement expérimenté. Et en effet, le type de rupture recherché et engendré par les « pratiques sociales artistiques » naît dans un environnement extérieur à soi, dans un environnement auquel nous pouvons être parti prenant. Cet environnement de routines, il faut le décrire, le cibler et l'identifier au mieux. Pour cela, le projet doit s'intéresser aux particularités du groupe social, à ces lieux de passage et de rencontre, aux lieux d'appropriation collective, aux espaces et comportements familiers, à la nature des liens qui unissent les individus entre eux et avec la société.

Dialogue avec les routines.

Les expériences que nous proposons entraînent les participants à reproduire leurs propres routines dans un contexte nouveau, celui du projet artistique. Si l'on considère chaque moment routinier de notre expérience individuelle comme un vécu pur et nouveau, au sens d'une réactualisation des anciennes expériences pour le maintien familier de la situation, alors les routines ne sont pas reproduites à l'identique, comme nous pourrions le penser au vu de la notion d'habitude, mais entièrement renouvelées.

⁴⁹² Je ne parle pas des communautés élargies, culturelles ou politiques, où les gens sont reliés entre eux de façon arbitraire sur des éléments qui concernent l'identification, le statut social, etc. Je parle de communautés physiques d'individus qui se croisent tous les jours, qui se connaissent, sans pour autant avoir les mêmes origines culturelles, statuts sociaux ou affinités politiques.

Manifestement, les routines sont des moments que l'on rejoue sans cesse avec la précision toujours plus affinée de l'acteur de théâtre qui interprète la scène plusieurs fois, mais aussi avec sa capacité à se détacher de son rôle pour lui donner un aspect spontané et naturel. Nos actions répétitives sont alors soumises aux mêmes mécanismes de vieillissement de la vie. Elles se peaufinent et se taraudent. Elles se tannent. Elles se patinent. Puis elles disparaissent. Ces compétences permettent de s'adapter au mieux à la situation tout en communiquant une image familière de soi. Elles s'accomplissent au gré d'une pratique de l'apprentissage en renouvelant des modèles, sous-entendu en transformant des modèles ramenés à notre propre subjectivité temporelle du « maintenant ». Ainsi, réactualiser les habitudes, c'est les vivre d'une façon nouvelle tout en faisant des gestes apparemment identiques.

À chaque fois, s'ouvre pourtant la possibilité de critiquer, de rompre et de transformer nos routines, car il ne faut pas perdre de vue qu'une action routinière se créer un jour, évolue et se transforme en grande partie grâce au phénomène des interactions sociales. Nous pouvons donc tirer parti de ce constat pour soumettre deux conséquences essentielles. Elles illustrent l'effectivité de la provocation expérimentale dans les « pratiques sociales artistiques ». D'abord, la mise en œuvre artistique et esthétique des routines, dans le processus de participation à l'œuvre par ceux qui les produisent, contribue à une mise en perspective autocritique des routines. C'est un regard porté sur soi-même. Ensuite, les routines visées dans le projet artistique entraînent d'autres routines qui n'ont pas été soulevées au départ de l'action. Le tissu interrelationnel se manifeste dans toute sa particularité et laisse entrevoir des liens symboliques et pratiques ordinairement invisibles. Par exemple, les routines concernées par le projet *Fabrication des territoires*, c'est-à-dire les jeux que les enfants inventent dans la rue, compromettent aussi les routines d'encadrement des enfants et d'interprétation de la délinquance.

C'est dans des circonstances interactionnistes que l'intervention artistique a lieu, et c'est en ce sens que les routines qui y sont observées et prélevées dialoguent avec le projet. Elles ne sont jamais identiques à la veille et s'offrent à l'expérience de façon unique. Nous pourrions expliquer cette idée en prenant l'exemple d'une routine fréquente et insignifiante. Tous les jours, à 10h30, monsieur M. boit un café sur son lieu de travail. C'est une habitude qui répond à un geste routinier. Cette routine porte de nombreuses raisons pratiques pour l'individu qu'il est impossible d'énumérer. Elle se répercute dans sa vie quotidienne en distinguant ce moment de la journée d'une façon particulière. Pourtant, un café n'est pas identique à celui de la veille. Le déroulement de cette routine s'ajoute au feuilletage de l'existence et en augmente l'épaisseur. Chaque café bu, en tant que vécu, l'est à travers tous les souvenirs des cafés absorbés dans le passé. C'est un renouvellement. Le principe de renouvellement est toujours le fait d'un existant antérieur réactualisé dans le présent, au sens où nous le rejouons en une forme authentiquement nouvelle. Ainsi, à l'inverse des « dérives » situationnistes qui existent comme « contre-routine » vers un « laisser-aller » des habitudes, il s'agit pour nous de promouvoir la « contre-dérive », ou l'« antidérive », d'un geste ancré dans le quotidien, chaque jour recommencé.

Le rapport individu/institution comme routine et comme variable d'observation

S'il est impossible de réaliser des enquêtes exhaustives auprès des familles et des individus qui participent aux expériences pour mesurer le niveau atteint d'interrogation critique et de transformation sociale, il est toutefois possible de s'enquérir d'indices de fiabilité en pratiquant une offensive en direction de l'institution, et en observer la réceptivité. En présence des institutions, l'intérêt porté aux œuvres issues des « pratiques sociales artistiques » prend des formes radicales et pragmatiques très spécifiques, car il inaugure des opportunités de valorisation des compétences, de mise à l'épreuve des professionnels, de rappel du pouvoir de l'autorité publique, et d'une façon générale donne une raison d'être de l'institution et des personnes qui en vivent, dans un large spectre. La stratégie des « pratiques sociales artistiques » qui édifie son objet plastique sur l'ossature de la réalité sociale dévoile les liens qui unissent l'individu et la société.

La société désigne ici ce que produit la sédimentation des actions collectives, à savoir son organisation sociale déclinée dans sa gestion administrative et territoriale. Elle concerne la famille, l'école, le travail, l'état civil, l'économie monétaire, les organes politiques, etc. Il existe des liens qui unissent les routines de l'individu avec la société. Ces liens s'exercent le plus souvent avec l'administration et ses institutions, à savoir l'école, la caisse d'allocations familiales, la mairie, le trésor public, les banques, etc. C'est pourquoi je nomme « institutions » les structures administratives et socioculturelles par lesquelles s'établissent les liens individu/société. Elles peuvent être représentées par les professionnels qui y travaillent ou les groupes politiques qui les dirigent.

Ce lien peut-être étudié à partir de nos expériences selon deux points de vue. À travers l'individu et ses routines, j'observe d'abord les mesures d'adaptation, les « ruses d'intérêts », à savoir les réponses parfois formatées qu'appelle la thématique de l'expérience artistique. Du point de vue des institutions ensuite, je note les réactions qui dévoilent le souci du maintien de l'ordre institutionnel à l'égard de l'instabilité individuelle. Cet aspect est d'autant plus intéressant qu'il témoigne d'une volonté de contrôle de l'institution dans sa position de commanditaire financier.

Pour rendre compte de ce lien qui unit l'individu à la société, il est important que la restitution artistique de l'expérience dans l'espace social s'accompagne d'un renvoi « métaphorique » aux principales administrations reliées avec la thématique, car ce sont elles qui en garantissent les règles. Par exemple, dans le projet intitulé *Trousses de survie sociale*, nous avons pensé à toutes les institutions corrélées à cette survie, comme la caisse d'allocations familiales qui posent les conditions de l'aide qu'elle garantit aux familles. Elle possède une charge symbolique forte pour tout individu. « Métaphoriques » sont les objets exposés dans leurs locaux, les tracts diffusés sur leurs bureaux ou sur leurs présentoirs, les manifestations devant leurs portes, les affiches collées sur leurs murs, etc. En exposant dans ces lieux, nous espérons interpeller l'espace institutionnel de proximité. En outre, la relation antérieure entretenue avec les participants de l'expérience artistique concourt également au sens social du projet artistique. Il participe aussi à la problématisation de l'espace

institutionnel, ce vers quoi tend la provocation expérimentale. De ce fait, je cherche à rendre compte de l'écart qui subsiste entre le comportement pratique individuel et les normes sociales institutionnelles au socle des pouvoirs publics. Cet écart tient compte des intérêts individuels. Il exprime clairement le lien entre individu et société.

De surcroît, je donne à cette démarche un ton aux accents « agressifs » à l'égard de ces mêmes institutions, non pas pour mettre à mal les individus qui y travaillent, mais afin de forcer l'impact du projet et sa capacité à faire resurgir les préjugés. L'action prend alors la tournure d'une communication qui retourne le problème à ceux-là mêmes qui cristallisent et irriguent les courants individuels des routines et les croyances auxquelles elles sont assujetties. Dans une certaine mesure, les « pratiques sociales artistiques » s'adressent donc à ceux qui servent le pouvoir institutionnel du contrôle des populations, ceux qui s'estiment pouvoir penser à la place de ceux qu'ils hébergent, nourrissent, et encadrent de prestations sociales.

Les « pratiques sociales artistiques » ont cette stratégie agressive à l'encontre des institutions, car elles aspirent à critiquer la nature artificielle du lien qui relie l'individu à la société, artificielle au point qu'il s'érige parfois sur des croyances responsables de la domination symbolique de l'individu. Arrêtons-nous un instant sur ce point. Dans un précédent chapitre, nous avons expliqué ce phénomène en évoquant l'idée des « croyances institutionnelles » acceptées de fait par l'individu, bien que ses actions routinières ne prennent part, de façon consciente, à leur institutionnalisation ⁴⁹³. Ce type de croyances est alimenté par des faits et gestes quotidiens qui répondent aux intérêts pratiques conscients de l'acteur social, et qui structurent le sens commun de la réalité partagée. Par exemple, l'emprise de la secte sur l'individu et la relation de dépendance qu'elles instaurent est, certes, caricaturale, mais elle illustre assez bien la position de ce même individu devant les nécessités de son quotidien ordinaire. Nul besoin d'imaginer une situation dramatique pour s'en rendre compte. Examinons nos gestes quotidiens. Se nourrir est une exigence biologique qui produit des routines. Or, le modèle des sociétés occidentales implique, quel que soit le contexte socio-économique des individus, de gérer son pouvoir d'achat sur le long terme. Donc, les routines que l'individu déploie pour chercher sa nourriture se conforment à l'idée qu'il se fait de consommer « moins cher ». Il existe de nombreuses manières économiques de consommer « moins cher », notamment en fréquentant les grandes chaînes de distribution, ou en produisant ses propres légumes, ou encore en réduisant ses apports en protéines animales. Pourtant, la multiplication des centres commerciaux géants, y compris dans les endroits les plus reculés, témoigne d'une fréquentation massive quasi exclusive. Ainsi, ces temples de la consommation s'adaptent à l'idée institutionnalisée de sens commun qui préconise l'achat de produits moins chers pour faire des économies. Pour cela, ils attirent les consommateurs grâce à des opérations promotionnelles qui vont jusqu'à prétendre que le client achète à prix coûtant. Les routines, bien qu'obéissantes avant tout aux seuls intérêts pratiques de l'individu, sont de cette façon aiguillées par cette croyance institutionnelle émaillée de sous-entendus. Elles sont alors justifiées par des arguments qui masquent mal la manipulation du consommateur par la société marchande. Naturellement, cette dernière émane de la cristallisation des croyances institutionnelles alimentées par les routines. Nous retrouvons le problème de la

⁴⁹³ Voir le chapitre « Ruptures et routines » à propos des croyances institutionnelles, p. 141-142.

réflexivité et des prédictions qui se réalisent d'elles-mêmes suggérés par Paul Watzlawick.

Une petite enquête offre des exemples d'arguments caractéristiques. Nous entendons par exemple : « On est obligé de faire nos courses dans les centres commerciaux parce que c'est moins cher et on trouve de tout. » Cette proposition sous-entend que nous ayons besoin de tout pour se nourrir, et que le tout ne se trouve pas ailleurs. D'autres disent : « Faire son potager c'est laborieux, ça prend du temps. » Il faut entendre que seule une exploitation de plusieurs hectares pourrait remplacer le service que rendent les centres commerciaux ; c'est soit l'un, soit l'autre, sans concession possible ! Il m'est arrivé d'entendre aussi : « C'est interdit d'élever des poules dans son jardin », ou encore, « Pour des raisons de sécurité alimentaire les enfants ne peuvent pas consommer de légumes qui proviennent de leur potager, comme dans les collectivités, les écoles ou les centres de loisirs. » Des lois sont ainsi invoquées à partir de précautions législatives réelles, mais dont les mesures d'applications sont méconnues et surinterprétées. Cet état de fait est pour nous la matière intéressante du support de nos actes, matière que la provocation expérimentale ne manque pas d'écharper.

Dans un précédent chapitre, nous avons avancé l'idée selon laquelle la provocation expérimentale contribue à révéler nos croyances institutionnelles, grâce à l'intégration dans l'expérience artistique des routines individuelles de maintien et de reconnaissance collective des faits institutionnels co-construits. C'est un moyen pour accompagner l'acteur vers un point de rupture ponctuel des routines fortement empreintes du lien individu/société. En prenant l'exemple du projet *Trousses de survie sociale*, nous constatons justement que l'objet artistique (les trousses) joue le jeu de la provocation expérimentale comme un pavé lancé dans la marre des rouages de la construction symbolique objective de la survie sociale, tendue entre deux points : l'individu et la société. Le point de vue sociologique que peuvent entretenir les institutions du quartier passablement jugeante sur les pauvres tient essentiellement de l'aspect formel de ces trousses. S'il s'agissait d'une peinture de Courbet, l'impact serait différent. Mais jouer d'une esthétique sociologique dans ce contexte, c'est prendre l'institution au piège de son propre jeu. C'est lui soumettre une caricature qui répond à son propre rôle et tourne en dérision l'expertise du jugement social scientifiquement prouvé. Le temps est maintenant venu d'examiner en détail l'ampleur conjoncturelle de cette question que suscite alors notre investigation.

Notes sur les propriétés conjoncturelles de la provocation expérimentale

Nous allons à présent examiner plusieurs points d'analyses transversales issues des six projets précédemment mentionnés : *La plage, mode d'emploi*, *L'animateur est-il bon ?*, *Nous n'avons pas besoin d'autres héros*, *Fabrication des territoires*, *Rushs familiaux* et *Les troussees de survie sociale*. Ce chapitre est construit à partir du journal de bord tenu à cette occasion de recherche et d'expérimentation. Nous avons respecté la forme morcellée des réflexions figurant dans ce journal, ce qui explique la numérotation des paragraphes. Les idées sont ainsi ordonnées afin de reconstruire un cheminement pour aboutir aux conclusions qui nous permettront de définir les modes opératoires et les points d'observations importants de la provocation expérimentale autour de ces projets. De ce fait, il est aussi possible de lire ces paragraphes indépendamment les uns des autres, car ils conservent chacun une indépendance de réflexion, pouvant parfois se limiter à une ou deux phrases. Cette forme se justifie par le fait que toutes les idées qui vont suivre ont été pensées bien avant l'analyse théorique de la provocation expérimentale, telle qu'elle est exposée dans la première partie de cette recherche. Il faut donc considérer ce moment de notre recherche selon deux aspects. D'une part il présente les fondements de nos réflexions sur la situation expérimentale de l'art dans un environnement social déterminé, d'autre part il décline le compte rendu de nos tâtonnements sur la provocation expérimentale ainsi nommée. C'est pourquoi cette analyse figure à la fin de ce volume, car c'est seulement après avoir pris connaissance des divers concepts théoriques que sa lecture prend tout son sens. Nous envisagerons enfin, pour conclure cette analyse transversale, d'extraire de ces réflexions les indicateurs effectifs de la provocation expérimentale, afin d'aboutir à une perspective artistique concrète et immédiatement applicable en association avec des projets de l'éducation populaire hors de l'institution.

Prisme analytique de la provocation expérimentale

1 — L'intensité du geste de la provocation expérimentale dépend de la pertinence des choix thématiques du projet artistique et de ses visées macrosociales et microsociales.

2 — La bonne tournure des expériences artistiques, notamment la qualité de leur finalité plastique-sociale, dépend en grande partie du choix thématique du projet qui doit être en résonance avec l'espace social. Il faut donc imaginer la rencontre entre une thématique et toutes les ressources possibles de cet espace, dont les représentations collectives et les idiosyncrasies individuelles. Cette rencontre constructive doit l'être aussi pour la finalité plastique formelle qui en serait l'achèvement, avec tous les processus de participation et de négociation impliqués.

3 — Avec le projet des *Troussees de survie sociale*, la provocation expérimentale n'est pas limitée aux ruptures des routines de la survie sociale et de ses objets afférents. L'action se « braque » aussi sur des routines plus larges dans le contexte général de construction sociale, directement à la source du quotidien, de ses joies et de ses peines. En cela, le choix de la survie sociale et ses routines constitue pour nous

un objet de construction sociale équivoque relié à la collectivité toute entière et alimenté institutionnellement. En effet, la survie sociale est une énergie autonome que la société peut facilement manipuler. L'homme a créé des outils institutionnels pour cela : argent, travail, école... À l'instant où les routines portent le caractère décisif de l'action individuelle et son potentiel dans l'intersubjectivité, la nature des obstacles que l'individu rencontre est le fait de la construction objective du monde social accepté et reconnu par tous. Nous entendons par là les nécessités courantes, le cadre législatif qui régit la consommation, le statut social, la nationalité, etc. Ces nécessités incarnent l'origine constitutive des objets de la survie sociale. Ainsi, l'orientation « sociologique » des *Trousses de survie sociale* est porteuse d'une problématique quotidiennement soumise à tous.

4 — Le démarrage de chacune de nos expériences artistiques est l'occasion de tester la thématique retenue. Par des moyens simples, le pédagogue et le plasticien rencontrent la population et diffusent l'information sur le projet. C'est aussi un moment de mobilisation. À l'occasion du projet *Fabrication des territoires*, nous distribuons des petites affichettes qui présentent aux habitants la démarche. Les enfants acceptent le papier avec docilité et intérêt. Certains montrent même de la curiosité. Plusieurs tracts envahissent l'espace civique et la maison de quartier qui sont des lieux reconnus dans la vie collective du quartier. À la sortie de l'école, une discussion s'anime avec les parents. Nous cherchons à atteindre les enfants qui ne fréquentent ni l'espace civique, ni la maison de quartier, ni la rue. Ici, la thématique des espaces de jeu dans le quartier fait sens, car elle interpelle et fait surgir des controverses. Le premier groupe de « mamans » se montre inquiet, pessimiste et très critique à l'égard des installations de jeu : « *Y en a pas !* » dit l'une. « *Elles sont vieilles !* » dit l'autre. « *Elles ne sont pas adaptées* » concluent-elles. Inquiètes, elles le sont aussi à l'égard du comportement des enfants et des « jeunes » dans le quartier : « *Ils cassent tout !* », affirment-elles, « *Ils jouent n'importe où !* ». La plupart des gens rencontrés affichent une profonde déception vis-à-vis du quartier en subissant la mauvaise image dont ils souffrent⁴⁹⁴. Quelques clichés bien connus émergent de ces discussions, comme la voiture en feu, le feu dans la cage d'escalier, la seringue qui traîne par terre avec laquelle les enfants jouent, etc. La majorité des parents rencontrés m'affirment que leurs enfants ne sortent pas, ou « *juste en bas*, » dans un périmètre précis, toujours en contact visuel avec leurs parents. Toutes ses réactions nous confirment l'intérêt social de notre thématique.

5 — Avant d'atteindre l'espace public, les projets sont discutés en équipe. Les enjeux sont pesés dans la balance des intérêts privés et publics, des intérêts de l'autorité publique et ceux des usagers. Le choix thématique est donc primordial, car il donne les prémices aux accents politiques de l'expérience artistique entreprise. À ce titre, le projet *Fabrication des territoires* a subi quelques pertes qu'il est intéressant d'évoquer. Le problème s'est posé à l'occasion de sa présentation à la structure d'accueil⁴⁹⁵. En effet, le projet devait s'intituler au départ *Déconstruire, démolir, détruire, anéantir*. Il s'agissait de focaliser l'attention sur les routines individuelles afférentes à la destruction, à la purification, au ménage, au réaménagement, etc. Cet intitulé renvoyait aux mêmes techniques que l'État se donne lors des grands travaux

⁴⁹⁴ Cela concerne les quartiers ouest de Saint-Nazaire.

⁴⁹⁵ La maison de quartier de La Chesnais, à Saint-Nazaire.

de réhabilitation urbaine et de réorganisation de la gestion des services publics de la ville. Il pouvait donc faire écho aux méthodes des pouvoirs publics pour le réaménagement des logements sociaux (lorsqu'il s'agit de faire tomber un immeuble par exemple), aux centres d'enfouissement des déchets ou aux incinérateurs urbains. L'animateur responsable de notre intervention artistique au sein de la maison de quartier fit part, en privé, de ses premières impressions noyées d'incertitudes. Selon lui, cet intitulé risquait de réactiver une polémique au sujet de la destruction des logements et du relogement de ses habitants, pratique récurrente dans cette zone de la ville. Il souhaitait plutôt orienter le projet sur la reconstruction de ces quartiers en concertation avec les habitants pour le renouvellement de l'environnement architectural. Il faut entendre par là une possibilité d'obtenir des propositions matérielles et concrètes sur l'infrastructure de la part des habitants, et d'anticiper leur perception et leur désir dans le nouvel environnement en préparation. Voilà comment le simple énoncé d'une thématique, par le biais de l'intitulé du projet artistique, soulève un problème structurel de fond, à savoir l'application de la démocratie participative. Il est gênant pour nous de solliciter la participation des gens à un projet qui n'est pas le leur et qui n'offre aucune perspective critique, à moins de révéler ce problème dans une finalité pastiche formelle. En effet, l'animateur explique qu'il n'est pas question pour les habitants de ce quartier ni de remettre en cause ni de déstabiliser quoi que ce soit. L'institution, représentée ici par la maison de quartier, attend une action conforme au projet institutionnel qui ne ternisse pas son image. Nous n'avons donc pas pu poursuivre ce projet en ces termes.

6 — Le rejet de la thématique d'un projet par les commanditaires n'est pas un problème en soi, car il peut être justifié. Mais lorsque les raisons invoquées concernent une certaine idée du « politiquement correct » indirectement liée au souci de la « pacification sociale », il convient de s'y attarder. Dans le cas précédemment décrit du rejet de notre première proposition par peur de froisser l'image de l'autorité publique, il s'agit bien d'une réaction négative à l'égard de la thématique « déconstruire, démolir, détruire, anéantir », non par égard pour la population, sans quoi au moins aurait-elle été consultée d'une façon partielle, mais par égard pour le pouvoir politique et institutionnel qui conditionne le champ d'action des maisons de quartier (au moins au niveau des subventions de fonctionnement). La thématique du projet fut donc reconsidérée afin de soigner les apparences. À « déconstruire, démolir, détruire, anéantir » s'imposa alors le vocable « accomplir, construire, inventer, détourner », visant ainsi les pratiques que les enfants ont de détourner l'environnement urbain à des fins ludiques. Ainsi, nous abordons l'idée de démolition sous l'angle positif du détournement et de la créativité. Indubitablement, la première proposition thématique porte en elle une provocation volontaire qui permet de tester la structure partenaire et d'évaluer les risques que ses acteurs sont prêts à prendre. Force est de constater que la maison de quartier ne souhaite en prendre aucun. Cependant, la question de l'engagement ne doit pas se poser au niveau institutionnel, mais au niveau individuel. Manifestement, l'opinion de l'animateur est plus modérée que celle de ses supérieurs, ce qui le pousse à être en contradiction avec les orientations de sa structure. Il soutient alors le projet tout en arrondissant les angles. Travailler pour une institution ou une entreprise implique souvent la soumission individuelle aux lignes directrices, au projet social et politique sous-jacent, à « l'éthique » ou à la « culture de l'entreprise », comme telles sont leurs désignations.

7 — Nous insistons sur le fait que la pertinence de la finalité plastique formelle de l'œuvre intervient à une moindre mesure comparée à la pertinence de la finalité plastique-sociale du projet. Son importance pour la provocation expérimentale est grandissante. C'est elle qui donne un sens au projet, aussi bien dans sa portée esthétique que dans son niveau d'intervention sociale. Alors que l'œuvre se voulant avant tout être un espace problématique et critique des conditions d'existences sociales, par quoi donc cette finalité plastique-sociale se traduit-elle ? La finalité plastique formelle est la représentation matérielle et symbolique de l'événement de l'œuvre. Elle dépend en grande partie du concept et du choix de la thématique des projets artistiques. Elle se réalise aussi dans la rupture des routines que produit la rencontre entre la thématique du projet et les éléments déterminants de l'espace social. La finalité plastique-sociale du projet est donc observable dans cet espace, notamment par ce qu'elle induit. Certaines expériences ont été soumises à cette observation.

8 — Le projet intitulé *L'animateur est-il bon ?* soulève la question de l'impact social des réalisations plastiques. Cette question s'appuie sur la difficulté, pour les étudiants qui y ont participé, de représenter les données obtenues sur le terrain. Cette représentation doit, selon les étudiants, être à la hauteur du sens critique qu'ils projettent dans l'image multicarte et polyvalente de l'animateur socioculturel⁴⁹⁶. Grossièrement, cette image se situe entre l'organisateur des loisirs et le clown, l'ami fidèle et le fidèle commercial. L'un des groupes d'étudiants fut chargé d'étudier et d'interpréter les informations sur les « compétences de l'animateur » obtenues pendant l'enquête. Des difficultés se sont alors senties. Une première idée émerge alors. Il s'agissait de distribuer des « badges » dans les locaux de l'IUT portant les mots, tels que « je suis dynamique », « j'aime les enfants » ainsi que d'autres compétences. Cette idée fut mal jugée et largement rejetée par les étudiants. Observons ici que l'attention se porte sur la quantité plutôt que sur la qualité, en cohérence avec le contexte scolaire dans lequel les étudiants se trouvent, anticipant sur leur évaluation plutôt que sur la pertinence plastique-sociale de leur idée. Dans ce contexte, ils se sentent alors obligés de trouver des idées compliquées de boîtes ou de jeux de l'oie géants, avec toutes les difficultés techniques et matérielles qu'elles comportent. Or, pour optimiser la provocation expérimentale et satisfaire notre désir de finalité plastique-sociale dans sa pleine dimension critique, il est nécessaire d'adopter l'attitude de l'observation participante : être à l'écoute et agir dans un dialogue constant avec l'espace social. Une intervention décalée crée des rumeurs de sens qu'il faut entendre, et par principe, les événements arrivent toujours là où on ne les attend pas. Par conséquent, la construction plastique de l'œuvre émerge du terreau des interactions sociales. Ce terreau est actif et le projet artistique est en quelque sorte à sa merci. C'est pourquoi il convient d'abord d'observer avant d'agir, en plus de son action ordinaire d'agent social, avant même d'anticiper sur l'impact social de son action artistique.

9 — Finalement, le groupe d'étudiants adopte l'idée première, à savoir la diffusion dans l'espace social de « badges » portant les affirmations qui annoncent la nature des compétences qu'il faut attendre de l'animateur socioculturel. Les personnes interpellées choisissent le badge qu'elles souhaitent porter et, à la fin de la journée,

⁴⁹⁶ Les exemples de réalisations présentées en annexe sont assez parlants de la manière dont les étudiants ont su tourner en dérision une telle image de l'animateur socioculturel.

chacun voit sur la poitrine de son collègue les compétences qu'il s'est attribuées, dans la limite des propositions de l'enquête. Dans cette action, la finalité plastique formelle se confond avec l'intervention sociale. Il n'y pas de création plastique au sens contemplatif du terme, mais une esthétique interactive. Le « badge » est une forme matérielle fabriquée dans l'intention, non pas de créer un objet esthétique, mais de faire empreinte dans un espace social ciblé et cerné par une thématique précise (les compétences d'un animateur). Cette empreinte marque l'espace social dans le cheminement de son évolution, comme une empreinte plastique de la réalité sociale.

10 — Le passage théorique de l'empreinte sociale (l'événement interactionniste) à l'objet plastique et esthétique est établi à travers une notion à élucider : celle du rôle et de la fonction de l'objet d'art (formelle, symbolique et conceptuelle) en tant qu'élément produit par un contexte dont il est le principal agent. Dans toute nos expériences artistiques, nous retrouvons ce phénomène qui, selon nous, préfigure la réalité sociale de l'art. Il s'agit d'une posture interventionniste qui participe à la construction de la réalité, notamment si l'on considère l'art comme langage par sa fonction indexicale et réflexive rattachée au sens commun. L'œuvre s'inscrit dans un contexte comme issue de lui, et elle le précède en étant à son origine. Par une réduction de l'œuvre, au sens pur, débarrassée de sa forme, de sa culture, de ses *a priori* et de ses prédispositions de sens, il ne reste que l'événement de l'art qui apparaît comme phénoménal dans le cadre de la réalité partagée. Avant d'être déterminé par l'environnement social, l'événement artistique s'impose et marque le sens commun. C'est en ce sens que l'on suppose que l'œuvre marque le social d'abord en y étant « logée » et, ensuite, en y apposant son empreinte.

11 — Il y a de nombreuses raisons de penser que la contribution artistique du groupe d'étudiants de l'IUT, qui réalisèrent les « badges », est pertinente du point de vue de la provocation expérimentale, car elle s'organise d'abord dans les interactions sociales immédiates. J'ai relevé les principaux indices de cette affirmation lors de son examen sur le terrain. L'expérience des « badges » est portée par une intention symbolisante dans la mesure où les mots qu'ils contiennent, issus des enquêtes, sont porteurs d'un sens à élucider collectivement. Cette intention est au cœur d'une situation sociale nouvelle. Les interactions qu'elle suscite distinguent alors l'objet de son symbole, correspondant à la composition matérielle et perceptible de l'œuvre. L'existence de ces « badges » appelle un sens à identifier. Ils injectent un questionnement au cœur des relations intersubjectives de par les individus concernés par le sujet. Comparable aux choix thématiques que les peintres prennent en considérations avant de commencer une toile, le sujet d'une œuvre est orienté par l'expérimentateur et son contexte social, politique et culturel, mais aussi par ces intentions vis-à-vis d'autrui et les intentions qu'il donne à son œuvre, avec la conscience qu'il a d'interagir avec les autres.

12 — C'est le caractère conscient interactionniste du projet social artistique qui fait de lui un objet de sens à construire d'un point de vue intersubjectif. Nous partons du postulat, déjà expliqué dans la première partie, par lequel un objet, une œuvre d'art par exemple, existe d'abord comme un objet de perturbation des routines fondamentales de la communication, dont l'équilibre s'actualise en permanence. Ainsi, l'objet est absorbé dans le processus général de la construction de la réalité sociale. L'œuvre participe alors à l'élaboration du sens de la nouvelle situation sociale, en même temps qu'elle acquiert une signification. Autrement dit, l'objet artistique construit du sens et son sens est construit et déterminé en même temps par le contexte de cette réalité.

13 — À partir de l'expérience des « badges » réalisées par les étudiants de l'IUT Carrière sociale pour le projet *L'animateur est-il bon ?*, nous affirmons que la dimension sociale d'une œuvre s'offre à l'espace social comme un appât, un substrat, une amorce à identifier, à partir de quoi un langage symbolique, telle une construction commune, émerge autour de la thématique du projet artistique. Par conséquent, pour identifier la production artistique de l'œuvre, nous ne retenons plus la symbolique introductive de départ, ni son objet (les « badges ») qui ont permis l'accès à l'espace social, mais l'objectivité nouvelle, celle qui témoigne de la réappropriation de l'objet formel de l'œuvre par tous les individus, que nous pouvons appeler la réappropriation intersubjective. C'est le sens objectif commun émergeant qui donne à l'œuvre son sens, c'est-à-dire ce qui fait sens dans l'espace social.

14 — Nous avons déjà dit que l'institution permet de mesurer la finalité plastique-sociale de l'expérience artistique. Par exemple, la directrice de la maison de quartier, où eut lieu le projet *Fabrication des territoires*, avait en sa possession quelques informations précieuses quant aux diverses réactions de sa hiérarchie. Bien que le projet fut accepté dans ses principes par la fédération des maisons de quartiers et les professionnels qui y travaillent, la directrice dut subir de nombreuses remarques d'exaspération chez les adhérents, les bénévoles et membres du conseil d'administration. Les reproches portaient sur la manière dont le projet était réalisé. Les membres du conseil d'administration se sentaient dépossédés et avaient l'impression que ce projet avait été fait « *dans leur dos* ». D'autres membres du conseil d'administration des maisons de quartier voisines ont estimé ce projet inacceptable pour la crédibilité de leur enseigne. La directrice s'en est défendue en affirmant que l'idée relevait d'une initiative raisonnée, manipulant certes des données sociales transgressives et dangereuses, mais en toute connaissance de cause. L'un des moyens qu'elle employa pour se protéger fut de promettre qu'elle ne cautionnait pas les pratiques sauvages de jeu des enfants dans le quartier que le projet révélait, et que, au contraire, elle entendait les dénoncer par l'entremise du débat public. L'adhésion curieusement associée au rejet est un facteur de trouble qui montre l'impact social et institutionnel controversé de l'expérience artistique.

15 — La stupéfaction institutionnelle semble se manifester autour d'un seul aspect des conséquences de l'action artistique : le crédit que chaque partenaire institutionnel inspire les uns par rapport aux autres. Autour du projet *Fabrication des territoires*, par exemple, le dilemme était de comprendre comment la fédération des maisons de quartier pouvait soutenir des images esthétiquement réussies et qui, par conséquent, valorisaient l'interdit en mettant à mal les partenaires principaux

(autorité publique, bailleur social, municipalité). La bousculade des partenaires s'explique par le fait qu'individuellement ceux-ci abondent dans le sens de l'action des travailleurs sociaux, se sentant toujours concernés par leur problème. Mais en l'absence des travailleurs sociaux, il y a des divergences de point de vue et d'intérêt entre eux qui se cristallisent avec ce type de projet. Lorsque l'un d'eux fait parler de lui, il provoque alors d'anciennes querelles, de vieilles escarmouches sur le terrain du pouvoir local, il met en porte à faux l'équilibre relationnel parfaitement réparti dans l'osmose homéostatique ordinaire de l'organisation du système social institutionnel. Le déséquilibre porte chacun d'eux à la limite de leur existence, de la même façon qu'un gendarme me répondit un jour, à ma demande d'exposer dans le local de la gendarmerie des panneaux de circulation routière détournés par des enfants : « *Si on pouvait se mettre un nez rouge au milieu de la figure on le ferait*⁴⁹⁷ ! »

16 — Nous l'avons plusieurs fois répété, une des fonctions de la provocation expérimentale dans l'art est de produire des situations publiques de débat. Les points de vue s'entrechoquent et les idées reçues se réveillent. L'impact social du projet montre son visage. À cet effet, et lorsque nos expériences le permettent, nous réunissons quelques acteurs du projet (habitants, animateurs socioculturels, élus) à l'occasion d'une exposition des images et des documents produits. Ce fut le cas pour *Fabrication des territoires*. La définition collective du problème qu'entraînent ces images de détournement de l'espace public en terrain de jeu par les enfants du quartier force les participants à désigner un coupable : les jeunes. Une première discussion amorce cette idée dominante, animée par un homme d'une cinquantaine d'années : « *Les habitants ont peur des jeunes en bas des tours.* » « *Il faut leur demander pardon pour rentrer chez soi.* » « *On va où, là ! C'est à cause des parents, ils ne savent pas éduquer leurs gosses.* » « *Faut pas laisser traîner un gosse de six ans en bas des tours tout seul.* » « *C'est pas la peine de leur mettre des jeux, ils vont tout casser.* » « *Moi, j'habite dans ce quartier, ce n'est pas le quartier que j'ai connu, maintenant les jeunes ils cassent des abris-bus alors qu'avant ils n'y touchaient pas.* » Ces réactions correspondent à un langage, une sorte de protocole, qui définit, là encore, l'impact social de notre expérience. Ce ne sont que des prémices à une autre discussion où les points de vue se nuancent. Mais auparavant, nous survolons des représentations sociales qui concernent surtout les jeunes de quinze à vingt ans, population fortement marquée dans l'imaginaire collectif, reconnue responsable des dégradations, des agressions et des violences urbaines. Ces propos réactionnaires se jettent dans toutes les situations avec assurance. Ils recouvrent l'adhésion du sens commun exprimé par la surenchère ou la contradiction. Jamais ces propos ne bouleversent le cours des choses. Jamais ils ne brillent dans l'innovation. Jamais ils ne valorisent le respect de la différence. Au contraire, ils charrient une vague de haine, de discrimination, d'autoritarisme, de paternalisme, et de « bon sens ». Mais ceux qui endossent ce rôle de mauvais prophète ne le font ni par dépit, ni de façon inutile. Ils ont une place importante à jouer dans le phénomène de l'objectivation sociale. Ils alimentent le débat de toutes les banalités et font jaillir les individualités. Les banalités dérangent lorsqu'elles sont dites dans un contexte victorieux. L'exposition des images de *Fabrication des territoires* est un *a priori* favorable à l'intolérance et au lynchage des jeunes. Alors que pour chacun des adultes présents dans cette

⁴⁹⁷ Nous faisons référence à une expérience artistique réalisée à Binic (22) durant l'été 2005 dans le cadre d'un travail sur le détournement des panneaux de signalisation routière.

discussion, le problème semble s'enraciner dans le comportement des jeunes en bas des tours, rendre la jeunesse responsable de tous les maux de la société des adultes ne s'impose finalement pas comme une réponse satisfaisante. Plus loin dans la discussion nous entendons d'autres voix sur le problème de l'éducation des enfants par les parents, de l'absence de structure adéquate, de la nécessaire attitude transgressive de l'enfant dont il use pour se construire, etc. Deux idées nettes se détachent : le problème que posent ces pratiques sauvages de jeu (si tant est qu'elles soient interprétées comme telle) pour la tranquillité des habitants et le respect des infrastructures, puis le manque d'espace de jeu que révèle ces pratiques, identifiées par ce groupe comme un facteur de sécurité et un témoin de la difficulté à faire respecter les règles dans l'éducation des enfants. La plupart des parents présents annoncent ne pas être concernés directement par ce problème, car leurs enfants sont sages et bien encadrés : « *Si y fait ça le mien, c'est une paire de claque !* » « *Vous ne verrez jamais les miens dehors dans la rue, ils n'aiment pas traîner dehors.* » D'autres se taisent. Certains font preuve de compréhension en faisant le parallèle entre les jeux d'antan. Ils s'opposent alors à la réaction culpabilisante des parents et l'incrimination des enfants : « *Ils ont besoin d'être sur la limite de l'interdit pour exprimer leur créativité, pour grandir.* » « *C'est leur manière à eux de faire des expériences.* » « *Il faut que l'adolescence s'exprime, sinon elle s'exprimera plus tard et ça peut causer plus de dégâts.* » « *Ils ont besoin de faire des choses comme ça.* » « *C'est comme de faire des cabanes avec des trucs qu'ils récupèrent.* » « *C'est normal, jouer avec des trucs récupérés, tout le monde l'a fait, ça !* »

17 — La finalité plastique-sociale des « pratiques sociales artistiques » s'accompagne de moments de confrontation sociale, mais aussi de vigilance à l'égard de la cohérence formelle de l'œuvre finale avec la thématique et les routines ciblées. De ce fait, l'artiste a une place importante dans le suivi du projet. Il fait figure de maître d'œuvre vis-à-vis du public participant ou des équipes de pédagogues sur le terrain. Le cas du projet *L'animateur est-il bon ?* en offre un bon exemple. L'un des étudiants signale que mes interventions influencent leur choix et modifient leurs idées. Je réponds alors que, d'une part, c'est justement là ma place de formateur et d'artiste, d'établir des consignes qui structurent l'intervention et le projet artistique. Ceci est inhérent au travail de groupe. D'autre part, les choix que je fais, en imposant des orientations sur le déroulement du projet, ont pour objectif de maintenir le concept du projet et de lui éviter de s'éparpiller dans des idées qui s'en écarteraient. Je me porte garant du projet et de sa pertinence. Donc, je dois pouvoir être en mesure de rectifier, d'interroger et de critiquer les choix et les décisions prises. D'autres peuvent aussi avoir cette même attitude. Elle ne m'est pas exclusive. Simplement, pour moi, elle est obligatoire. Par exemple, un étudiant propose de réaliser un site Internet avec des animations interactives pour évoquer le bon et le mauvais animateur à partir des informations collectées. Il explique que les internautes pourraient réaliser eux-mêmes leur caricature d'animateur en ayant à disposition les éléments recueillis lors des entretiens. Le tout serait agrémenté d'animations humoristiques, d'effets sonores, etc. Je me méfie d'une telle solution formelle, car elle exploite le titre du projet d'une façon trop littérale. Elle est triviale dans sa forme et presque vulgaire dans le fond. Elle n'a pas de portée sociale, mais simplement un enjeu ludique et comique. Elle reprend les formes traditionnelles vues et revues des animations interactives sur le *web*. Elle se ferme sur elle-même en attirant des spectateurs anonymes et des consommateurs. Elle s'inspire d'un cliché

qui pourrait s'adapter à n'importe quel projet. Par conséquent, au-delà de la discussion avec le groupe, ma position est de garantir une réflexion collective pour la validation des idées formelles en apportant des arguments contradictoires. La situation ne me permet pas toujours d'avoir le dessus, surtout lorsqu'il s'agit de négocier avec un des partenaires commanditaires. Dans ce cas, de telles difficultés peuvent être anticipées pour figurer parmi les occasions de rupture de la provocation expérimentale.

18 — Laisser une certaine place à l'expression des idées vagues peut faire sens dans le cadre de la finalité plastique-sociale du projet artistique, comme nous l'avons vu au sujet des idées reçues. C'est dans l'expression des opinions que se jouent les interrogations individuelles réinvesties dans le groupe, soumises en quelques sortes à leur validation. Dans le cas du projet *L'animateur est-il bon ?*, les éléments recueillis qui délimitent une partie du contour des représentations sociales du métier d'animateur socioculturel concernent les étudiants de l'IUT Carrières sociales. Le travail d'interprétation plastique qui leur est demandé consiste alors à en accepter les termes, les images et les représentations, ou bien à les contourner, les détourner et à les critiquer. Elles mettent en problème le sens que chacun donne au métier pour lequel il se forme. Il en va alors de la nécessité de trouver et de partager un sens commun lié au contenu cognitif de l'œuvre et aux choix formels qui seront faits. Ainsi, même si certaines idées ne peuvent voir le jour, il est important d'en accepter leur énoncé comme conséquence d'une intervention pédagogique au sein du groupe.

19 — Le principe de participation à l'élaboration plastique formelle du projet est propre au cadre du projet *L'animateur est-il bon ?* Il conditionne une finalité plastique-sociale spécifique. Ma mission officielle, dans ce contexte, est de mettre en pratique la relation entre les arts plastiques et l'animation sociale, à travers la « pratique sociale artistique. » Selon les principes de cette pratique, les étudiants sont amenés à dépasser le simple statut de participants en partageant avec moi les nécessités de pertinence et de cohérence plastique. C'est le cadre de la formation dispensée à l'IUT Carrière sociale. Les étudiants pénètrent dans un laboratoire artistique sans en endosser les responsabilités. C'est une façon de partager et de travailler ensemble, en complément d'une formation plus vaste. Ainsi, cette situation s'érige en plusieurs niveaux de collaboration. C'est un travail de co-création qui se décline sur d'autres expériences, mais aussi une rencontre impromptue dans le quotidien. À ce niveau de collaboration, les prérogatives pédagogiques s'articulent sur un dialogue interactionniste qui se résume en ceci : attendre, provoquer et attendre. C'est là la situation pédagogique primaire de la provocation expérimentale.

20 — Pour la plupart de nos expériences avec le CESA, nous travaillons en dehors de l'espace privé. Cette posture facilite l'implication des individus. Nous garantissons également l'anonymat, ce qui rassure les participants. Mais il est des cas limites qui empêchent parfois l'adhésion des individus. Par exemple, le projet *La plage, mode d'emploi* provoque une certaine méfiance à l'égard des personnes rencontrées sur la plage. L'image véhiculée par la photographie pose problème. Bien que le comédien prenne la place du sujet photographié, les personnes de l'entourage restent en place, notamment les enfants ou les conjoints. Ils figurent donc sur la photo en arrière-plan, de même que tout le fourbi déballé sur la plage. Parfois, les participants expriment alors le désir de sortir certains effets personnels du cadre. Nous devons aussi rassurer sur l'exploitation non commerciale des clichés. Avec le

projet *Rushs Familiaux*, la situation est encore plus délicate, car nous filmons dans un espace privé, la cuisine. Ainsi, certaines familles nous demandent, de manière détournée, de ne pas trop élargir les plans sur le reste de la pièce. Il est arrivé qu'une dame ne nous permette pas de sortir de la cuisine. Même lorsque les personnes acceptent de participer au projet, elles peuvent y renoncer si leur intimité n'est pas respectée. Or, les limites de cette intimité sont propres à chacun. Il faut donc être vigilant à ne pas jouer le jeu de l'ingérence, en particulier chez les familles qui subissent parfois l'intrusion et le contrôle répété des assistantes sociales, des contrôleurs de la CAF ou des médecins de la PMI. Ce problème touche les pédagogues qui travaillent dans la rue et chez les particuliers, et notre intervention artistique, sur ce point, est parfois identifiée comme telle.

21 — Toutes les expériences qui bénéficient de la collaboration des pédagogues du GRPAS sont très rapides à monter, grâce à la présence sociale que les animateurs entretiennent sur le terrain. Au moment où nous réfléchissons ensemble à un projet, les pédagogues connaissent déjà les familles susceptibles de participer, tant sur leur disponibilité que sur la pertinence de leur situation. N'oublions pas que l'objectif principal pour ces pédagogues est d'utiliser l'art comme un outil d'action sociale. Les vertus pédagogiques de la provocation expérimentale en font un outil de travail efficace pour le pédagogue qui envisage de révéler et de déstabiliser les routines d'un public dont les enfants sont le vecteur essentiel du lien social convoité, ceci afin d'entretenir une relation avec la cellule familiale. Ainsi, l'attente des pédagogues pour de telles expériences est moins esthétique qu'éducative, dans le sens d'une éducation populaire moins donneuse de leçon qu'épanouissante. L'art, dans sa vocation à repousser les frontières du sens commun est donc reconnu comme un agent actif pour la *pédagogie sociale*⁴⁹⁸. En revanche, la situation se complique lorsque le travail de rencontre avec les familles est à la charge unique du plasticien. Il est nécessaire d'avoir de la méthode et de connaître certaines pratiques de la pédagogie de rue. Il faut donc changer de casquette et éviter de parler d'art à tout bout de champ. Mais le temps de travail s'allonge vite quand on cherche un autre public que celui déjà conquis par les institutions, c'est-à-dire les personnes qui fréquentent quotidiennement les structures et qui se font souvent les portes-paroles des habitants « invisibles ». Ainsi, dans le cadre du projet *Fabrication des territoires*, il faudra compter un bon mois d'errance dans le quartier pour tisser des liens familiers avec des enfants plus éloignés des institutions. Par là, nous voulions garantir l'impact social du projet en faisant participer un public moins consensuel.

22 — Il convient de s'interroger, en amont de chaque expérience, sur l'identité personnelle que l'on présente lors de la rencontre avec les individus pour les solliciter. Concernant le projet *Fabrication des territoires*, je me présente comme photographe. Ainsi, je contracte quelques rendez-vous aléatoires et parviens à me rapprocher des enfants sous le contrôle des parents. Les enfants que nous touchons par ce biais sont dociles, tout en ayant leur mot à dire. Les autres, « enfants de la rue », passent la majorité de leur temps libre dehors avec leur bande de copains. Ils accrochent très vite au projet. Je fais tout pour leur montrer mon intérêt à l'égard de la nature de leurs jeux et les endroits où ils jouent, en me débarrassant de mon costume de « travailleur social en tout genre ». C'est ainsi que ces enfants me confient, petit à petit et non sans amusement, de réelles capacités créatives

⁴⁹⁸ Consulté sur cette notion la revue franco-polonaise *Pédagogie sociale* éditée par le GPAS.

d'appropriation de l'espace, en évoquant des jeux très inventifs, très structurés, et qui semblent aussi trouver à leurs yeux un intérêt transgressif. Ces pratiques embêtent le monde, pensent-ils. Elles ajoutent du piment à l'existence et trouvent leur place dans le mimétisme social, car l'adulte, en les réprimant, leur accorde tout de même une existence sociale. Par exemple, le tir au but dans les boîtes aux lettres ⁴⁹⁹, bien connu des habitants d'immeuble, suscite de nombreuses controverses. Bien que réprimé, il se pratique depuis plusieurs générations et est digne d'une reconnaissance olympique. Il faut être adroit pour viser et marquer des points. Pourtant, cette pratique est fustigée comme première responsable de la dégradation des halls d'immeuble. Les boîtes aux lettres sont en effet en très mauvais état : portes branlantes, acier déformé, etc. Mais, une rapide enquête montre que ce jeu ne peut être à l'origine de ces dégradations. En effet, les enfants utilisent un ballon en mousse ! Seul un contact rapproché et confiant permet d'obtenir de telles informations.

23 — Plus les rencontres s'intensifient, plus les individus participant au projet se rapprochent humainement du plasticien et du pédagogue. L'expérience collective de la provocation expérimentale ne peut se passer de sentiments humains ni d'affects sociaux. Il y a une connivence qui s'installe, connivence qui confirme le partage de l'expérience. Elle s'exacerbe lorsque la perversion du projet à l'égard des normes sociales ou des institutions se clarifie. Par exemple, les enfants du projet *Fabrication des territoires* saisissent parfaitement la signification de mes recherches et s'évertuent jour après jour à m'indiquer des pratiques de jeux décalés. Ayant épuisé leur ressource, ils se répètent parfois ou inventent. D'autres fois, ils se critiquent mutuellement : « *Mais non ! Tu vas pas lui montrer ça, c'est nul ce jeu, on y joue jamais* ». Un autre exemple, à l'occasion du projet *Nous n'avons pas besoin d'autres héros*, nous nous sommes rendu compte que les enfants progressaient affectivement dans son déroulement. Ils se rapprochaient de plus en plus des pédagogues. Il se déployait une relation exclusive. Nous obtenions ainsi toujours plus de précisions dans le texte de la narration, plus de détails dans les émotions de leur vécu. Aujourd'hui encore, il m'arrive de les croiser dans le quartier avec le sentiment d'avoir partagé une expérience unique qui aura comptée.

24 — L'éclosion sociale du projet artistique, dans la réalité et non sur le papier, dépend certes du choix de la thématique et des routines ciblées, mais elle est garantie aussi par l'animation et le dispositif pédagogique. Nous l'avons vu au paragraphe 16, il est nécessaire parfois de provoquer des situations publiques de débat pour profiter de l'impact social du projet. Ces dispositions relèvent d'une posture pédagogique utile aux « pratiques sociales artistiques ». Toutes les occasions de réunions et de rencontres sont intéressantes, que ce soit en cours ou à la fin des projets. Par exemple, *Fabrication de territoire* a donné lieu à des « cafés à thèmes » et une exposition. Le projet *Trousses de Survie Sociale* a conduit à des manifestations publiques. Également, la nature des routines recherchées est aussi un facteur de révélation sociale des projets et participe donc à cette situation pédagogique. Le projet *Rushs Familiaux* est caractéristique sur ce point. Lors de la rencontre de madame S. pour la préparation de son couscous, nous constatons que l'intervention de la caméra et notre intrusion dans l'espace privatif provoque de nombreuses

⁴⁹⁹ Voir l'annexe VI consacrée à ce projet, p. 245.

discussions personnelles. L'attention portée sur les mains reporte la préparation du plat dans son contexte intime, familial et culturel. Ce simple geste, filmé de surcroît, oriente souvent la conversation sur les pratiques éducatives de la famille. Le repas, la cuisine, la maman, la nourriture, le plat, tous se situent au centre de la cellule familiale, de la règle, de la communication, des rôles de chacun, etc. C'est bien le dispositif artistique qui motive la mise en lumière de la structure familiale, tant il suscite alors le dialogue qui accompagne de sens tous ces gestes filmés.

25 — Le dispositif pédagogique comprend une tâche première et fondamentale dans le déroulement de l'expérience artistique. Elle consiste à énoncer la proposition faite à chaque individu contacté pour participer au projet artistique. La phase qui en résulte est très importante, car c'est le moment où les personnes prennent connaissance du projet et des demandes qui leur sont faites à dessein d'y participer. En effet, pour collecter l'empreinte d'une routine sociale, il faut obtenir l'adhésion des participants qui peuvent, soit rejouer des extraits de leur quotidien, soit endurer un dispositif de captation d'image, ou plutôt accompagner le processus de l'œuvre dans leurs actions quotidiennes. Déjà, cette intrusion conceptuelle, partagée autour d'un café dans un moment convivial, fait son chemin dans la récurrence des routines concernées par l'action. Faire à manger, jouer, être à la plage, survivre dans la société, etc., tels sont les gestes quotidiens à quoi font référence les exigences de l'expérience artistique. Au moment de l'énonciation du projet et de la discussion immédiate, se mettent en place les mécanismes de la provocation expérimentale grâce à l'illumination lente de son point de mire dans l'espace social : un point de vue inhabituel sur son existence ! Est-ce possible ? Nous constatons ce phénomène sur des projets tels que les *Trousses de Survie Sociale*. L'enquête préliminaire amène les participants à énumérer, selon leur avis et leurs pratiques, les besoins courants pour leur survie sociale. Une des familles en témoigne. À l'annonce du projet, madame O. se réjouit de l'idée de l'expérience. Elle se met immédiatement à réfléchir intensément à la question de la survie sociale qui prend sens en tant que concept. Elle nous fait part alors ouvertement de son regard analytique sur ses gestes quotidiens, à partir desquels elle distingue parfaitement ce qui est de l'ordre de la survie sociale ou du superflu. C'est au bout de plusieurs jours de réflexion qu'elle nous adresse sa liste, en connaissance de cause. Dans le cas d'une énonciation mal préparée des principes et des exigences du projet artistique, aucune participation pertinente n'est possible, car il n'y a de bonnes participations que si elles sont spontanées et intéressées.

26 — Pour aller plus loin dans le dispositif pédagogique, il faut se préoccuper des modalités d'exposition et de diffusion des objets formels que produisent les expériences artistiques que nous décrivons. Bien que cette finalité ne constitue pas à elle seule la plasticité de l'œuvre (partagée avec la finalité plastique-sociale), les objets qui en dépendent sont des vecteurs essentiels pour le renvoi dans l'espace social de l'interprétation plastique des routines visées. Cette opération tient une place importante dans le mécanisme de la provocation expérimentale, aussi bien en favorisant l'impact du projet dans l'environnement social qu'en élargissant la perturbation des routines à d'autres milieux sociaux, comme les institutions ou les habitants d'autres rives.

27 — La communication visuelle est un outil indispensable pour pénétrer la société et atteindre l'espace intersubjectif. Ce qui est valable pour la marchandise commerciale l'est aussi pour l'art, mais à des fins toutes différentes. Lors du projet

des *Trousses de Survie Sociale*, nous avons su en tenir largement compte. Le procédé a fait ses preuves lors des premières expositions dans le hall d'accueil du colloque *Fabrique des populations problématiques par les politiques publiques*, qui se tenait à Nantes au mois de juin 2007. Il y avait là une opportunité thématique à saisir. Nous avons donc imaginé un dispositif visuel « urgentiste » aux codes graphiques spécifiques ⁵⁰⁰. Les quinze valises métalliques rouges étaient disposées en ligne, espacées d'une quarantaine de centimètres sur une rangée de tables recouvertes d'une nappe blanche en papier. Les couvercles ouverts reposaient sur la tranche d'un basting rendant le contenu visible à tous. Au milieu des nombreuses affiches et images accrochées aux murs, nous avons accentué l'effort de communication par l'omniprésence du logo rouge, blanc et noir des trousse de survie sociale. L'image rappelle par sa dominante colorée (le rouge vif), sa lisibilité et sa typographie (caractère sans sérif au corps gras) les installations techniques sanitaires ou la signalétique de prévention des incendies. De cette façon, nous nous assurons que le message oscille entre slogan et consigne de sécurité. La multiplication des supports contribue à colporter l'idée « spéciale » des trousse et à insister sur la prégnance de son concept.

28 — L'usage des codes du marketing ou de l'information institutionnelle est une technique qui vise à confondre la production visuelle de nos expériences artistiques avec celle de l'institution ou du marché. Elle répond à une logique d'infiltration. En vertu de ce principe, huit mille cartes postales ont été diffusées pour le projet *Fabrication des territoires*, afin de favoriser l'élargissement de notre champ d'action à l'ensemble de la ville de Saint-Nazaire.

29 — La question de l'engagement des individus prend appui sur la perspective du lien social qu'entraîne chacune de nos expériences artistiques. Elle est défendue par les pédagogues du CESA qui estiment, à juste titre, que la participation ne peut se limiter à remplir un questionnaire. Dans le cadre des animations qui accompagnent chaque projet, cette participation est l'occasion de mettre en situation les individus avec le groupe et le reste de la société. Les positions et les routines de chacun sont ainsi plus ou moins assumées vis-à-vis de l'autre, devant les limites de ses engagements. Inquiet quant au risque d'une éventuelle mise en concurrence des individus, l'un de nos collaborateurs invite à penser cette idée depuis le passage de la sphère privée à la sphère publique. En effet, ce passage est source d'embarras. Par exemple, certaines familles se rétractent parfois au moment où le projet se concrétise. De fait, nous perdons le contact et essayons des rendez-vous défectueux. Souvent, le nombre de participants est inférieur à celui que nous avons envisagé, car il est vrai que cet engagement contribue à rompre avec les routines sociales que les individus adoptent à l'égard des travailleurs sociaux en général, lorsque le projet les incite notamment à mettre en avant leurs positions individuelles privées. L'un des indices de cette rupture, entre autres, est le changement d'attitude à notre égard, changement qui entraîne une modification des rôles dans les interactions ordinaires avec le travailleur social.

30 — Le caractère artificiel des relations entre pédagogues et les familles d'un quartier est assez fréquent. Cette distance s'explique par la légitimité des routines que nous déployons tous afin de préserver notre dignité en présence de l'autorité

⁵⁰⁰ Voir l'annexe VIII consacrée à ce projet, p. 248.

intrusive des institutions : l'instituteur, l'huissier de justice, le gendarme, l'éducateur, le médecin, le conseiller familial, etc. Bien que nos interventions artistiques ne se revendiquent évidemment pas de cette posture, il faut le montrer dans les faits en déstabilisant les présomptions. L'apparition de l'artiste dans le champ de l'action sociale, militante ou non, n'échappe pas à ces préjugés. Le sociologue ou l'animateur social constituent en effet un modèle d'intervention favorable à la provocation expérimentale, car il amenuise l'image ludique, burlesque et loufoque qui accompagne parfois l'artiste, évitant ainsi une relation trop attendue. Il faut se définir autrement que comme un « artiste » pour s'immerger et rompre les routines que suggère la relation entre les travailleurs sociaux et les membres d'une famille. Sur ce point, les compétences développées par les individus sont très difficiles à contourner. Pour le projet *Rushs Familiaux*, Madame J. nous reçoit chez elle pour la préparation de spaghetti à la Bolognaise. À notre arrivée, l'eau bout déjà. Immédiatement, elle déchire le paquet de pâtes et les jette dans l'eau. Les gestes s'enchaînent rapidement, en quinze minutes, le repas est prêt. À l'écoute de ses arguments pour justifier ce plat, par exemple sa fréquence ou son rôle dans la famille, les formulations sont très brèves. Ce plat semble moins correspondre à une pratique courante qu'à une réponse pragmatique à notre demande. Manifestement, cette dame est satisfaite de la rapidité de la préparation grâce aux ingrédients industriels. S'agit-il d'une attitude pratique à notre rencontre, une stratégie pour nous faire partir plus vite ? Difficile à dire. Madame J. affirme préparer ce plat, car les enfants en demandent. Elle y répond scrupuleusement. Il lui arrive, nous dit-elle, de préparer un plat par personne, tandis qu'elle se prépare encore autre chose, dans cette cuisine dont elle se revendique la seule autorisée à y pénétrer. « *C'est mon domaine !* », affirme-t-elle. Ce propos est-il une tentative pour briller à notre égard en nous montrant qu'elle est une bonne mère pour ses enfants ? Pour quelle raison ? Nous l'ignorons. Il est permis d'imaginer beaucoup de choses à ce sujet. Le travailleur social qui participe toujours à ces rencontres avec les familles est souvent un support de valorisation, comme un enfant vis-à-vis de son instituteur. Il nous arrive de penser que les projets artistiques que nous initiions avec le CESA impliquent, chez les individus, des comportements de ce type, à savoir l'attitude qui consiste à montrer une bonne image de soi, quand bien même ses personnes héritent souvent d'une situation sociale qui les culpabilise. Cette attitude est provoquée par la sensation d'être jugé. La culture du jugement anticipé masque, parfois maladroitement, une autre réalité dont les individus ont « honte ». Cette honte renvoie alors au dédain et à la stigmatisation permanente dans laquelle évoluent certaines familles des quartiers populaires, et dont les institutions sociales, avec leurs agents, en sont les premiers artisans. Nous cherchons donc à rompre avec les routines de maintien de cette image normalisée pour découvrir ce que le conformisme social cache, ainsi que les mécanismes qui conduisent à ces routines de la dignité sociale.

31 — Nos expériences artistiques sont dirigées vers des routines sociales parfois dissimulées sous une croûte de vernis. La difficulté que nous éprouvons à faire sauter cet enrobage est liée au fait que, pour chacun d'entre nous, il est une marque de prestige, habitués que nous sommes à dévaloriser nos comportements pratiques subjectifs trop personnels. La « honte » en est un signe avéré, et la timidité de l'enfant sûrement la première manifestation. Or, nous suggérons que ce vernis, produit par les routines sociale, relève de la domination qu'exerce la réalité sociale institutionnalisée sur l'individu, réalité sociale indexée, nous l'avons vu, sur des

normes et des représentations définies par le groupe au terme des mécanismes de maintien et d'institutionnalisation de la réalité. C'est un des projets de l'art, et de la provocation expérimentale, que de démanteler ce régime, au moins un court instant, pour invoquer un regard critique sur le quotidien parfois peu propice à notre épanouissement. L'action de rompre les routines repose donc sur cette idée d'épanouissement individuel par le jaillissement des subjectivités au détriment de l'ordre objectif. Elle conduit à tenter d'inverser la vision mitigée que chacun a de ses comportements ordinaires (élever ses enfants, se déplacer dans le quartier en empruntant tel chemin pour en éviter un autre, etc.), ou lorsqu'il fabrique, d'une façon tout aussi routinière, une mise en scène faussée de son existence pour paraître « normale ».

32 — La question de la normalité se pose dans les quartiers populaires, dont les habitants sont parfois les premiers à colporter les rumeurs médiatiques de violence et d'insécurité, sans en avoir une seule fois fait l'expérience. Par exemple, pendant le projet *Fabrication des territoires*, je rencontre une habitante du quartier à l'arrêt de bus voisin. Nous parlons des jeux que les enfants improvisent de façon surprenante. Elle s'en réfère alors systématiquement aux problèmes de la sécurité, de la désobéissance, de la dangerosité des lieux et des possibles détériorations que ces pratiques entraînent. Ses enfants ont quatorze et seize ans. « *Je leur dis de ne pas le faire* », assure-t-elle. Elle reproche aux enfants qui jouent dehors d'empêcher les voitures de passer : « *Ce n'est pas normal* », dit elle. Nous estimons que cette vision de la normalité s'inverse lorsque les personnes se réapproprient les éléments concrets de l'œuvre, par exemple les cartes postales que nous avons produites à l'occasion.

33 — Nous avisons à plusieurs reprises la réappropriation des objets ou des événements lors de nos expériences artistiques. Ce phénomène est autant un signe de rupture avec les routines ordinaires qu'une infiltration réussie dans l'intimité du système familial ou dans les rouages du système administratif institutionnel. Chez les participants, la réappropriation de l'objet plastique est plus souvent affective que pratique. Avec la bande dessinée *Nous n'avons pas besoin d'autres héros*, les enfants ont certes bénéficié de l'impact positif que ce projet a eu sur leur famille (présence de la famille pour la séance de dédicace dans une librairie du centre-ville), mais ils ont surtout apprécié l'œuvre grâce aux caractéristiques graphiques qui les ont valorisés dans leur propre histoire. L'objet livre est alors un heureux souvenir, une trace de leur enfance.

34 — À chacun des moments de réappropriation du projet artistique, l'œuvre est adoptée par ceux-là même qui contribuent à sa matière première et au sens qu'elle renvoie. Son image est rationalisée, comme le montrent les cartes postales de *Fabrication des territoires*, dont les acteurs principaux n'ont eu de cesse d'ajouter de nouveaux éléments significatifs. Alors qu'il s'agit de rendre compte de la dimension créative des jeux pratiqués par les enfants dans la rue, ces images sont progressivement interprétées selon les préoccupations de chacun : « *Nous voulons dire ce qui est interdit, ce qu'il ne faut pas faire* », expliquent certains adolescents, ou encore, « *Nous montrons aux parents ce que font leurs enfants et qui n'est pas recommandé* », évoque l'élue locale. Ces réactions ne manquent évidemment pas de complaisance, pour ne pas ternir les convenances sociales. Par exemple, l'élue ne

peut pas engager son adhésion au projet par la seule dimension transgressive des images qui mettent en scène, d'une façon acceptable, des pratiques illicites. Cependant, ces réactions montrent que la tournure acceptable et rationnelle dont les images sont recouvertes est le fait d'un moment de pénétration de l'élément perturbateur, ce que nous nommons l'intrusion conceptuelle du projet dans l'univers familier des routines, qui se traduit en gestes, mais aussi en interprétations. L'infiltration d'une bande dessinée, de cartes postales controversées, ou des troussees de survie sociales, n'est possible que si les routines des conventions sociales s'entrouvrent pour laisser place, momentanément, aux réactions singulières et subjectives nouvelles qui rempliront l'espace intersubjectif. La marque de la provocation expérimentale, lors de ce type d'intervention artistique, s'exprime dans les premiers instants de doute que suscite la confrontation individuelle avec la thématique et la réalisation formelle du projet. Aussi le vernis de la complaisance se brise puis se colmate sur les stigmates de la rupture des routines.

35 — Les intérêts de la réappropriation de l'œuvre pour les acteurs concernés sont multiples : rencontre, valorisation, expression, débat, convivialité, aventure, etc. Avec le CESA, nous nous efforçons de donner aux objets plastiques les accroches nécessaires pour cela. C'est pourquoi avant chacune de nos actions, nous nous assurons de la pertinence thématique en fonction de l'environnement social, du choix des routines ciblées et des prémices de la finalité plastique-sociale de l'œuvre. L'objet plastique formel prévu à cet effet est donné comme instrument de la provocation expérimentale pour infiltrer un objet symbolique dans les mécanismes de la construction de la réalité sociale, tout en conservant des atouts esthétiques : graphismes, photographies, visibilité dans l'espace public, etc.

36 — La réalisation formelle instrumentalise le geste de la provocation expérimentale sous la forme d'une perturbation concrète à l'endroit où s'actualise la réalité sociale. L'œuvre n'apparaît pas en tant que telle, mais plutôt comme un phénomène social caméléon. Avec le projet *La plage, mode d'emploi*, nous distribuons des photos de vacances. Avec les *Troussees de survie sociale*, l'installation fait figure de stand du Conseil Général. Avec *Fabrication de territoire*, nous imitons les cartons d'invitations. Ces objets n'ont pas l'apparence d'une œuvre d'art au sens commun, car la mise en scène qui les accompagne l'empêche. L'entité de l'œuvre s'enracine dans un autre contexte, celui de l'échange des points de vue et de la construction objective de la réalité.

37 — Nous avons déclaré que l'un des objectifs des « pratiques sociales artistiques » est de révéler, par son interprétation plastique, les liens qui unissent l'individu et la société. Cette position indique que la provocation expérimentale déploie une stratégie critique de la construction sociale qui utilise ces mêmes éléments moteurs pour fabriquer et infiltrer des objets artistiques symboliques générateurs d'interrogations et force de propositions discutables. Les troussees de survie sociale offrent un exemple intéressant à cette technique d'intervention. L'élaboration de ces troussees, puis leur exposition dans les institutions sociales, sont le moyen de situer l'interprétation plastique de la problématique de la survie sociale dans l'espace duquel ces éléments concrets proviennent. Ainsi, cette action contribue à faire vivre le potentiel de rupture vis-à-vis des routines du quotidien de la survie sociale en infiltrant un objet symbolique co-construit. Lors de la présentation des troussees de survie sociale, tous les objets choisis par les participants se superposent

sous la forme de kit. C'est à chacun ensuite de faire le tri, puisque chacun extrait de la valeur objective des objets qui les entourent. Sur ce point, nous ne sommes pas égaux, tant la mystique personnelle et individuelle joue dans le regard que chacun porte sur le monde. Le phénomène d'objectivation implique alors de se retrouver sur les réductions « empiriques » d'une représentation sociale du sens de la survie sociale. Les commentaires vont bon train, les uns reconnaissant l'utilité universelle du téléphone portable, par exemple, les autres justifiant la présence de cigarettes ou de denrées alimentaires par la situation économique présumée des participants.

38 — L'objectivation collective est un moment incontournable pour la construction de la réalité sociale. Elle implique les participants, mais aussi l'expérimentateur. Ce dernier interprète les données au regard des présupposés qu'il soutient sur la thématique du projet. Il fait également jouer l'intérêt qu'il porte à l'action. Sa position en tant qu'acteur social le conduit à faire des choix décisifs qui ont des répercussions dans la réalité sociale. À l'occasion du projet *L'animateur est-il bon ?*, les étudiants ont recueilli des informations auprès d'un public varié : environ cent-trente à cent-quarante personnes. Le détail des données provoque de l'amusement et une certaine inquiétude. Peu de données se recourent. La tâche d'organisation et de classification paraît immense. Plusieurs questions se posent. Sous quel angle doit-on lire ces données ? Peut-on supprimer des éléments ? Lesquels ? Quels indicateurs privilégier ? Et surtout, comment allons-nous représenter toutes ces données ? Les solutions immédiates visent à simplifier les données en les caricaturant. Mais le risque est de forcer sur l'interprétation et de s'éloigner de la source des éléments recueillis. Ces solutions sont donc exclues. Chaque donnée doit paraître claire, comme une description imminente du réel. Trois groupes sont alors mis en place. Le groupe « objet » s'occupe de toutes les informations sur les objets attribués à l'animateur typique. Un autre groupe fait de même pour les compétences, ainsi qu'un troisième groupe pour les attributs physiques. Ont été observées des erreurs de désignation, des objets pris pour des compétences, et *vice versa*. Ces erreurs semblent provenir entre autres de la conduite inégale des entretiens et du manque de clarté dans l'énonciation du projet. Par exemple, certains étudiants n'ont pas réalisé d'entretien, physiquement parlant, mais se sont simplement contentés de donner les feuilles à remplir. Ils affirment avoir agi ainsi par souci de pudeur, ou pour donner le temps aux personnes de réfléchir. Dans ces circonstances, il est possible que cela ait pu entraîner des erreurs, car le questionnaire fourni aux étudiants était surtout destiné à l'entretien. D'autres ont réalisé les entretiens de manière informelle, avec des amis ou des collègues. Un étudiant a su saisir les moments opportuns de dialogue et de rencontre pour obtenir certaines données sans utiliser le support de collecte. Chacun était finalement libre de procéder comme il le souhaitait, la seule consigne importante étant de rapporter des représentations sociales diverses de l'animateur socioculturel. Par conséquent, la fabrication de la définition commune de l'animateur dépend des aléas de la collecte d'informations. C'est un outil aléatoire, mais qui, pour autant, intervient dans la construction de la réalité sociale.

39 — La réaction des principaux acteurs du projet forme les indices d'apparition des mécanismes de maintien de la réalité. Ces indices préfigurent les signes de notre intervention dans la construction sociale. Lors du projet *Fabrication des territoires*, l'animateur de la maison de quartier s'intéresse à l'idée consistant à inscrire sur les

photographies les propos des habitants pour « *ancrer les choses dans une réalité* [locale] », affirme-t-il. Il souhaite aussi inscrire les noms des enfants pour rendre l'effectif manifeste. Cet ancrage dans la réalité l'est surtout pour « sa » réalité, en tant que travailleur social du quartier, attendu qu'une image produite sur les conseils d'un enfant du quartier, et reconnue de fait par ses pairs, est toujours ancrée dans la réalité. Mais pour la maison de quartier et sa fédération, constituée principalement d'observateurs extérieurs, il est important de montrer le retour des habitants sur le sens de cette action. À ce sujet, il semble que la volonté de connaître ce que les gens pensent procède du même fait que celui de prétendre maîtriser leur pensée, car cette volonté s'accompagne toujours de jugements de toute nature. Rappelons que toute présentation d'œuvre d'art est portée par un préjugé de signification que la plupart des organisateurs culturels tendent à faire comprendre au public, par tous les moyens : affiches, guides, hôtesse d'accueil, etc. Il en va de même pour les projets d'action sociale. Ce n'est pas dans l'intérêt de la provocation expérimentale d'apporter une explication rationnelle au projet artistique, ni d'étouffer certains commentaires à son propos. C'est pourquoi nos intérêts diffèrent parfois d'avec ceux des structures d'accueil. Quand la pensée des personnes sollicitées soulève un point important de la finalité plastique-sociale du projet, elle n'est pas toujours « politiquement correcte ». Elle est donc souvent écartée comme une « mauvaise réponse ». Quand les photos ou certaines pratiques sauvages de jeu sont sujettes à caution, par exemple, le terrain de foot improvisé sur le toit de la maison de quartier ⁵⁰¹, la parole n'est plus donnée aux habitants, mais aux experts qui condamnent. Lorsque l'intervention dans la construction sociale menace l'état antérieur de cette construction, tout est mis en œuvre pour empêcher ce basculement, par exemple, en discréditant certains propos ou, résolument, en proposant leur censure.

40 — La question de la censure du jaillissement des subjectivités amène à réfléchir sur les points de conjoncture réels ou suggérés par nos expériences artistiques. Sont ainsi nommées les conséquences pratiques favorables à la provocation expérimentale. La perspective d'une modification non mesurable se situe dans ces points de conjoncture supposés ou réalisés. Ils préfigurent l'espoir de la provocation expérimentale dans l'art, à savoir l'observation et le bouleversement des normes et des repères de la structure sociale. Alors même que des objectifs éducatifs, politiques ou sociaux accompagnent l'ensemble de ces projets artistiques, souvent portés par les commanditaires en direction de la population locale, rien ne peut changer si nous utilisons nos seuls outils comme critères d'évaluation de l'action. Un outil, par définition, contient les prédicats de ce que l'on cherche à produire. Par exemple, l'action *Fabrication des territoires* est soutenue par la maison de quartier pour établir un dialogue avec les habitants sur l'aménagement concerté du territoire, dont le renouvellement des espaces de jeux pour enfants. Cette action se révèle tout à fait conforme à l'égard de ses objectifs, si l'on se réfère aux outils utilisés par le commanditaire : prendre le prétexte de l'art pour organiser quelques discussions le samedi matin avec l'élue et une poignée d'habitants habitués, autour de l'exposition des photographies. En revanche, l'implication citoyenne, les débats et les moyens mis en œuvre pour obtenir l'avis de l'ensemble de la population sont très superficiels. Ils semblent magnifier l'inefficacité de la procédure, comme nous l'avons vu, avec les

⁵⁰¹ Voir annexe VI consacrée au projet *Fabrication des territoires*, p. 245.

controverses qu'elle dégage et surtout les problèmes politiques que nous verrons bientôt. Pourtant, elle engage d'autres effets imprévisibles, difficilement considérés dans leur ensemble. L'échec, la défection des objectifs — le peu d'intérêt des habitants au projet d'urbanisme, la difficulté à toucher la population marginalisée des quartiers, la réalisation idéalisée de la démocratie participative — et les polémiques en sont des exemples intéressants. Ces points de conjonctures sont les indices de ce vers quoi entraîne l'expérience de l'art dans ce contexte de réalisation, c'est-à-dire l'inattendu mêlé aux comportements idiosyncrasiques des individus en communication avec autrui.

41 — Lorsqu'une activité repose sur nos gestes routiniers pour finalement figurer dans le cadre d'une action hors du commun, nous nous trouvons dans la situation d'observer pour la première fois ce que nous faisons tous les jours. Ce moment perceptible de rupture confère aux participants la possibilité de porter un regard sur soi-même, point de vue à partir duquel ce que nous voyons n'est pas complètement réel, mais représenté. Nous contemplons donc le jeu qu'un acteur aurait pu mener, bien que c'est nous qui jouons notre propre rôle. Ces confrontations avec nous-mêmes sont l'événement qui détermine de façon plus ou moins visible l'horizon de notre existence.

42 — Les routines qui nous ont intéressés pour le projet *La plage, mode d'emploi* sont les comportements du plagiste, comme autant de pratiques individuelles conscientes. Les prérogatives artistiques ordonnent la saisie des éléments comportementaux actuels du lieu fréquenté, la plage, pour les réinterpréter dans un objet plastique. Par conséquent, c'est toujours le moment même de l'intervention, son lieu et les individus présents qui déterminent les matériaux de l'œuvre. L'œuvre reflète les micros-déterminants sociaux d'un lieu dans lequel elle intervient en créant un nouvel objet d'interrogation : la mise en œuvre des routines érigées en un langage artistique critique. L'intervention, corrélativement aux interrogations qu'elle implique et aux mécanismes de construction sociale en générale, surexpose les pratiques individuelles qui fondent l'horizon social et individuel du lieu. C'est un événement extraordinaire qui survient dans la continuité de l'ordinaire, en l'enrichissant. En dehors du fait que nous dérangeons la tranquillité des personnes lorsque nous pénétrons cet espace privatif provisoire, notre proposition photographique produit de l'inquiétude. Il y a là un phénomène de mise en miroir de soi, comme une prise de conscience qui prend tout son sens lorsqu'on nous demande : « *pourquoi n'est-ce pas vous qui prenez la photo ?* » En effet, j'ai les mains libres, à quoi suis-je utile ? Cette évidence risque le doute et la confusion de sens. Elle oblige l'individu à se demander s'il a bien compris la situation. À chaque foi, ce moment critique porte en lui une possibilité de rupture, de déboîtement impromptu et de scandale. Une brève explication à propos de l'intention artistique littérale (l'exposition de photographies) suffit à calmer les inquiétudes. L'excuse artistique valide en quelque sorte un certain mystère de la proposition. Mais un basculement se produit dès que l'interrogation germe. Plus tard dans la journée, alors que les plagistes rentrent chez eux, les photos recontextualisent un moment terminé, subitement immortalisé à leur insu. Le « Dominique » à la plage, c'est le « Dominique » qui est en chacun de nous, il représente un modèle d'objectivation sociale de la plage et de ses représentations. Elles vivent là comme une ritournelle dont chacun s'échappe dans l'ordinaire, mais c'est une ritournelle lancinante qui

nous rassemble et qui nous ressemble, comme un rituel que tout le monde refuse, et qui est là pareil à un objet construit par tous sans qu'aucun ne puisse réellement s'y comparer. Donc, le miroir n'offre pas seulement le reflet individuel de soi-même, il montre aussi une image de soi pour autrui et l'image des autres qui se trouve à l'intérieur de soi.

43 — Dans une certaine mesure, l'expérience des *Trousses de survie sociale* suggère également de considérer le regard porté sur soi comme un dialogue de soi avec l'autre. Nous avons voulu provoquer cette situation en invitant les participants à l'exposition provisoire de tous les objets que contenaient les trousse, après consultation des quinze familles. Un petit local du bas d'un des immeubles du quartier fut donc recouvert, du sol aux murs, de ces objets insolites par leur promiscuité et pourtant totalement ordinaires : couteau, téléphone portable, ordinateur, billet de banque, carte Vitale, feuille d'impôt, etc. Les échanges ont montré que cette représentation matérielle éclaire la réalité que nous reconnaissons, mais que nous ne regardons finalement jamais avec une telle acuité. Alors, d'autres idées ont émergé notamment pour compléter la collection avec des effets personnels. C'est ainsi que le problème de représentation de la réalité quotidienne se pose à tous les participants.

44 — Le moment du regard porté sur soi ne s'affranchit pas de la nécessaire interprétation plastique formelle pour que soit rendu possible ce phénomène. La constitution des trousse de survie sociale fut à ce titre un problème. Quelle représentation plastique proposer pour des routines enracinées dans des objets immatériels ou trop encombrants ? Certains objets peuvent être représentés dans leur totalité, tel un savon par exemple, mais d'autres ne le peuvent pas du fait de la taille raisonnable des trousse. Il faut donc rationaliser l'écart entre l'interprétation et son sujet, tout en conservant le caractère fonctionnel des trousse. Trois situations d'écart sont possibles : l'objet réel, l'objet transitionnel (la petite voiture, jouet qui évoque le désir de voiture qui naît à l'enfance) et l'objet tronqué (la dose de lessive pour la machine à laver, le paquet vide, la fausse carte d'identité, le téléphone hors service, le sac de congélation pour représenter le congélateur, etc.) Par ce mode obligatoire de représentation, nous voyons qu'il y a une réelle incapacité à se servir de certains objets en dehors de leur usage prévu. L'exemple de la carte d'identité est flagrant. Il est également impossible d'introduire des objets trop volumineux. Ainsi, la cohabitation de ces trois niveaux de représentation rapproche les objets transitionnels ou tronqués de la réalité, aussi bien qu'elle éloigne l'objet réel de sa réalité originare. Le savon, dans une trousse de survie sociale, n'a pas le même sens que le savon qui est sur le rebord de notre baignoire. Il n'est savon que lorsqu'il est en contexte d'être savon, tel que chacun de nous le définit pour le sens commun. Dans la trousse de survie sociale, le savon est plus qu'un savon, car il porte avec lui l'idée du savon comme instrument de la survie sociale, sous-entendu de la nécessité de se laver. Il porte en lui les perspectives d'une sanction et d'une condition d'existence sociale. C'est l'usage qui fait le sens.

45 — Les hésitations qui ont suivi l'élaboration graphique de la bande dessinée intitulée *Nous n'avons pas besoin d'autres héros* offrent un autre exemple du regard porté sur soi comme conséquence de nos interventions. Elles posent le problème de la maîtrise de son image : quelle histoire raconter aux autres ? Quelle image vais-je donner de moi-même ? Qu'est-ce qu'on attend de moi ? Que vont dire mes parents,

ma famille ? Cette dernière question laisse à penser que tous les récits vont dans le sens de la valorisation de soi à travers une bonne image de la famille et des origines culturelles. L'un des enfants insistait d'ailleurs sur ses relations amoureuses et transgressives, comme une provocation en direction de la famille. Mais les enfants se sont en général mis en valeur en ne montrant que les meilleurs côtés d'eux-mêmes, là où se révèle parfois leur faiblesse. Le moment de la première diffusion du travail dans l'espace proche donne de l'eau à ce moulin. L'autovalorisation et la force graphique séduisante des planches suscitent une satisfaction générale de l'enfant, même s'il a l'impression de ne pas avoir fait grand-chose. Il en est d'ailleurs très étonné. Et pourtant, l'enfant se fait le premier colporteur direct du projet dans une sphère sociale élargie. En conséquence, le projet ne s'impose pas de lui-même dans le quartier, mais il est véhiculé socialement par ces enfants qui se sentent concernés. L'œuvre n'est pas étrangère. Intégrée par les enfants, elle conserve sa situation particulière dans l'espace social avec les interrogations qu'elle porte. La distribution du livre et la séance de dédicace en librairie sont un aboutissement concret pour les enfants. La réalisation de cet objet et sa diffusion, à partir de récits personnels et singuliers, élèvent ces jeunes auteurs au statut de héros, donnant ainsi tout son sens au titre du livre ⁵⁰². Reste un point incertain, mais qui constitue un point de conjoncture plausible, c'est la réception de ce travail par les familles et les proches des enfants. Là encore, l'adhésion sociale est attendue. Mais nous ne sommes pas à l'abri d'un rejet, exprimé notamment par les doutes de l'un des enfants. L'histoire racontée dévoile des vérités et des mensonges. Si l'interprétation graphique offre une distance rassurante, en excluant tout réalisme, les noms et les personnages sont en revanche bien réels, mis en scène conformément aux faits narrés. C'est cela que les enfants doivent assumer auprès de leurs proches, comme une partie encore camouflée de leur identité sociale. Car les histoires qu'ils racontent dévoilent autre chose que leur façade sociale qu'ils présentent à l'école, avec les copains ou dans la famille.

46 — Notons que tous nos projets ont la particularité commune de s'introduire dans l'univers familial et intime de l'autre. Alors qu'aucun jugement n'accompagne notre démarche intrusive, il est judicieux de la considérer comme un point de conjoncture opérationnel. Nos interventions dérangent la tranquillité familiale bien que les participants n'aient jamais été avares de leur hospitalité. Le projet *Rushs familiaux* illustre par exemple les effets de notre pénétration dans l'intimité pour le moins conservatrice du repas familial. En effet, le moment du repas et sa préparation est un moment où l'on se conforte dans des coutumes, celles que le projet tente justement d'approcher. On s'aime, à ce moment-là, et on aime sa cuisine. D'autant plus que les invités que nous sommes sont ravis. Nous alimentons ce conformisme culturel qui se veut respectueux de l'accueil qui nous est fait. Ce n'est pas ici, me semble-t-il, que nous opérons des ruptures de routines. Nous n'extrayons ces routines que dans un cadre ethnographique, investigations valorisantes pour la famille, sans bousculade ni chahut. Seuls certains aspects de la discussion sont une opportunité pour introduire des éléments perturbateurs. Ces occasions sont minimes, contrairement au montage du film et à ses conditions de retour dans l'espace social. Mais nous pouvons reconnaître que l'introduction pédagogique du projet de ce film dans la cellule familiale constitue l'amorce d'une provocation dans la

⁵⁰² Le titre *Nous n'avons pas besoin d'autres héros* fait référence à l'œuvre de Barbara Kruger, *Untitled (We don't need another hero)* de 1987 et du titre *We don't need no education* du groupe Pink Floyd.

mesure où nous nous préoccupons des fondements de l'existence culturelle des routines alimentaires.

47 — Avec le projet *La plage, mode d'emploi*, nous transgressons le seuil de l'intimité à compter du regard que nous portons sur le corps de l'autre en exposition. Les comportements de repli sur soi ou de pudeur nous le signifient à chaque nouvelle rencontre. Une femme, par exemple, prend un soin extraordinaire à attacher son châle sur les épaules du comédien, comme elle le fait pour elle-même. Ailleurs, le jeune homme à la compagne séduisante se montre très docile, tandis que les femmes autour n'hésitent pas à soulever la connotation érotique ambiguë qu'elles perçoivent dans l'échange de partenaire, quand le comédien prend la place du jeune homme sur la serviette. Plus loin, une femme méfiante et crispée reste impassible à nos tentatives de dialogue. À l'inverse, l'intérêt que les individus manifestent pour la mise en scène de la photographie en y participant activement est aussi le signe d'une prise en main de la situation qui traduit notre intrusion dans l'espace privée intime. Tout se passe comme si nous avions pénétré dans leur jardin. Pour autant, ces initiatives relèvent d'une mise en scène à l'improviste, et s'accompagnent presque toujours d'hésitations et de précautions physiques : réajuster son maillot de bain, repositionner correctement la serviette, porter des lunettes de soleil, etc.

48 — Notre pénétration dans l'environnement proche et intime des individus lors de nos expériences artistiques provoque des attitudes parfois attendues et consensuelles. Dans quelle mesure s'agit-il d'un point de conjoncture favorable à la provocation expérimentale ? Lors du projet *La plage, mode d'emploi*, nous repérons un homme sur l'une des plages, assis sur son pliant, en train de discuter avec une femme à ses côtés. Nous n'avons quasiment pas eu besoin d'ouvrir la bouche pour se faire comprendre. La vue de l'appareil photo a permis au bonhomme de saisir l'essentiel de notre démarche. Il s'est levé et a pris l'appareil. Le temps que je lui explique, Dominique prenait son chapeau et s'asseyait sur la chaise. Curieusement, nous avons le sentiment que cette famille semblait accoutumée à ce genre de rencontre impromptue. Ce genre de sentiment survient lorsque l'on ressent une certaine facilité de contact et de communication. Les personnes se rendent aussitôt disponibles. Cependant, ceci exclut-il les possibilités de rupture que la rencontre génère ? Nous pensons que les interrogations qu'introduit notre intervention prennent place dans le dialogue qui anime les individus avant notre arrivée à la vue de notre approche. Elles s'ancrent à leur contenu dans la continuité d'un quotidien. Quoi de mieux pour faire exister le projet artistique dans sa dimension ordinaire et anecdotique ? Lors de la réalisation de *Rushs familiaux*, cette question s'éclaire au vu de la réaction d'une dame déçue par le fait que l'animatrice qui l'avait contactée une première fois ne soit pas présente à cette occasion. Nous avons alors l'impression qu'elle accepte de partager son savoir-faire culinaire par gratitude pour cette animatrice. En toute circonstance, notre action est au cœur de la relation de l'individu avec les pédagogues qui s'occupent de ses enfants ou avec l'artiste qui s'invite un moment donné dans sa vie privée.

49 — Notre étude théorique de la provocation expérimentale apporte à l'art une connotation agitatrice substantielle. À l'exercice du social, cette agitation constitue une mise à l'épreuve que nous pouvons illustrer par des procédés qui se sont révélés efficaces au cours de nos expériences. L'un d'eux consiste à introduire un discours contradictoire dans le brouhaha du discours commun. Il s'agit de mettre en porte à

faux la dialectique dominante grâce à de subtils glissements sémantiques. Avec le projet *Fabrication des territoires*, nous organisons la promotion esthétique de la pratique « indisciplinée » des enfants dans la rue, pratique objectivement qualifiée d'anormale par la majorité des adultes, de déviante et de répréhensible. Le glissement sémantique que nous effectuons, en valorisant positivement ce qui habituellement est jugé négativement, vise à infiltrer par la parole et la discussion les mots des représentants politiques du quartier, en s'appuyant sur un objet acceptable mais contradictoire (le sujet des photographies). Cet objet contradictoire est le cheval de Troie pour pénétrer le discours dominant. Les effets de la provocation expérimentale se déploient alors sur de nombreux objets de la société et leurs acteurs : les enfants, les familles, les représentations sociales, les routines, les travailleurs sociaux, les comportements pratiques vis-à-vis du public, les élus et leurs attitudes hiérarchiques pour maintenir leur rôle et leur situation, le pouvoir, les discours, les images collectives et leur institutionnalisation.

50 — Le moment d'exposition de la finalité plastique formelle constitue un moment significatif de la mise à l'épreuve de l'espace social, du fait que l'exposition de notre production artistique participe à rendre socialement acceptable des objets de sens jusque là controversés. Mais il est des modalités qu'il faut préciser. L'exposition des *Trousses de survie sociale* dans le hall des CCAS ou de la CAF ne vise absolument pas la présentation finale de notre travail telle qu'une exposition classique autour d'un thème ou d'un artiste dans les centres d'art contemporain. Au contraire, c'est une intervention sociale déguisée. Elle provoque une confrontation directe entre l'objet problématique des trousse (qu'il faut couvrir et recouvrir de sens), l'institution et l'individu. À ce stade, les trousse illustrent assez bien l'image du grain de sable qui révèle les rouages mécaniques d'un pan entier de la société. En effet, elles mettent en difficulté les acteurs qui tentent d'interpréter collectivement l'objet en utilisant les outils, les codes et les références qu'ils ont à leur disposition. L'une des collaboratrices du projet remarque que le refus d'exposer dans un espace culturel prévu à cet effet (une galerie ou un centre d'art contemporain) ne se réalise pas concrètement, car les centres d'action sociaux sont aussi des espaces institutionnels porteurs de la culture. Elle insiste alors sur le besoin d'accompagner les expositions d'un prospectus exposant le processus de création, avec des précisions sur la dimension sociale et pédagogique, les finalités, les théories et le concept du projet. Mais l'exposition des trousse de survie sociale n'est pas une fin en soi et ne constitue pas un objectif à part entière. Ce n'est qu'un moyen de faire jouer les tenants et les aboutissants de la provocation expérimentale. Les lieux choisis ne le sont pas pour présenter le projet et sa démarche, bien qu'il faille tenir ce discours pour négocier les espaces d'expositions. Au contraire, les endroits sont choisis comme lieu d'exercice du projet au contact de l'institution. Il est vrai que nous ne pouvons pas garantir dans les faits ces présupposés, mais certaines situations nous poussent à poursuivre les recherches dans cette voix. Par exemple, le logo des trousse de survie sociale fut affiché au format A1⁵⁰³ sur la vitrine du centre sociale du quartier de Villejean à Rennes, en plein cœur d'un quartier historiquement lié aux politiques de logement social. Il y a là comme une ironie visuelle qui implique la structure d'accueil de l'exposition, structure identifiée dans le quartier comme un interlocuteur privilégié pour tous les programmes d'aides et d'actions sociales. Faire apparaître dans cette exposition les réflexions qui ont conduit notre action en

⁵⁰³ Format standard correspondant aux dimensions de 59,4 x 84 cm.

expliquant par exemple ce que sont les « pratiques sociales artistiques » serait prendre le risque de rendre stérile la démarche artistique, saturée de sens objectifs préconçus qui empêcheraient alors d'en apprécier toute la dimension sociale à travers les regards, les rencontres et les commentaires tels que : « *L'argent revient souvent dans ces quartiers* », « *La télé, ils passent leur temps à la regarder !* », « *C'est rigolo !* », « *Je ne comprends rien* », « *Ils sont drôles, mais qu'est-ce que ça veut dire ?* »

51 — En portant atteinte aux routines, nous provoquons la désobjectivation du monde et sa nécessaire réobjectivation par la communauté intersubjective. Ce sont des indices exprimés du doute existentiel. Nous constatons que le projet *Fabrication des territoires* dérange du fait de sa valorisation par les médias locaux et par l'esthétisation des images qui montrent une réalité pourtant condamnée. La présentation des pratiques sauvages de jeux dans le quartier s'appuie en effet sur les différentes raisons objectives qui justifient leur condamnation. Cette complexité, où s'entrelace une multitude d'interprétations et de jugements pour un même résultat apparent, met en doute le sens commun rationnel qui auparavant donnait une vision homogène du phénomène. C'est pourquoi la gêne apparaît au moment où le sujet s'interroge sur ses lacunes, ses méconnaissances, au moment où il remet donc en question son jugement initial, le support mental de ses routines. À ce propos, une mère m'interpelle avec insistance en me pressant de répondre : « *Qu'est-ce qu'on peut faire pour nos enfants ? Comment faire pour qu'ils arrêtent leurs conneries ? Comment on fait maintenant, qu'est-ce qu'on va leur dire ? Les enfants demandent quand est-ce qu'on va leur faire leur jeu qu'il y a sur les cartes postales.* » Ma persistance à ne rester que sur le questionnement perturbe le statut d'expert que chacun me confère : « *Donc on ne peut rien faire ?* », sous-entendu vous n'y connaissez rien. « *C'est un débat stérile* », sous-entendu tout cela n'aura servi à rien. « *Vous n'avez aucune proposition à nous faire* », sous-entendu, à quoi servez-vous au juste. Au-delà du rejet esthétique de l'œuvre, c'est-à-dire de la reconnaissance purement esthétique du projet et des objets produits (les cartes postales), il y a le refus d'identifier ce qui n'est pas acceptable par le groupe social et ce qui n'est pas cautionné à la hauteur de l'intérêt plastique de sa représentation. Ce n'est plus la forme de l'œuvre ou la définition de l'art qui produit ce rejet, mais le fait de montrer si « joliment » ce que le groupe social refuse. Un tel « problème » mérite-t-il un traitement aussi enjolivé, se demande l'assemblée ? L'interdit est-il représentable sans son identifiant symbolique, pourrions-nous approfondir ? Cela revient à se demander si l'horreur est présentable ? La question de l'image et de la fonction qui lui est tacitement conférée se pose d'abord sur la représentation symbolique de la réalité.

52 — Le dernier aspect de mise à l'épreuve de l'environnement social s'observe dans le phénomène de la rupture des attentes, déjà mentionné dans notre contribution théorique. Avec le projet *Fabrication des territoires*, l'attente conforme aux relations adultes/enfants ou travailleurs-sociaux/enfants-dans-la-rue est perturbée par la compréhension commune de la situation. Ce phénomène produit des comportements différents, moins attendus, moins habituels, et donne aux enfants accès à une image de leurs pratiques du point de vue de leur spécificité subversive et inventive (l'un allant avec l'autre), et non par le seul point de vue du caractère déviant de leur pratique. Les enfants portent alors un regard neuf sur leurs agissements

socialisés et contribuent à la définition objective de leur territoire. L'enfant voit la preuve effective de son existence. Lui et moi dialoguons en dehors des rouages institutionnels normalisés de la situation de départ. Ils savent ce que je recherche, ce que j'ai observé chez eux, malgré les tentatives de camouflage lorsqu'ils évitaient de me parler de ces jeux ou en les pratiquant devant moi d'une façon désinvolte et provocatrice. Le fait que mon attitude et mes attentes soient de nature contradictoire avec ce qu'ils ont l'habitude d'endurer de la part d'un adulte conduit à une rupture effective. Cette rupture s'avère propice à l'épanouissement des enfants en développant chez eux des capacités à entretenir une relation moins conflictuelle et moins consommatrice avec les professionnels des écoles et des maisons de quartier. Ailleurs, mon attitude déroutante opposée au discours habituellement « autoritaire » et « dirigiste » qui accompagne la plupart des situations éducatives, que ce soit à l'école ou dans les centres d'animation socioculturelle, interpelle les adultes présents à ce moment là. Ce fut le cas de la maman de deux enfants auxquels je proposais de parler ouvertement de la manière dont ils se servent des murs et des balcons pour jouer dans le quartier. Celle-ci reprenait systématiquement la parole derrière moi en ré-explicant à ses filles sur le ton du maître qui parle à ses élèves. Elle traduisait mes paroles en utilisant d'autres mots, tel un filtre parental : « *Tu sais, ce n'est pas pour te punir, ce n'est pas pour te gronder que le monsieur fait ça, c'est pour s'informer et informer les autres.* » Cette traduction donne à mes paroles les attributs nécessaires pour que l'enfant réponde avec l'intention de m'apporter une bonne réponse, telle qu'elle ferait plaisir à son professeur, lui apportant la réponse qu'il demande. Le recadrage de mes paroles, effectué naturellement par la maman, est porté par une investigation informelle mais pragmatique à l'égard de la norme sociale. Il montre les ruptures que nos interventions provoquent sur les attentes du sens commun. Lorsque volontairement nous ne nous conformons pas à ces attentes, ou bien nous les détournons vers des attentes « anormales » (demander par exemple à un enfant de faire une bêtise !), il se trouve toujours quelques acteurs sociaux pour réparer ce qui est considéré dans l'intersubjectivité comme une erreur de jugement. Rompre avec les attentes ordinaires du sens commun est une manière de révéler les « allants de soi » de la structure sociale. C'est en cela que nos investigations font le jeu de la provocation expérimentale.

53 — À plusieurs reprises, nous avons affirmé que l'observation de la réaction institutionnelle était un indicateur de mesure de l'impact de la provocation expérimentale dans l'environnement social. L'une des interprétations possibles de cette réaction est le maintien de l'ordre social régi par le rapport individu/société. Pour en rendre compte, il faut produire une métaphore formelle (un objet plastique visible et reproductible dans la mesure du possible) qui puisse pénétrer les structures par lesquelles s'établit cette relation. Nous avons mentionné alors que les centres d'actions sociales, les banques, les administrations, les offices, les écoles, etc., constituaient les lieux idéaux. Le but de ce renvoi métaphorique est d'interpeller l'espace institutionnel, c'est-à-dire les personnes qui fréquentent ces espaces et les professionnels qui y travaillent. Ainsi, nous employons le terme d'« offensive » afin de définir ce principe d'accompagnement des acteurs directs et indirects du projet vers le point de conjoncture qui se situe au centre de la relation individu/société. *Fabrication des territoires* et les *Trousses de survie sociale* sont exemplaires sur ce point, comme nous le verrons un peu plus loin.

54 — Au moins trois procédés ont été expérimentés pour pénétrer l'institution. Premièrement, nous avons installé des stands d'exposition — dans le plus pur style du stand de présentation et de sensibilisation des publics, tel que nous le rencontrons dans les foires, les salons et les halls d'accueil — avec la participation détournée des professionnels qui travaillent dans ces lieux. Ce fut le cas pour les *Trousses de survie sociale*, où nous avons réutilisé les mêmes grilles métalliques, les mêmes tables aux pieds rétractables, les mêmes affiches au graphisme criard et les mêmes attitudes pour accueillir le public⁵⁰⁴. Deuxièmement, lorsque l'administration nous refusait l'accès de ces locaux, nous nous sommes installés devant les portes d'entrée, posant les trousseaux à même le sol et brandissant au porte-voix un discours tonitruant, fidèle à une esthétique qui se situe au croisement du regroupement syndical et de la manifestation sauvage⁵⁰⁵. Troisièmement, nous avons produit en masse des prospectus ou des cartes postales proches des habituels dépliants présents sur tous les présentoirs des structures administratives de la ville. Parfois, nous usions de plusieurs procédés en même temps.

55 — Le deuxième procédé, c'est-à-dire celui qui consiste à organiser une manifestation dans le but de troubler l'ordre public, est à mon sens le moins efficace pour pénétrer l'institution, car son apparence trop contestataire apporte une visibilité facilement identifiable. Ce fut le cas pour *Les trousseaux de survie sociale*, dès que les agents de sécurité ont vérifié le caractère inoffensif de notre manifestation, l'agitation et l'inquiétude se sont estompées. Les administrateurs ont pu reprendre leur tâche avec la certitude d'avoir comblé le doute que notre action avait produit. De notre point de vue, il est important d'adopter la logique du caméléon et de se débarrasser des attributs propres à l'art, aux actions militantes ou au spectacle, car, une fois identifié, l'art est inoffensif ! Or, afin de poursuivre notre but à l'égard de l'institution, nous devons agir ouvertement et détourner l'attention vers un objet assez éloigné de l'art, et de la provocation expérimentale, à savoir des actions de préventions, des actions d'accompagnement sociale, des actions d'informations éventuellement publicitaires.

56 — Au-delà de bouleverser sur le fond l'environnement institutionnel, nos actions artistiques tendent à perturber la fréquentation de cet environnement. Avec les pédagogues, nous avons souvent discuté de la nécessité de sortir les habitants des endroits qu'ils fréquentent habituellement à l'extérieur du quartier, pour vivre d'autres expériences. C'est une méthode fréquemment pratiquée par les travailleurs sociaux qui produit des ruptures franches avec le quotidien, à condition que ces sorties ne soient pas exceptionnelles, mais accompagnées sur la durée vers une autonomie complète des familles. Avec les « pratiques sociales artistiques », nous proposons la situation inverse, c'est-à-dire modifier l'environnement habituel en introduisant soit des actions ou des objets radicalement nouveaux, soit en introduisant des éléments visuels et intelligibles qui nous écartent des informations que produisent ces lieux.

⁵⁰⁴ Plusieurs images illustrent cet aspect du projet en annexe VIII p. 248 et p.250-251.

⁵⁰⁵ Le discours complet déclamé sur les portes de la CAF de Rennes pour le projet *Les trousseaux de survie sociale* est présenté en annexe VIII, p. 258.

57 — La pratique du détournement des établissements institutionnels aspire à souligner et à accompagner le caractère évolutif de nos routines qui, en se reproduisant chaque jour, s'actualisent dans un vécu pur et nouveau. Aller à la caisse d'allocations familiales le lundi et y retourner le mardi, ce n'est pas se rendre tout à fait au même endroit, ni pour les mêmes raisons. L'exposition des *Trousses de survie sociale*, en tant qu'intervention inhabituelle dans des lieux routiniers, est le grain de sable qui met en visibilité la situation routinière du lieu et sa singularité chaque jour renouvelée. Cette opération désarme provisoirement les routines. Elle produit un décalage de point de vue dans lequel siège le témoignage de la survie sociale individuelle, pratique, rationalisée, au centre d'une institution instigatrice de ses conditions. Les besoins et les acquis sociaux de la population prennent la forme d'organisme de contrôle social, lesquels maintiennent certains éléments représentés dans les trousseaux comme nécessaires à notre condition de survie sociale. L'environnement institutionnel confirme alors la représentation de la survie sociale qui s'alimente dans ses murs. C'est la révélation d'une structure homéostatique qui perpétue le mouvement contradictoire du maintien de ce contre quoi elle lutte afin de se reproduire. Cette nécessité germe dans l'existence de ceux qui y travaillent, et dont le travail détermine les conditions personnelles d'existence, l'identité et le rôle qu'ils s'attribuent dans la société. La réunion au CCAS de Cleunay pour la préparation de l'exposition des trousseaux de survie sociale dans leurs locaux en offre l'aperçu cruel. D'abord accueilli par des clameurs ironiques, les acteurs présents autour de la table acceptent le projet en garantissant leur qualité d'expert. Cette qualité s'exprime dans la difficulté à admettre que les familles qui ont participé, ou celles qui verraient l'exposition, puissent comprendre le projet dans la mesure où les membres du CCAS déclarent eux-mêmes le comprendre avec difficulté. En d'autres lieux, certains affirment que l'institution qu'ils représentent a besoin de tous les détails du projet pour se prémunir des questions intempestives. C'est aussi un bon moyen de se décharger de la valeur problématique du projet, car si un citoyen demande des explications sur la survie sociale à un membre de l'organisation de l'action sociale, (il apparaît dans les trousseaux à plusieurs reprises), et si l'institution ne répond pas aux questionnements qu'elle-même suscite, alors, quelle crédibilité lui accorderait-on ? Cette question fait curieusement entendre que les facultés d'interprétation des familles concernées ne peuvent dépasser celles des travailleurs sociaux, bien que ce soit elles qui aient réalisé ces trousseaux. La critique intellectualiste du projet suppose que sa saisie ne peut être atteinte par le public dont le CCAS s'occupe. Voilà une forme d'autojustification professionnelle. Pour autant, la réunion suscite de nombreux désaccords dans l'équipe du CCAS, désaccords alimentés par l'un des collaborateurs du projet pour canaliser le débat et renvoyer le problème d'objectivation des trousseaux de survie sociales à ceux qui le formulent. L'expression profonde d'un conflit de valeur, l'isolement d'un ou deux membres de cette équipe et la victoire de la majorité fit effet d'un « scandale » satisfaisant pour nos objectifs offensifs de la provocation expérimentale.

58 — D'autres faits caractéristiques méritent ici d'être indiqués afin de bien prendre en considération l'ampleur de l'impact institutionnel, lequel, nous le rappelons, offre une perspective visible à la finalité plastique-sociale de nos projets. Souvent la présentation de l'exposition des trousseaux de survie sociale s'est accompagnée de jugement narquois. Nous passons pour des hurluberlus, ce qui pour autant facilite notre intégration, comme on invite sans inquiétude et par compassion

l'« idiot du village ». Très vite pourtant, l'ironie fait place à la curiosité, voire au voyeurisme, à l'égard de la diversité du contenu des trousseaux et des priorités qu'elles révèlent. Celles-ci sont souvent interprétées d'une façon stigmatisante vis-à-vis de la paupérisation des quartiers populaires : « *Il faut aller voir les lieux que les pauvres fréquentent, là où les familles vont,...* », me répond l'employée du bailleur social du quartier à ma demande de partenariat. La réalité pathologique prend corps dans la nature des objets, nature triviale et primaire : nourriture, couteaux, téléphone, cigarettes, argent, densité des papiers administratifs. Pourtant, qui peut prétendre pouvoir se passer de tout ce qui fonde la trivialité matérielle de notre existence, en dehors du fantasme construit sur le sentiment de supériorité qu'inspire à tous le spectacle de la misère sociale.

59 — Au cours du projet *Fabrication des territoires*, nous avons pu constaté d'autres attitudes de contournement des polémiques de la part des institutions, maniant avec habileté l'art de se décharger des conséquences. Il s'agit d'une logique de dé-responsabilisation, au moment où le commanditaire se trouve au pied du mur qu'il a lui-même construit. Comme suite à la parution de l'image du terrain de foot improvisé par les enfants sur le toit de la maison de quartier ⁵⁰⁶, l'animateur responsable me questionne avec inquiétude à propos des conditions de prises de vue de cette photographie. Je comprends alors pourquoi l'image est source d'ennui. Elle met en cause la responsabilité de la maison de quartier : « *Nous ne devons pas, dit-il, cautionner ce qui est interdit et dangereux.* » L'animateur me recommande d'adopter une posture innocente à cet égard. Photographier un endroit interdit justifie-t-il d'une effraction ? À ses yeux, oui, car la photo prouve que quelqu'un a pénétré sur le toit. Cependant, la prise de vue est un acte de représentation de la réalité qui n'est pas en soi un acte d'usage. Le problème est que l'animateur ne veut pas impliquer les bailleurs sociaux. Il se demande alors s'il ne vaut pas mieux censurer cette image. Or, dans un projet artistique sur l'environnement social d'un quartier, comment ne pas impliquer directement ceux qui logent les habitants ? Cette réticence me fait constater un léger ralentissement de la diffusion du projet dans l'espace social. La distribution des huit mille cartes postales est lente : une carte par boîte aux lettres. Je soutiens l'idée qu'il est nécessaire de faire une communication massive en distribuant plusieurs fois par semaine, dans les immeubles, mais aussi les administrations. L'animateur me répond alors : « *Pour nous, c'est un projet à long terme et nous devons y aller doucement, ne pas brusquer les choses. Le service urbanisme panique lorsque nous lui parlons d'espace de jeu et de point de vue des habitants, alors qu'ils n'en sont qu'à tracer les routes.* » Et il ajoute que des tensions politiques sont prégnantes en cette période électorale, l'élue menaçant de se rétracter. Cette fameuse prudence institutionnelle se traduit souvent par un blocage ou, au mieux, une tentative de colmater la brèche. Elle rappelle l'auto-censure qui existe dans le métier d'animateur socioculturel. L'argument du « politiquement correct » repose sur l'idée selon laquelle, malgré certaines contraintes, le commanditaire politique est le premier financeur de la ville. Lui seul permet de développer des projets d'action sociale et, par voie de conséquence, des projets artistiques comme celui-ci. Mais, la doxa implique de taire nos intentions et de se garder de polémiquer pour ne surtout pas faire éclater de scandale.

⁵⁰⁶ Carte postale intitulée « Toit de foot », voir annexe VI, p. 245.

60 — Nous aimerions savoir à présent pourquoi l'angoisse pressentie de faire éclater un scandale s'impose au travailleur social. Les raisons sont multiples : hiérarchie, carrière, pression, financement, etc. Cette inquiétude est probablement démesurée. L'animateur de la maison de quartier de Saint-Nazaire affirme qu'il faut se garder d'être choquant et provocateur à l'égard des financeurs, afin de protéger les possibilités d'actions sociales futures. « *Ce sont eux qui nous permettent de faire tout cela, quand même* », dit-il. Cependant, nous sommes en droit de penser que cette attitude concerne d'abord des intérêts privés. Au fond, les images que divulguent les cartes postales *Fabrication des territoires* en disent long sur leur sens subversif aussi bien par rapport aux travailleurs sociaux qu'aux représentants politiques, souvent très éloignés du terrain. Le cadrage des images ne donne pas assez de détails contextuels permettant de juger de l'ampleur transgressive du projet. La mise en spectacle aveugle le politique sur les aspects d'un travail artistique qu'il est censé soutenir, dans la mesure où il est surtout là pour faire de la représentation. La multiplicité des images et leur potentiel scandaleux variable noient la prédominance d'une ou deux images repérées comme « dangereuses » pour le crédit du commanditaire. Ce qu'il y a de plus étonnant est que la valeur reconnue par les travailleurs sociaux de l'impact social et symbolique du projet, là où vont s'entrechoquer des conceptions, des subjectivités, des normes et des institutions, se traduit par l'empressement d'étouffer l'effet recherché, à savoir la perspective d'une discussion publique. La mission d'un bon travailleur social promu à une carrière réussie consisterait-elle à éteindre les feux qu'il vient juste d'allumer ? La volonté de mettre en avant la « parole » des habitants et des enfants sur un sujet précis pousse à croire que l'usage de cette parole à des fins politiques institutionnelles s'oriente essentiellement sur le maintien du pouvoir. C'est pourquoi la mise en scène de la parole de l'habitant, interrogé sur ses conditions de vie, est déterminée par un discours préétabli. Qui veut-on entendre réellement ? Voilà une des questions que soulève la provocation expérimentale, au terme d'une action artistique qui, pour faire valoir la cité comme forum public, fait entendre le discours sous-jacent de la structure politique de la société telle une clameur perpétuelle.

Synthèse

L'examen transversal de nos six expériences artistiques précédemment décrites fait ressortir un certain nombre de réactions et de principes. Ce sont des indices pour la provocation expérimentale que nous pouvons ériger comme des indicateurs techniques répartis en deux ensembles : les indicateurs passifs et les indicateurs actifs. Les premiers relèvent des dispositions expérimentales prises en amont des expériences. Ils déterminent les préliminaires et permettent de réajuster l'action artistique du projet. Les seconds s'élèvent dans l'analyse et la réflexion sur le terrain de l'expérience. Ils sont issus de constats relevés notamment au sujet des points de rupture et des effets engendrés.

Indicateurs passifs

La thématique : Le projet artistique vise des objets sociaux spécifiquement dédiés à des actions et des normes précises. Ces objets correspondent à des phénomènes qui traversent la société entière, mais qui ne peuvent se réduire à un ensemble, car chaque individu les aborde sous l'angle de ses intérêts pratiques. La thématique du projet est donc un préalable à la saisie des routines. Son efficacité réside dans sa capacité à incarner un sujet de contradiction sociale relié à la communauté et alimenté par l'institution.

La finalité plastique-sociale : L'impact social de l'expérience artistique n'est mesurable que s'il se passe quelque chose de tangible. Pour cela, réfléchir sur la finalité plastique-sociale de nos investigations permet de soulever les présupposés individuels et collectifs quand il s'agit d'identifier un phénomène nouveau. La finalité plastique-sociale constitue, pour une part importante, la nature de l'œuvre dans sa dimension première, c'est-à-dire celle de se faire le réceptacle des intentions symbolisantes qui parcourent les situations sociales. Cette finalité se traduit par le degré d'émulation intersubjective, acceptation ou rejet. Elle forme le caractère opérationnel de la provocation expérimentale et conditionne son cheminement.

La situation pédagogique : Cet indicateur rend compte des différentes postures pédagogiques retenues pour chaque projet. Il est primordial de réfléchir sur cette posture avant chaque intervention pour l'éclosion sociale de la démarche. Le contexte humain et la nature des routines ciblées varient en tous lieux. Par conséquent, les travailleurs sociaux qui accompagnent le projet sont un atout prépondérant sur ce point. Théoriquement,⁵⁰⁷ les compétences liées à leur profession leur permettent d'estimer au mieux de la prudence de nos initiatives à l'égard de la population visée. Il ne s'agit pas ici de consensus, mais de respect des intimités, des fragilités, de l'anonymat et de se garder de tout jugement. La situation pédagogique est un outil pour le plasticien. Elle permet de résoudre des questions telles que : Comment aborder les familles ? Quelle action entreprendre pour intéresser les individus concernés ? Qui solliciter ? Quelle posture et quel cadre adopter vis-à-vis des enfants ? De l'énonciation aux modalités d'exposition, cette

⁵⁰⁷ Bien sûr, l'accumulation de connaissances techniques ne suffit pas à faire la qualité du travailleur social. Les valeurs qu'il porte conditionnent l'arrière-plan de toutes ses actions.

réflexion se garde comme objectif la prédisposition au partage de l'expérience commune.

Énonciation : Pour les « pratiques sociales artistiques », il est important de communiquer l'énoncé du projet de sorte qu'il reflète sa problématique dans la perspective sérieuse d'un passage à l'acte. Répondre à cette problématique ne nous intéresse pas autrement qu'en la définissant au terme d'une représentation plastique des routines sociales qui l'accompagnent. L'énonciation est une phase essentielle qui conditionne la participation des familles et des individus rencontrés.

Modalité d'exposition : Chaque expérience aboutit à une réalisation formelle plastique réinjectée dans l'espace social, en tenant compte de la nature de la thématique et des routines visées. Ces modalités d'exposition forment parfois la stratégie offensive vers les institutions, mais surtout la stratégie d'infiltration. L'exposition est une intervention sociale déguisée.

Indicateurs actifs

L'implication et l'engagement des participants : L'objectif de rupture des routines intervient au moment où nous les extrayons de l'ordinaire. Habituellement, elles restent enfouies dans le quotidien, sous un tas d'orientations pratiques. À l'occasion de notre expérience de la provocation expérimentale, elles apparaissent dans leurs fonctions concrètes et critiques. Ce phénomène débute lors des négociations entreprises avec les futurs participants. Il se poursuit avec les problèmes d'implication et d'engagement personnel qui sollicitent notamment les comportements pratiques vis-à-vis du pédagogue et du plasticien. Pour le résoudre, nous cherchons à déstabiliser ces habitudes, par exemple en écartant les individus trop accoutumés pour atteindre une population moins visible.

La réappropriation : Le deuxième moment de bifurcation des routines se réalise quand le participant agit dessus en les réemployant à d'autres fins plus inhabituelles, par exemple, participer à une œuvre collective, confronter ses pratiques aux autres, prendre part à leur contemplation esthétique.

Intervenir dans la construction sociale : Cet indicateur renseigne sur l'efficacité des méthodes employées pour se fondre dans l'espace social et implanter notre objet plastique au centre de la définition objective de la réalité sociale. Bien sûr, provoquer le jaillissement des subjectivités, au terme d'une production controversée, en est sa première manifestation. Elle s'accompagne d'une production formelle qui suscite des doutes quant à sa définition et à son usage, malgré les signes familiers de routines représentées. Ces doutes sont le symptôme des mécanismes activés du maintien de la réalité. Ils dépendent de la valeur symbolique du matériel collecté et de la façon de faire cette collecte.

Les points de conjoncture : Ce dernier indicateur est sans doute le plus palpitant, car il permet d'observer certains bouleversements de l'espace social favorable à la provocation expérimentale. Premièrement, l'interprétation plastique des routines n'échappe pas aux personnes impliquées de loin ou de près dans le projet. Elle suscite un étrange et gênant regard porté sur soi qui détermine l'horizon social de

notre existence. Deuxièmement, la contradiction des attentes formulées à travers des gestes du quotidien, des processus d'interprétation et des procédures d'interactions est un levier important pour la provocation expérimentale. Il se réfère aux principes émis par Harold Garfinkel, notamment quand il s'agit de troubler la familiarité d'une situation (familiale ou institutionnelle) pour en observer sa structure, ou bien de déplacer le sens ordinaire donné aux objets courants. Troisièmement, pour le bon déroulement de nos projets, l'introduction d'un discours contradictoire dans les règles, les repères, les routines et les représentations sociales constitue une mise à l'épreuve de la tolérance, des limites de l'inacceptable et du déraisonnable. Au-delà de l'entreprise de normalisation et de lissage qu'implique cette démarche sous-entendue par les réactions et les commentaires des uns et des autres, cette expérience artistique propose un voyage inhabituel. En effet, dans l'imaginaire collectif, cette aventure n'est, *a priori*, nullement indispensable et traditionnellement attachée au bûcher de l'inutilité, du non rentable, du peu sérieux mais éventuellement amusant : la caricature de l'art en somme.

L'offensive sur l'institution : Ce point n'est pas à proprement parler un indicateur du fait qu'il s'associe à la finalité plastique-sociale, aux modalités d'exposition et aux points de conjoncture. Pour autant, il constitue une orientation inaliénable des actions de la provocation expérimentale dans la mesure où les routines individuelles sont toujours cristallisées dans la société par un dialogue perpétuel entre individus et structures institutionnelles. Les institutions posent le cadre des conditions d'existence de chacun. Nous observons dans nos projets les effets de ce cadre en notant les ambiguïtés des discours professionnels et des responsabilités institutionnelles et politiques, ainsi que les polémiques que nos actions inspirent.

Conclusion

Le CESA est un laboratoire artistique dont l'activité consiste à observer et bouleverser les routines sociales individuelles, en vue de tirer profit du rapprochement théorique et pratique des arts plastiques avec la discipline des sciences de l'éducation.

La mise au point des « pratiques sociales artistiques » offre une perspective esthétique et formelle des phénomènes sociaux, phénomènes pluriels et transversaux de par leur dimension subjective et la place qu'ils occupent dans le sens commun de la réalité sociale. Nous considérons que ces actions artistiques rejoignent l'optique militante et critique de l'art, optique associée aux enjeux socio-politiques de l'éducation populaire dès le lendemain de la seconde guerre mondiale. L'action conjoncturelle de l'art, perçue depuis l'aube de la modernité sur le plan historique, politique, social et conceptuel se concrétise dans une pratique de la *pédagogie sociale*, laquelle partage l'intérêt que nous portons pour la provocation expérimentale : clarifier et apprécier la structure des liens qui unissent l'individu et la société. De ce fait, il s'agit aussi de considérer le rôle actif de l'individu dans la société dont il fait partie.

La principale modalité de notre expérience artistique consiste à saisir les éléments déterminants de la réalité sociale. Ainsi accentuons nous le caractère socialement construit de l'œuvre produite dans son processus et sa solution formelle, et ce pour

s'imprégner des conditions d'existence de chacun au milieu de tous. L'esthétique de la rupture des routines est une tentative de représentation de l'histoire immédiate. Elle propose une critique du sens commun en préambule à une discussion, plus ou moins acceptée, de ses travers.

L'usage et la représentation des routines n'ont de sens que si plusieurs personnes sont impliquées dans l'expérience. Cette précaution détermine notre deuxième modalité d'intervention. Pour ne pas réduire l'expérience de la provocation expérimentale au seul objet formel créé par l'expérimentateur, il faut croiser les expériences sociales. Ainsi, nous instaurons un dialogue entre les routines, de par leur nature différente et leur horizon propre. Cette opération emporte avec elle d'autres routines qu'il est impossible d'anticiper. Elle garantit au geste de la provocation expérimentale une ouverture vers l'imprévisible qui fait tout son intérêt artistique.

Les événements qui jalonnent nos investigations révèlent très vite la présence implicite de l'institution, de son administration et de ses dirigeants. Cet aspect, plus ou moins visible selon les projets, montre que l'arrière-plan de tous nos gestes routiniers est en corrélation avec le cadre structurel de la société, celui qui régit les principes du « vivre ensemble », et qui en détermine les lois. Nous nous appuyons donc sur ce lien invisible pour opérer certaines actions « offensives », observer les réactions et en mesurer la résistance, à la fois de l'ordre institutionnel, et des pratiques individuelles. Les institutions sociales offrent plusieurs possibilités d'action pour rendre compte de la diversité des écarts qui fluidifient cet arrière-plan, notamment en soulevant les préjugés vis-à-vis de la misère sociale, en empruntant les locaux pour faire diversion, ou en détournant et en infiltrant les codes graphiques de l'information institutionnelle.

Au regard de l'énoncé des indicateurs reconnus et observés de la provocation expérimentale au cours de nos expériences artistiques, nous pouvons conclure sur la perspective d'une application concrète de l'art dans des actions plus généralement tournées vers l'éducation populaire. Je rappelle à ce titre la réflexion de Frank Lepage sur le déplacement attendu du culte de la culture qui « *contribue à domestiquer les classes moyennes cultivées en réaffirmant la frontière qui les sépare des classes populaires* ⁵⁰⁸ », déplacement vers une forme d'éducation émancipatrice, critique et politique de l'individu, invité, pour une fois, à penser par lui-même. Nous entendons contribuer par là à une praxis de l'éducation populaire en y intégrant les fondements d'une pratique sociale de l'art. Cette praxis pourrait ouvrir un axe de recherche pluridisciplinaire qui comprendrait les arts plastiques et les sciences de l'éducation, avec des intérêts connexes pour la philosophie, la sociologie (dont l'ethnographie) et la géographie sociale. Cette initiative me paraît prégnante du fait de l'étendue des routines et des phénomènes sociaux qu'il reste à explorer, outre la présente introduction à quelques principes d'actions qu'il conviendrait sans doute de développer davantage.

⁵⁰⁸ Frank Lepage, *loc. cit.*

Conclusion générale

Notre hypothèse de départ a consisté à rapprocher l'expérience sociale de l'art avec celle de la provocation expérimentale théorisée par Harold Garfinkel. Nous avons tenté de démontrer que la provocation expérimentale, dans son contexte sociologique de mise à l'épreuve de l'environnement social pour en observer l'arrière-plan, existe lors de l'apparition et de la réception de l'art dans l'espace social. D'une façon générale, l'analyse a permis de constater que les mécanismes identifiés de la provocation expérimentale caractérisent le « problème » que l'art pose à la société. Ce problème s'éclaire notamment lors de l'assimilation sociale de l'art.

Nous avons essayé d'expliquer le problème de la fonction sociale de l'art, engendrée par son histoire, sa place dans la société, ses drames et les avancées de l'humanité, par la nature bouleversante de l'œuvre dans les rouages qui relient l'individuel au collectif. Le séisme de l'art se répercute ainsi dans l'intersubjectivité et les fondements du sens commun. Ce phénomène déplace le caractère mystique et religieux de l'œuvre vers un interventionnisme social et politique à propos duquel il nous semble important d'insister. Cependant, nous n'avons pas voulu assimiler l'ensemble de la production artistique occidentale à cette thèse. En nous appuyant, entre autres, sur ses défections et ses faiblesses, nous avons cerné une définition de la provocation expérimentale qui nous a conduit à une recherche appliquée dans les arts plastiques sur la question de l'action sociale. L'étude a donc révélé que la provocation expérimentale est une entité à part entière qui s'érige en plasticité de l'œuvre. Nous l'avons démontré au terme d'une pratique artistique de la provocation expérimentale appelée « pratique sociale artistique. »

Dans la première partie de ce travail, nous avons concentré nos efforts sur une définition correcte de la provocation expérimentale à l'égard des arts plastiques. Ce geste scientifique, expliqué par Harold Garfinkel, présente un intérêt explicite pour l'art, notamment dans son principe actif. Il se situe dans l'exercice de la perturbation momentanée et de la transformation possible des situations routinières. C'est pour l'observation et la compréhension de l'arrière-plan qui structure la réalité sociale (les interactions, la construction du sens commun, etc.) que la sociologie s'est dotée d'une telle technique. En revanche, de nombreux commentateurs ont montré que ce type d'intervention pouvait « endommager » le système observé et, par conséquent, corrompre les résultats.

Cette critique apporte un premier éclairage sur les connivences de l'art avec la provocation expérimentale. Il n'échappe à personne qu'au cours de son histoire,

labours et mutineries, mutations et révolutions ont enraciné le point d'ancrage social et politique de l'art, à commencer par son aventure formelle. Nous l'avons d'abord constaté au moment de sa contemplation et de son expérience existentielle. L'œuvre démasque nos fragiles vérités et leur fonction de définir le monde. Elle révèle les lambourdes que l'homme a posées là pour supporter le poids accumulé de ses vérités définitives. Mais tandis qu'il consolide son habitat, l'homme, conscient de sa finitude, dans l'urgence de sa survie, cultive ses ambivalences, ne sachant que choisir entre nomadisme et sédentarisation. Il est toujours possible alors de croiser quelques individus dissipés, mus par la nécessité d'agir sur la stabilité du monde, œuvrant pour son déséquilibre et sa refonte. L'histoire de l'art est une succession de parcours individuels qui ont marqué leur contemporanéité et immortalisé leur détresse. De toute part, l'œuvre perturbe et l'artiste s'agite. L'attitude et l'objet forment à eux seuls les signes manifestes d'une provocation expérimentale désintéressée, la même que la sociologie réhabilitera plus tard à des fins intéressées.

L'écartement de la raison est un moyen rationnel pour expliquer la force de l'art, à son stade contemplatif, c'est-à-dire lorsque l'on constate le dépassement de la nature avec la certitude qu'un autre de nous-mêmes peut en être l'auteur. La tentative de réhabilitation des vérités anciennes qui accompagne chaque perturbation artistique depuis l'Antiquité forme le second point de connivence entre l'art et la provocation expérimentale. L'art suscite parfois un malaise du fait même de la nature de ses motivations. Notre chapitre sur la perspective existentielle de l'art en cerne la principale dimension : l'intérêt social protestataire contre la condition réflexive et sociétale de l'arrière-plan.

Cette proposition nous a conduit à observer une période récente de l'histoire de l'art, de la modernité à nos jours, au cours de laquelle le monde a subi des bouleversements majeurs. Des œuvres, des artistes et des courants ont été choisis pour illustrer ces époques et tenter de découvrir des traces supposées de la provocation expérimentale. En nous interrogeant tour à tour sur la connaissance tacite de ce phénomène par les artistes, nous voulions savoir si la provocation expérimentale était volontaire ou subie. D'un côté comme de l'autre, rien ne put entièrement satisfaire nos exigences. Perçue comme une conséquence de l'acte créatif, l'œuvre introduit des valeurs nouvelles dans la société. Mais les transformations ne s'observent qu'après coup. Aucun acte provocateur volontaire et intentionnel ne peut être à l'origine de telles conséquences. D'un autre côté, accepter l'idée d'une provocation expérimentale consciente chez les artistes nous amène à considérer l'importance croissante du renouveau de l'action militante, politique et sociale de l'art, en marge du cadre institutionnel. Cependant, la tradition du bouleversement programmé de l'espace social et politique n'est pas un courant artistique. C'est une entreprise qui accompagne parfois les artistes selon les périodes, dont les objectifs diffèrent d'un artiste à l'autre. Ce serait une erreur de considérer ce phénomène transversal, simple dénominateur commun, comme un fondement théorique de l'art qui constituerait un genre esthétique. Résolu à dépasser ce stade de réflexion qui n'offre aucune perspective satisfaisante pour ce qui nous préoccupe, nous avons rassemblé ces considérations autour de l'idée du paradoxe de la provocation expérimentale.

La provocation expérimentale n'est ni une fin artistique en soi, ni une provocation au scandale, si fréquente dans l'histoire de l'art. Elle existe dans l'art sans laisser de

traces cohérentes lesquelles nous permettraient de lui attribuer un but ou une fonction, ou bien de la désigner en tant que mouvement fini. Elle fait figure de phénomène essentiel, pouvant apparaître à plusieurs reprises en différents lieux et époques. Elle réside dans le flux qui fonde l'ontologie première de l'apparition de l'œuvre d'art, flux qui affecte profondément l'intersubjectivité de la réalité sociale. Plusieurs aspects témoignent en effet de ce bouleversement, silencieux et invisible, qui touche le fondement des rapports sociaux. L'apparition soudaine de l'œuvre dans le quotidien, par exemple, est une violence étant donné qu'elle refoule l'enveloppe familière et rassurante des choses du monde enracinées dans nos routines. Elle provoque un retrait angoissant des éléments rationnels de la réalité. L'art stimule alors les mécanismes interprétatifs qui parcourent la communauté humaine, car l'œuvre remet en jeu, sous une forme inhabituelle et dans le contexte d'une discussion interindividuelle, les éléments déterminants de la structure sociale fondatrice du sens commun. Le geste de l'artiste entraîne donc une mise en concurrence des subjectivités, car il pose avant tout un problème d'identité et d'interprétation. Il remet en question les repères qui, avant son intervention, s'accomplissaient dans de multiples accords tacites entre les individus pour la compréhension du monde et la stabilité du contexte interactionniste. Les troubles occasionnés créent des controverses et divisent les individus qui s'efforcent de se retrouver sur un socle commun. Ces effets de l'art sont identiques aux résultats de Harold Garfinkel sur la provocation expérimentale. Par conséquent, nous estimons que la provocation expérimentale qui traverse l'expérience de l'art est le fait exclusif d'une rupture des routines sociales, rupture vécue à l'échelle individuelle, puis collective.

Nous avons consacré un chapitre à propos de la rupture des routines du quotidien afin de décrire les mécanismes primaires de la provocation expérimentale. Dans la mesure où la provocation expérimentale ressort d'un phénomène social complexe, elle ne peut avoir lieu qu'en présence d'individus en commerce les uns avec les autres. C'est donc avec le soutien théorique de divers auteurs ayant œuvré dans le domaine de la phénoménologie sociale et du constructivisme social que nous avons établi nos conclusions.

L'idée de rupture se définit comme la modification brutale d'une chose apparemment inerte. Par exemple, nous pouvons l'illustrer par le jet d'un caillou dans une mare recouverte de lentille d'eau. La rupture révèle une réalité fluide, non figée sur des vérités définitives, mais bâtie sur un consensus intersubjectif précaire. Instantanément, elle implique donc chacun de nous dans la reconstruction de l'édifice ébranlé pour colmater les fractures. L'individu se voit l'artisan d'un monde qu'il partage, défend et justifie dans un enchevêtrement varié d'accomplissements pratiques routiniers. Ce sont donc les routines individuelles qui sont à la base de la réalité sociale vécue comme une plateforme stabilisée. La rupture des routines est une mise à l'épreuve intersubjective des mécanismes de la construction sociale en dévoilant leur permanence et les enjeux de leur rupture.

La rupture des routines n'est pas un abandon de l'espace social, car de nouvelles routines se forment instantanément, tandis que les mécanismes de maintien de la réalité œuvrent de pieds fermes pour le rétablissement des repères connus de tous. Mais c'est à ce point de détail que le principe actif de la provocation expérimentale dans l'art prend tout son sens au regard des idées de changement, d'action sociale et

de mutation providentielle. Les subjectivités se voient mobilisées pour intervenir activement dans ce mécanisme provoqué par l'introduction d'une rupture qui problématise la vie sociale momentanément rompue. Nous avons conclu que la rupture des routines, geste inaugural de la provocation expérimentale, se présente comme une méditation sociale du doute. Chacun y va de son savoir-faire et de son expérience pour y répondre, investissant ainsi la question collective de la réalité sociale de demain. À ce moment-là, le changement s'opère, incertain et prometteur. C'est sur ce point que l'intérêt social protestataire de l'art prend tout son sens.

Cette recherche nous a permis de déterminer les caractéristiques théoriques de la provocation expérimentale qui entretiennent un rapport étroit avec la pratique de l'art. Elle va nous aider à concevoir et analyser une démarche artistique spécifique pour son inscription dans un projet d'action sociale, ce dont traite la seconde partie de ce travail.

Nous avons vu que la provocation expérimentale pousse l'individu à révéler son engagement sur le monde, aussi bien de la part de l'expérimentateur que de la part des individus issus de l'espace social expérimenté. Elle bouleverse notre conception du monde en effectuant un retrait des éléments rationnels de la réalité partagée. Mais ce renversement des perspectives n'est pas inutile, car il provoque des attitudes de rejet, de contestation, des controverses et des rencontres impromptues qui mettent à l'épreuve les processus interprétatifs, le sens et le fonctionnement de la structure sociale. Il ramène, sous la forme d'un problème, ses éléments déterminants, par exemple les procédures interactionnistes, le contexte politique et institutionnel, ou les valeurs sous-jacentes de certaines routines.

À ce titre, le problème de l'identification de l'œuvre apparaissant dans le quotidien oblige de penser le problème de l'identification du réel vécu quotidiennement. C'est pourquoi nous distinguons à présent les avantages opérationnels de la provocation expérimentale sciemment inscrite dans une démarche artistique. Nous pouvons par exemple nous appuyer sur une représentation plastique du quotidien pour soulever ses problématiques concrètes, et ce à dessein conjoncturel.

Le principal effet recherché pour atteindre nos objectifs est la déstabilisation des normes qui structurent le groupe social par qui ces normes sont définies. Cela revient à répandre de l'inquiétude à travers une action qui contredit les attentes d'arrière-plan, par exemple les hiérarchies qui existent entre les familles en difficultés socio-économiques et les travailleurs sociaux. Nous cherchons également à révéler le potentiel troublant de nos perceptions et de nos représentations collectives, de notre environnement familial, repères à partir desquels chacun définit son rôle dans la société. Plus généralement, nous tentons de bouleverser les routines du quotidien et de provoquer des moments de rencontre entre les individus et les intérêts qui fondent leurs routines, ce qui est vu et ce qui doit être vu.

Les moyens dont nous disposons sont ceux de l'intervention artistique dans l'espace social, action conjointement menée avec les outils de la pédagogie sociale. Nous avons expliqué les tenants et les aboutissants de cette pratique que nous appelons « sociale-artistique » en prenant soin d'en préciser les limites. En voici les principaux traits : dans le contexte plus large d'un projet d'animation sociale assuré

par des pédagogues, nous établissons un contact avec des familles et des individus vivant dans le même quartier. Nous leur proposons de participer à notre initiative artistique menée par un plasticien, dont la démarche consiste à collecter les déterminants sociaux routiniers pour produire un objet plastique. Cet objet se décline sous différentes formes déterminées par le contexte d'intervention et le matériel collecté : un film, une exposition d'objet, une bande dessinée, des photographies, etc. Nous envisageons ensuite un mode spécifique de retour de cet objet dans l'espace social, d'une façon plus ou moins dissimulée, voire en détournant les images et les objets institutionnels utilisés, par exemple, pour codifier l'espace public.

Cette démarche constitue le cadre de nos expériences à partir duquel nous avons étudié les mécanismes de la provocation expérimentale dans les faits. Elle représente notre contribution méthodologique pour la finalité de notre travail de recherche. Elle a pour but de servir la proposition primordiale d'une pratique de la provocation expérimentale, à savoir rompre les routines sociales. Il a été démontré l'inutilité de la provocation délibérée du scandale outrancier pour voir émerger des réactions correspondantes à cette rupture. Par exemple, nous évitons absolument de choquer les individus, de les juger et de braquer de manière irréversible les institutions pour la continuité de nos projets dans de bonnes conditions. En revanche, certaines prises de risques se sont avérées intéressantes pour solliciter les intérêts divergents de chacun, des individus participants et notamment des travailleurs sociaux.

Un point important a également été soulevé sur la nature, l'origine du projet et son aboutissant formel. Il est essentiel de rester pertinent à l'égard du contexte social, car bien qu'ontologiquement liée à l'art, la provocation expérimentale ne s'observe pas si aisément, et nous avons vu combien il est difficile, pour les artistes, d'accommoder en connaissance de cause leurs œuvres à ce phénomène. C'est pourquoi nous nous sommes efforcés de rendre compte des indicateurs utiles aux buts de l'intervention sociale que nous poursuivons, buts proches de ceux de l'éducation populaire.

L'art est une source d'épanouissement justifiée, pensons-nous, pour le traitement pédagogique, social et politique de nos sociétés, non-pas à des fins idéologiques ou économiques, mais à des fins existentielles. Cela suppose de reconnaître que, malgré la nature pratique et subjective de toute action individuelle, il existe un carcan dans lequel l'individu « s'étouffe ». Ce carcan est le produit de la réalité sociale. Il empêche, dans une certaine mesure, toute réalisation complète de soi. C'est pour nous l'origine de nombreux problèmes sur lesquels tanguent notre société, notamment le problème posé par les conditions d'existences. En revanche, pour rendre l'art « opérationnel » sur ces questions, il faut spécifier son action en terme de pratiques qui répondent à des objectifs d'actions corrélés avec les effets recherchés de la provocation expérimentale. D'où l'intérêt d'en avoir dégagé les indicateurs à partir de notre pratique artistique sociale. Ce fut la pierre angulaire de notre contribution.

Pour finir, l'étude de la provocation expérimentale qui constitue notre contribution à la recherche sur l'art est une proposition d'orientation et d'action pour une recherche appliquée en arts plastiques. Il s'agit d'expérimenter et de développer la nature active et insoumise de l'art à des

fins exploratoires et instigatrices du monde. Ce projet sollicite le concours d'autres disciplines des sciences humaines, en particulier dans le domaine de la pédagogie et de l'éducation populaire. Nous sommes donc disposés à poursuivre cette recherche dans un souci d'ouverture, de collaboration et de transformation.

Annexes

I - Maisons d'enfants

II - Les allées et venues

III - La plage, mode d'emploi

IV - L'animateur est-il bon ?

V - Nous n'avons pas besoin d'autres héros

VI - Fabrication des territoires

VII - Rushs familiaux

VIII - Les trousse de survie sociale

I – Maisons d'enfants



Période : 2005.

Lieu : Brest (29).

Réalisation et encadrement artistique : Romain Louvel.

Encadrement pédagogique : Franck.

Production : Groupe de Pédagogie et d'Animation Sociale.

Fabrication : Collège SEGPA de Brest.

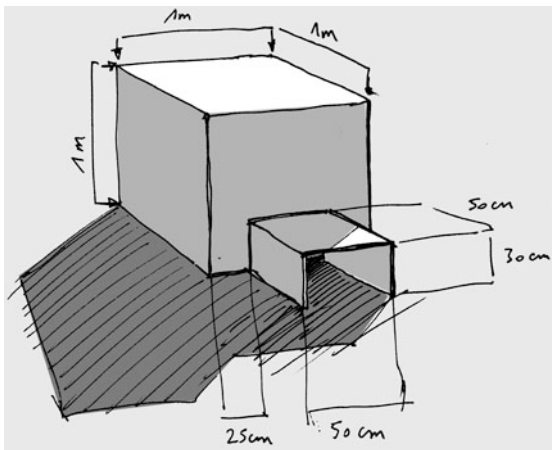
Photographes :

8 enfants du quartier brestois de Kéranroux.

Caractéristiques :

Photographies, 8 Boites en contreplaqué laqué 1 m x 1 m, avancée ouverte 50 cm x 30 cm.

Quelques mois avant la destruction d'un des quartiers les plus pauvres de Brest (Kéranroux) et le relogement de ses habitants, nous avons rencontré huit enfants à qui nous avons proposé de participer au projet *Maisons d'enfants*. Après quelques séances d'initiation au cadrage et à la prise de vue, nous leur avons donné à chacun un appareil photo jetable pour prendre en photo ce qu'ils aiment de leur quartier.

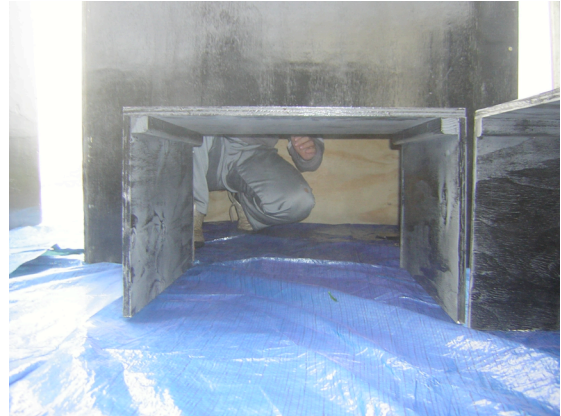


Une fois développées, les photos ont été accrochées par leur soin à l'intérieur des *Maisons d'enfants* installées à l'occasion de la fête du quartier où se sont rencontrés les familles. Certaines de ces familles sont déjà relogées et leur maison fermée.

Les *Maisons d'enfants* ressemblent à des igloos cubiques, réalisées en contreplaqué et peintes en noir. La taille de l'entrée rend impossible aux adultes l'accès aux photographies. Tel était l'enjeu du projet, sauvegarder la mémoire et les images de ses enfants des lieux où ils ont grandi en la préservant de l'interprétation

intempestive des adultes.

Dans le cadre de la démarche éducative et sociale du GPAS, les *Maisons d'enfants* ont été exposées le 21 décembre 2005 en plein cœur du quartier de Kéranroux. Les enfants ont installé leurs photos à l'intérieur de chacune d'elles. Cette exposition figurait parmi les temps forts de l'histoire du quartier en vue d'accompagner le départ de ses habitants. À la fin de la journée, personne, à part les enfants dont le gabarit le permettait, n'avait pu contempler les images. Elles ont été scellées à la cire pour être réouvertes en 2015.



II – Les allées et venues



Période : 2002.

Lieu : Brest (29).

Encadrement pédagogique : Nathalie Chaline et Romain Louvel.

Réalisation : Romain Louvel.

Production : Groupe de Pédagogie et d'Animation Sociale.

Public ciblé : Les habitants du quartier de Kérourien.

Thématique : Pratiques et détournement de l'espace.

Routines ciblées : Les allées et venues quotidiennes dans l'environnement familial.

Lieux d'exposition : Centre d'art Passerelle à Brest (2003) et fixation sur une façade d'immeuble dans le quartier de Kérourien (fin 2002).

Postproduction : Catalogue de 22 pages en nombre d'exemplaires limités, 3 cartons 21 cm x 9 cm recto quadri 2000 exemplaires.

Caractéristiques : Acrylique projetée sur le sol et

impression numérique de 5 m x 3,79 m.

Les allées et venues sont la matérialisation du déplacement quotidien de certains habitants du quartier par une ligne rouge rendant compte d'un seul itinéraire significatif. Il en résulte différents tracés allant çà et là dans le quartier. Pour parvenir à cela, j'ai soumis aux personnes un plan détaillé des lieux afin d'obtenir un premier tracé de leur part. Il m'a été possible ensuite de les suivre avec un vaporisateur pour marquer le sol de ces manifestations réelles.

À partir des plans récupérés, tous les itinéraires sont reproduits en superposition sur une toile géante. Cette interprétation plastique montre du quartier ce qui ne se voit pas, mais constitue un moment vécu d'une partie de l'essence du quotidien des habitants, une partie de son visage en quelque sorte. Cette toile se présente alors comme une cartographie d'itinéraires inaperçus. Ainsi mises en évidence dans l'espace public, elles offrent la perspective de faire émerger les valeurs qu'elles portent au travers de multiples rumeurs et plusieurs manifestations du pouvoirs.



Recto d'un des trois cartons produits à l'occasion.



Reproduction de la toile à l'échelle 1/320.

III - La plage, mode d'emploi

Période : Août 2004.

Lieu : Les plages d'Audierne (29) et de Saint-Brévin l'Océan (44).

Réalisation, Photographie et Graphisme : Romain Louvel.

Production : Groupe de Pédagogie et d'Animation Sociale.

Co-production : GAPAS.

Comédien : Philippe Languille de la compagnie Udre-Olik (Rennes).

Public ciblé : Toute personne rencontrée sur la plage.

Thématique : La plage.

Routines ciblées : Les attitudes à la plage au travers desquelles les individus reforment l'espace intime et modifient leurs habitudes vestimentaires.

Caractéristiques : Intervention dans l'espace public à durée variable. 31 photos numériques, tirage sur papier photo 10 cm x 15 cm, en 5 exemplaires chacune.



**DOMINIQUE
MARCHE
DANS LES
VAGUES.**



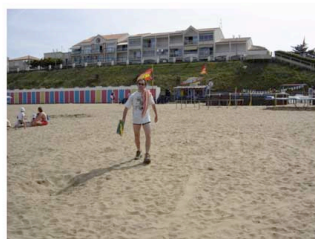
**DOMINIQUE
CONSTRUIT
UN
CHATEAU.**



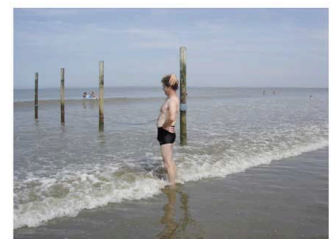
**DOMINIQUE
PREND
UNE
PHOTO.**



**DOMINIQUE
VA D'UN
BOUT À L'AUTRE
DE LA PLAGE.**



**DOMINIQUE
ARRIVE D'UN
BON PAS
SUR LA PLAGE.**



**DOMINIQUE
SE RELÂCHE
AVEC
DÉTACHEMENT.**



**DOMINIQUE
PATAUGE
SUR LA
PLAGE.**



**DOMINIQUE
SECOUE
SA
PAILLASSE.**



**DOMINIQUE
FAIT DES
DESSINS SUR
LE SABLE.**



**DOMINIQUE
RAMÈNE
SA PLANCHE
À VOILE.**



**DOMINIQUE
FUME UNE
CIGARETTE
DOS À LA MER.**



**DOMINIQUE
BRONZE
ALLONGÉ SUR
SA SERVIETTE.**



**DOMINIQUE
LIT
LE PIED
EN L'AIR.**



**DOMINIQUE
CONTEMPLÉ,
DRESSÉ SUR
SES COUDES.**



**DOMINIQUE
ENTRETIENT
UNE
DISCUSSION.**



**DOMINIQUE
FOUILLE
DANS SON
SAC.**



**DOMINIQUE
REGARDE
LA MER
MONTER.**



**DOMINIQUE
SE TOURNE
AVEC
LENTEUR.**



**DOMINIQUE
VA SUR LA
PLAGE
ET PORTE
UN
CERF-VOLANT.**



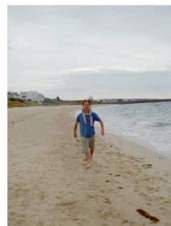
**DOMINIQUE
JOUE
AU
VOLLEY-BALL
SUR LA
PLAGE.**



**DOMINIQUE
RÉSISTE AU
FROID EN
TENANT SA
SERVIETTE
PRÈS DU
CORPS.**



**DOMINIQUE
BAVARDE
FACE À
LA MER.**



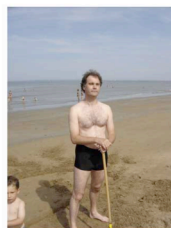
**DOMINIQUE
MARCHE
BRAS
ÉCARTÉS.**



**DOMINIQUE
MARCHE
ET PENSE,
TÊTE
BAISSÉE.**



**DOMINIQUE
SE DÉPLACE
À GRANDE
VITESSE.**



**DOMINIQUE
SOUFFLE
UN PEU.**



**DOMINIQUE
SE SÈCHE
EN
RIGOLANT.**



**DOMINIQUE
PORTE
L'ARROSOIR
ET LE SEAU
LES PIEDS
DANS L'EAU.**



**DOMINIQUE
CREUSE
UN TROU
AVEC UNE
PELLE EN
PLASTIQUE.**



**DOMINIQUE
SE PROTÈGE
DU FROID
AVEC SA
SERVIETTE.**

IV – L'animateur est-il bon ?

Période : 2005 et 2007.

Lieu : Rennes (35).

Encadrement pédagogique et artistique : Romain Louvel.

Réalisation : Les étudiants en Carrière Sociale de l'université Rennes 1.

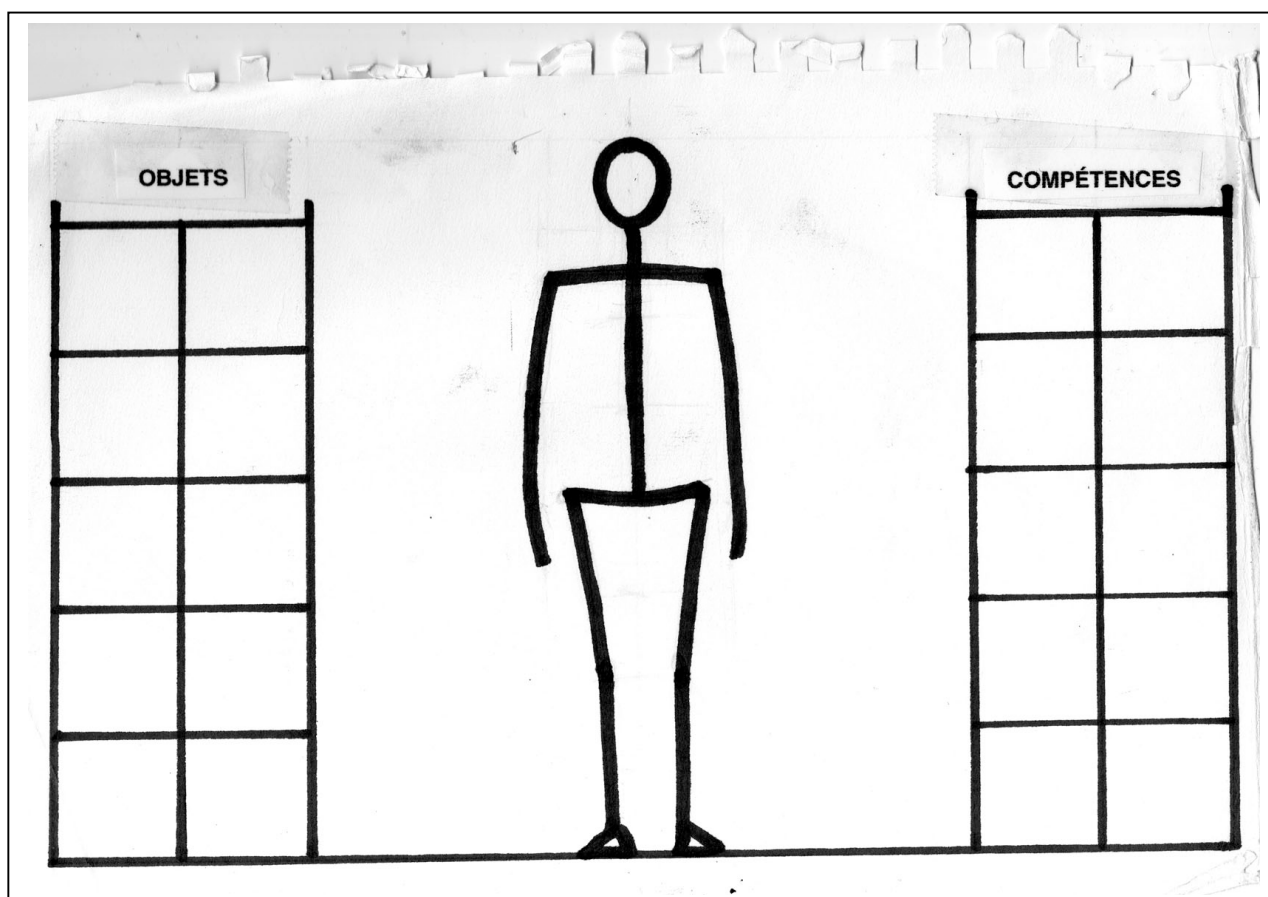
Public ciblé : Les étudiants et leur public fréquenté sur leur lieu de travail.

Thématique : Les représentations sociales du métier d'animateur socioculturel.

Routines ciblées : Se conformer aux représentations sociales et réagir devant ces attentes.

Caractéristiques : Recueil d'informations concernant les objets, les compétences et les attributs physiques de l'animateur, photographies, performance, badges, installation et graphisme.

Document de départ donné aux étudiants pour la collecte.



V - Nous n'avons pas besoin d'autres héros

Période : 2005.

Lieu : Quartier de Maurepas à Rennes (35).

Réalisation et Graphisme : Romain Louvel.

Scénarios : Sibel, Saïda, Marine, Ahmet et Romain Louvel.

Encadrement pédagogique : Elisa Gabrielli et Hélène Lebreton.

Production et édition : Groupe Rennais de Pédagogie et d'Animation Sociale.

Public ciblé : Quatre familles du quartier de Maurepas.

Thématique : Les histoires de vie.

Routines ciblées : La valeur de soi et l'identification à un personnage, à des valeurs ou à des images.

Caractéristiques : Bande dessinée de 40 pages tirée à 500 exemplaires en impression offset noir et blanc et quadrichromie pour la couverture.



Extraits graphiques de chaque récit.



VI - *Fabrication des territoires*

Période : hiver 2007.

Lieu : Quartier de La Chesnais à Saint-Nazaire (44).

Réalisation, Graphisme et Photographies : Romain Louvel.

Production et édition : Maison de quartier La Chesnais.

Public ciblé : Les enfants du quartier âgés de 6 à 12 ans.

Thématique : La constitution de microterritoires dans un territoire : les espaces de jeu officiels et les espaces de jeu sauvages que les enfants inventent à l'insu des pouvoirs publics et des adultes en général.

Routines ciblées : Jouer dans la rue. Détourner l'espace public.

Caractéristiques : Photographies retouchées, impression numérique sur format carte postale tirée à 8000 exemplaires et 16 posters plastifiés au format A2.



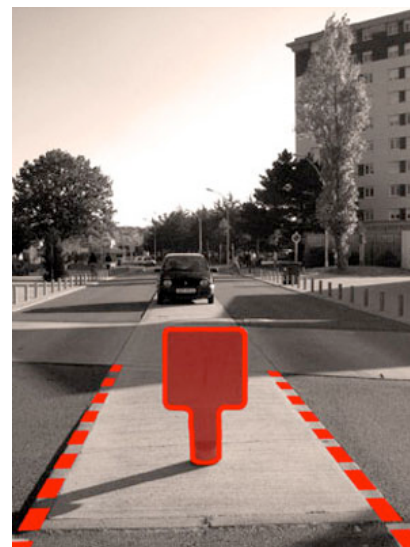
inauguration du projet
**Fabrication
des territoires**

21 décembre 2007
18 heures

Saint-Nazaire
Maison de quartier la chesnaie
Espace civique
1 bis, rue des ajoncs
02 28 55 99 90

> Panneau d'obstacle pour vélo

Sur un vélo, le joueur doit réussir à passer sur le panneau en PVC souple pour le faire plier, sans mettre pied à terre.



Au verso des cartes apparaît la règle du jeu et la note : « Fabrication des territoires, Saint-Nazaire, 2007. La créativité des enfants s'accomplit dans l'usage quotidien des territoires qu'ils fréquentent et fabriquent. Les enfants du quartier de La Chesnaie ont rencontré l'artiste Romain Louvel pour en témoigner. Ces images préfigurent une réalité à débattre. »

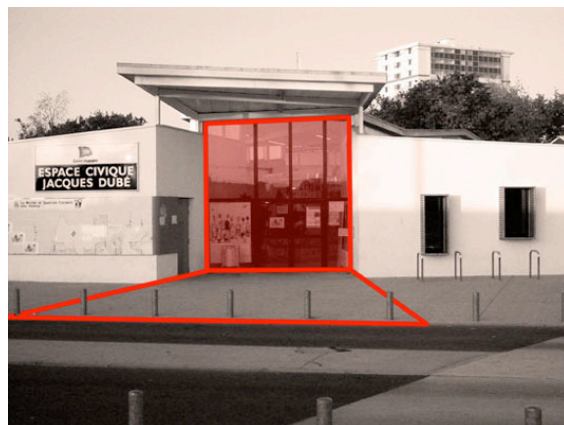
> Le 100, 200, 300

Le jeu consiste à tirer chacun son tour dans le ballon avec son pied en visant les ouvertures rectangulaires. Chacune d'elles permet de comptabiliser des points.



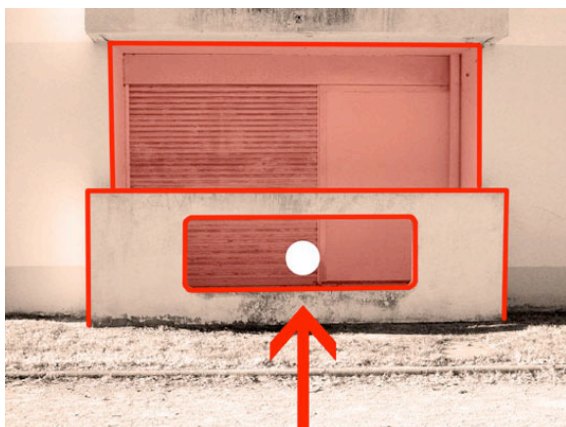
> But de foot

Chacun à son tour devra tirer dans le ballon et viser la zone de marquage matérialisée par la baie vitrée. Le joueur peut se servir de ses pieds ou de sa tête.



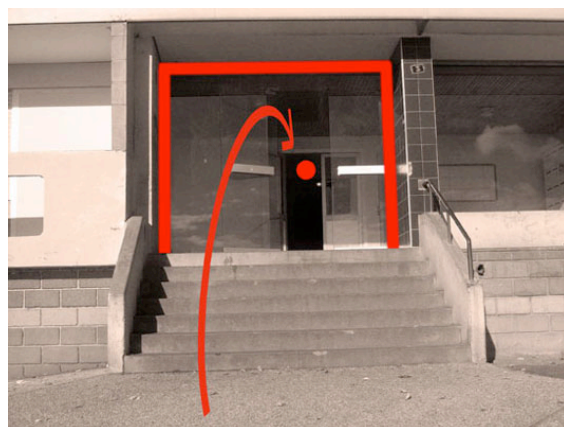
> But balcon

À l'aide des pieds, les joueurs doivent tirer dans un ballon rond, le but étant de le faire passer dans l'ouverture du garde-corps.



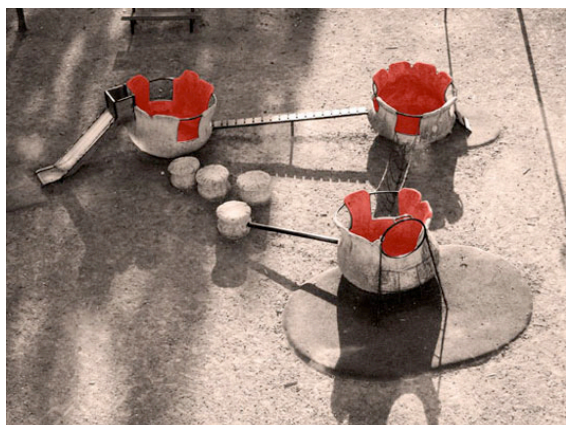
> Escalier d'immeuble

Posté en haut des marches devant l'entrée de l'immeuble, un gardien empêche la balle de rentrer ou de taper la vitre. Les autres joueurs sont placés en bas des marches et doivent tirer très fort et en hauteur pour déjouer l'adresse du gardien de but.



> Fleurs cailloux

Les joueurs se répartissent à l'intérieur des trois fleurs. Ils peuvent s'y cacher. Ainsi positionné, chacun doit envoyer le plus de cailloux vers l'adversaire..



> Glissade

Les joueurs doivent glisser entre les buissons en se tenant accroupi.



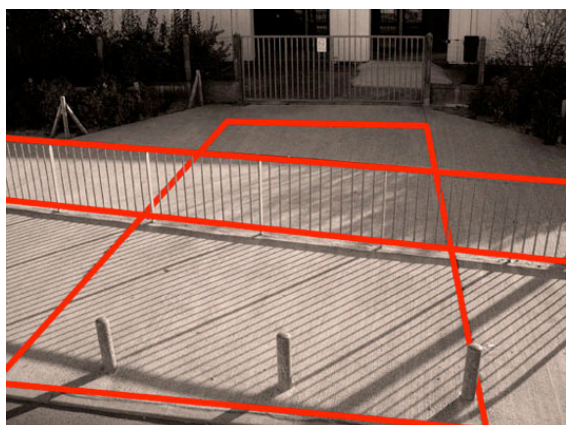
> Toboggan

Accroupi sur la rambarde en béton, le joueur se laisse glisser jusqu'en bas.



> Tennis ballon

Les joueurs peuvent se mesurer seuls ou en équipes. De chaque côté de la barrière, il s'agit de reproduire des échanges de ballon avec le pied. Les joueurs ne devront pas laisser plus de trois rebonds à la balle avant de la renvoyer à son partenaire. Si un des trois rebonds tombe en dehors des limites du terrain, alors la balle est en faute.



> Toit de foot

Il s'agit d'un terrain de football vertigineux de forme quelconque. Les joueurs doivent se dribbler la balle entre eux sans faire tomber le ballon en dehors du terrain.



> Petit ballon de rugby

Le jeu consiste à lancer à son camarade, de l'extérieur du bâtiment, un petit ballon de rugby. L'adresse du joueur se mesurera dans la précision du tir, le ballon passant entre les poteaux et la porte, visant le camarade situé à l'intérieur du hall.



> Jeu des boîtes aux lettres

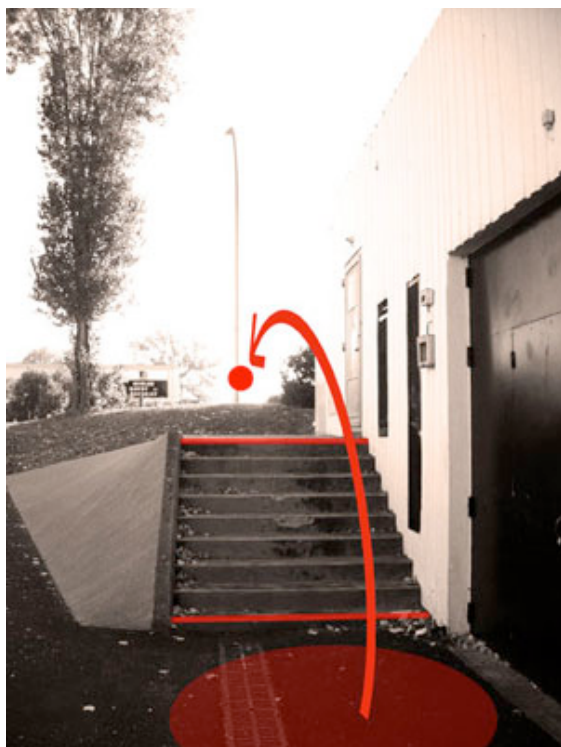
Le but est de taper assez fort sur un ballon avec son pied en visant les boîtes aux lettres. On compte les points suivant une échelle de valeurs :

- si le ballon frappe entre le mur et les boîtes, nous comptons 20 points,
- si le ballon frappe une porte de boîte aux lettres, nous comptons 50 points.
- Si le ballon touche et s'arrête au fond des boîtes aux lettres qui n'ont plus de porte, nous comptons 100 points, c'est le coût le plus prestigieux.



> Escalier

Le jeu se joue à deux. Un joueur se poste en haut de l'escalier, l'autre en bas. Le joueur qui est en bas doit donner un fort coup de pied dans le ballon afin d'envoyer celui-ci en haut des marches. Le deuxième joueur renvoie le ballon au premier.



> Jeu du croquet

Le but est de tirer le plus fort possible sur un ballon avec son pied et de le faire passer entre tous les poteaux d'un seul coup.



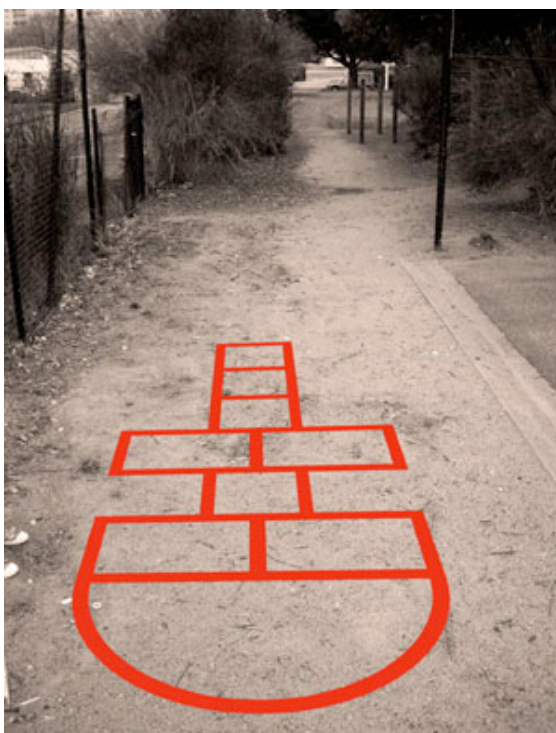
> La piste

Sur ce terrain en pente douce, le joueur, muni d'un vélo, de patins ou d'une planche à roulettes, devra s'exercer à la descente en gardant son équilibre.



> Marelle

Chaque joueur prend un caillou et le lance sur la première case. Il doit alors monter en sautant les cases une par une sur un pied sans dépasser les limites, et faire de même avec les cases suivantes. Il doit récupérer son caillou au retour et ne jamais poser son pied dans la case où se trouve son caillou.



VII - Rushs familiaux

Période : 2007-2008.

Lieu : Rennes (35).

Réalisation : Romain Louvel.

Encadrement pédagogique : Hélène Le Breton, Solène Perot.

Images : Romain Louvel.

Montage : Xavier Croisy.

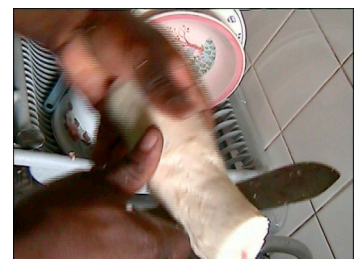
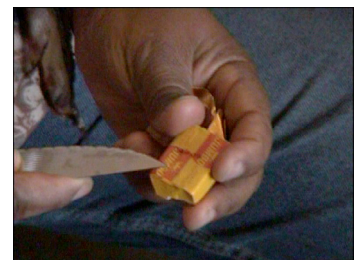
Production et édition : Centre d'Expérimentation Sociale Artistique avec le Groupe Rennais de Pédagogie et d'Animation Sociale.

Public ciblé : 5 familles du quartier de Maurepas.

Thématique : L'alimentation.

Routine ciblée : Faire la cuisine chez soi et pour la famille.

Caractéristiques : DVDPAL, 22'14'', 4/3, Couleur, Mono.



Trois variations de la liste complète du contenu des trousse.
Tirage au format carte postale.

cv edf cdi eau riz gaz café pain pass lait terre verre savon radio stylo pâtes sport jardin peigne argent miroir livres balais outils réseau permis b tutelle ma fille bricole hygiène amis lumière musique lessive portable véhicule annuaire les infos internet diplômes lectures logement assurance pharmacie sympathie curatelle passeport magazines mouchoirs vêtements carte bleue une famille comprendre nourriture couverture carte grise fourchette télévision s'exprimer ordinateur aspirateur chaussures bloc-notes cigarettes formations des voisins des enfants carte vitale sèche-linge polyvalence congélateur fiche de paye fer à repasser compétences micro-ondes codes brosse à dents carte mutuelle carnet de santé téléphone fixe congé parental machine à laver acheter en gros couteau de poche plats culturels timbres fiscaux carte électorale livret de famille électroménagers carte d'identité boîte aux lettres services sociaux photos d'identité contrat de travail maison de quartier payer ses factures gérer ses dépenses trousse de toilette contrôle technique ouverture aux autres croyances religions nécessaire de couture prospectus feuille d'imposition être en règle nationalité française avoir un toit sur la tête avis de non-imposition sorties pour les jeunes clefs de l'appartement être avec ceux qu'on aime affiches certificat de scolarité justificatif de domicile prélèvement automatique numéro de sécurité sociale carte d'assistante sociale certificat d'allocation caf 3 dernières quittances de loyer carte de bibliothèque gratuite lire écrire parler français carte de transport en commun gratuite

cv edf cdi eau riz gaz café pain pass lait terre verre savon radio stylo pâtes sport jardin peigne argent miroir livres balais outils réseau permis b tutelle ma fille bricole hygiène amis lumière musique lessive portable véhicule annuaire les infos internet diplômes lectures logement assurance pharmacie sympathie curatelle passeport magazines mouchoirs vêtements carte bleue une famille comprendre nourriture couverture carte grise fourchette télévision s'exprimer ordinateur aspirateur chaussures bloc-notes cigarettes formations des voisins des enfants carte vitale sèche-linge polyvalence congélateur fiche de paye fer à repasser compétences micro-ondes codes brosse à dents carte mutuelle carnet de santé téléphone fixe congé parental machine à laver acheter en gros couteau de poche plats culturels timbres fiscaux carte électorale livret de famille électroménagers carte d'identité boîte aux lettres services sociaux photos d'identité contrat de travail maison de quartier payer ses factures gérer ses dépenses trousse de toilette contrôle technique ouverture aux autres croyances religions nécessaire de couture prospectus feuille d'imposition être en règle nationalité française avoir un toit sur la tête avis de non-imposition sorties pour les jeunes clefs de l'appartement être avec ceux qu'on aime affiches certificat de scolarité justificatif de domicile prélèvement automatique numéro de sécurité sociale carte d'assistante sociale certificat d'allocation caf 3 dernières quittances de loyer carte de bibliothèque gratuite lire écrire parler français carte de transport en commun gratuite

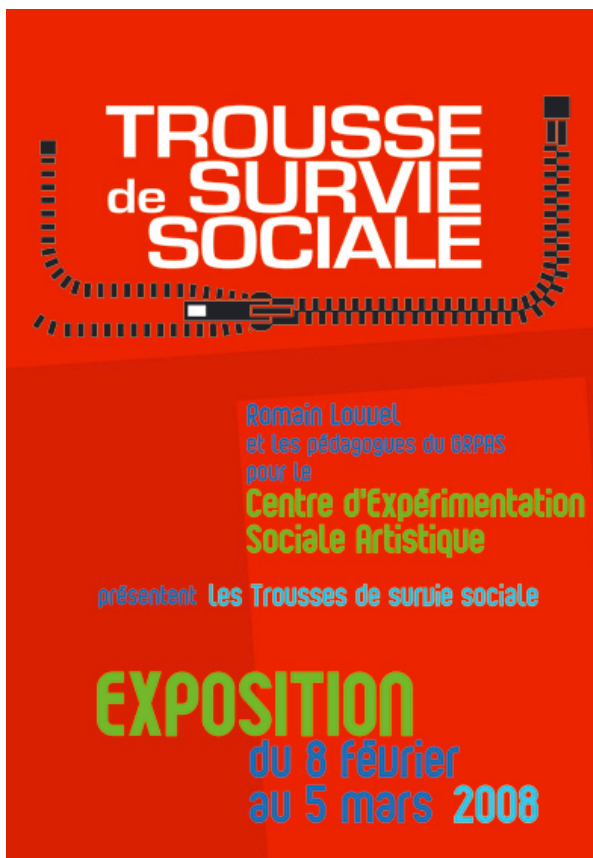
cv edf cdi eau riz gaz café pain pass lait terre verre savon radio stylo pâtes sport jardin peigne argent miroir livres balais outils réseau permis b tutelle ma fille bricole hygiène amis lumière musique lessive portable véhicule annuaire les infos internet diplômes lectures logement assurance pharmacie sympathie curatelle passeport magazines mouchoirs vêtements carte bleue une famille comprendre nourriture couverture carte grise fourchette télévision s'exprimer ordinateur aspirateur chaussures bloc-notes cigarettes formations des voisins des enfants carte vitale sèche-linge polyvalence congélateur fiche de paye fer à repasser compétences micro-ondes codes brosse à dents carte mutuelle carnet de santé téléphone fixe congé parental machine à laver acheter en gros couteau de poche plats culturels timbres fiscaux carte électorale livret de famille électroménagers carte d'identité boîte aux lettres services sociaux photos d'identité contrat de travail maison de quartier payer ses factures gérer ses dépenses trousse de toilette contrôle technique ouverture aux autres croyances religions nécessaire de couture prospectus feuille d'imposition être en règle nationalité française avoir un toit sur la tête avis de non-imposition sorties pour les jeunes clefs de l'appartement être avec ceux qu'on aime affiches certificat de scolarité justificatif de domicile prélèvement automatique numéro de sécurité sociale carte d'assistante sociale certificat d'allocation caf 3 dernières quittances de loyer carte de bibliothèque gratuite lire écrire parler français carte de transport en commun gratuite



Première exposition des objets dans les locaux du GRPAS, mars 2006.



Dispositif d'exposition à la faculté de droit de Nantes lors du colloque « La fabrique de population problématique par les politiques publiques. » Juin 2007



Dispositif d'exposition au CDAS de Villejean. Rennes, février 2008.

Exposition finale des trousse sur le parvis de la caisse d'allocations familiales et de la sécurité sociale de Rennes, juin 2008.



Mise en place du dispositif d'exposition.



Allocution sauvage du discours d'ouverture.



Distribution de tracts.



Discours d'ouverture prononcé avec un porte-voix sur le parvis de la CAF de Rennes.

« La survie sociale n'est normative ni à une classe sociale ni à une communauté d'individu, ni à une population ciblée. Elle se réalise sous de multiples formes.

Ici, elle s'exprime dans chacune de ces boîtes dans lesquelles sont réunis plusieurs objets d'apparente nécessité.

Nous soutenons que la survie sociale se réalise dans des routines individuelles de la vie quotidienne, routines qui confèrent à chaque objet de sens commun — que vous voyez ici — des usages spécifiques, différents selon les cas et surtout propres à l'individu ou à la famille qui l'emploie.

Vous l'aurez remarqué, le contenu des boîtes est variable, ce qui n'est autre que l'expression de la diversité des comportements pratiques des individus, instaurateurs essentiels de l'ordre social et de son environnement. Ce contenu éclaire aussi les normes et représentations sociales dont l'institution se sert pour valider le statut légal d'être social de l'individu (travail, logement, transport, nationalité, etc.). Mais ce contenu révèle également l'importance du détournement pratique et de la réappropriation individuelle qui s'impose dans l'équilibre social, de ses normes et de ses représentations.

Exposer les trousseaux de survie sociale dans des lieux comme celui-ci, qui ne sont autres que des sanctuaires de l'organisation, de l'action et du contrôle sociale, fonctionne comme une installation artificielle où le monde du social, ses experts et leurs procédures interprétatives se rencontrent et se mettent en scène face à un objet actuel qu'on ne peut pas immédiatement saisir. Un dialogue doit avoir lieu.

Chaque trousseau de survie sociale a été composé par une famille résidant dans le quartier de Maurepas à Rennes dans le cadre des activités du Centre d'Expérimentation Sociale Artistique, durant l'année 2007. Nous les remercions tout particulièrement, ainsi que les pédagogues, grâce à qui le projet s'est déroulé dans de parfaites conditions. »

Bibliographie

OUVRAGES

Aristote, *La poétique*, trad. M. Magnien, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1990.

Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique*, Paris, Flammarion, 2004.

Michel Bakounine, *Théorie générale de la révolution*, textes assemblés et annotés par Etienne Lessourd, d'après G.P. Maximov, Paris, Les nuits rouges, 2001.

Michel Bakounine, *Œuvres complètes*, établies par Lehning, Vol. VIII, 1961-1982.

Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, tome I, Paris, Seuil, 1977 et tome II, Paris, Seuil, 1980.

Roger Bastide, *Art et société*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allias, 2005.

Henri Béhar, *Le Théâtre Dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1979.

Alexander Berkman, *Qu'est-ce que l'anarchisme ?*, trad. A. Puybonnieux, Paris, L'Échappée, 2005.

Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

Nicolas Bourriaud, *L'Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1995.

Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, tome I, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

Catherine Charpin, *Les Arts Incohérents (1882-1893)*, Paris, Syros Alternatives, 1990.

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

Alain Coulon, *L'Ethnométhodologie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », n°2393, 1987.

Bernard Courcelle, *Histoire de la censure*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n°3260, 1997.

Guy Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006.

Fernand Deligny, *Graine de crapule*, Paris, Scarabée, 1960.

Will Esneir, *La Bande dessinée, Art séquentiel*, Paris, Vertige Graphique, 1985 et 1997.

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

Fred Forest, *Art sociologique*, Paris, Union Générale d'Édition, 1977.

Pierre Francastel, *Peinture et société, œuvre I*, Paris, Denoël, 1977.

Paulo Freire, *Pédagogie des opprimés*, Paris, François Maspero, 1974.

Harold Garfinkel, *Recherches en ethnométhodologie*, trad. coord. par M. Barthélémy et L. Quéré, Paris, PUF, 2007.

Thomas Genty, *Art & subversion, deux pôles antagonistes ? De l'impossibilité de la subversion dans l'art au dépassement de l'art par une praxis de la subversion quotidienne*, Dijon, Zanzara athée, 1999.

Tony Godfrey, *L'Art conceptuel*, Paris, Phaidon, 2003.

Erwing Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

Marie-Odile Goulet-Cazé, *L'Ascèse cynique*, Paris, Vrin, 1986.

Daniel Grojnowski, *Aux Commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, Librairie José Corti, 1997.

Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, trad. G. Peiffer et E. Levinas, Paris, Vrin, 1992.

Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome I, *Introduction générale à la phénoménologie pure*, trad. Paul Ricœur, Paris, Gallimard, 1950.

Edmond Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome II, *Recherches phénoménologiques pour la constitution*, trad. É. Escoubas, Paris, PUF, 1982.

Edmund Husserl, *Sur l'intersubjectivité*, tome I et tome II, trad. N. Depraz, Paris, PUF, 2001.

Edmund Husserl, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, trad. R. Kassis et J.-F. Pestureau, Grenoble, Jérôme Millon, 2002.

Ivan Illitch, *Une Société sans école*, Paris, Seuil, 1971.

- Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. J.-L. Delamarre, J.-R. Ladmiral, M. B. de Launay, J.-M. Vaysse, L. Ferry et H. Wismann, Paris, Gallimard, 1989.
- Diogène Laërce, *Vies et Doctrines des philosophes illustres*, trad. M.-O. Goulet-Cazé, Paris, Librairie Générale Française, 1999.
- Giovanni Lista, *F.T. Marinetti (biographie)*, Paris, Nouvelles éditions Séguier, 1995.
- Stéphane Mallarmé, *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1998.
- Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestes du futurisme*, Paris, Nouvelles éditions Séguier, 1996.
- Claire Moulène, *Art contemporain et Lien social*, Paris, Cercle d'art, 2006.
- Pascal Nicolas-le-Strat, *Mutations des activités artistiques et intellectuelles*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Michel Onfray, *Cynismes*, Paris, Grasset, 1990.
- Marc Partouche, *La Lignée oubliée*, Romainville, Al dante, 2004.
- Platon, *La République*, trad. R. Baccou, Paris, GF-Flammarion, 1966.
- Platon, *Le Sophiste*, trad. N.-L. Cordero, Paris, GF-Flammarion, 1993.
- Julien Prévieux, *Lettres de non-motivation*, Paris, Éditions La Découverte, 2007.
- Ilya Prigogine, *La Fin des certitudes*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- Ilya Prigogine, *Les Lois du Chaos*, Paris, Flammarion, 1994.
- Claude Romano, *L'Événement et le monde*, Paris, PUF, 1988.
- Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996.
- John R. Searle, *La Construction de la réalité sociale*, Paris, Gallimard, 1998.
- Alfred Schütz, *Éléments de sociologie phénoménologique*, trad. T. Blin, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Alfred Schütz, *Le Chercheur et le quotien. Phénoménologie des sciences sociales*, trad. A. Noschis-Gillieron, Paris, Méridiens Klincksiek, 1987.
- Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, PUF, seconde édition, 2004.
- Max Stirner, *L'Unique et sa propriété*, Loverval, Labor, 2006.
- Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1992.
- Paul Watzlawick, *Les Cheveux du Baron de Münchhausen, psychothérapie et « réalité »*, Paris, Seuil, 1991.

Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. par J. Chavy, Paris, Plon, 1964.

Norbert Wiener, *Cybernétique et Société*, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1971.

OUVRAGES COLLECTIFS

Justyne Balasinsky et Lilian Mathieu, *Art et Contestation*, Rennes, PUR, 2006.

Peter Berger et Thomas Luckman, *La Construction sociale de la réalité*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1996.

Joseph Beuys, Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, L'Arche, 2003.

Hans Haacke, Pierre Bourdieu, *Libre échange*, Paris, Seuil, 1994.

Jean-Manuel de Queiroz et Marek Ziolkowski, *L'Interactionnisme symbolique*, Rennes, PUR, 1997.

Jon Savage et Denys Ridrimont, *England's dreaming les Sex Pistols et le punk*, Paris, Allia, 2002.

P. Watzlawick, J. Weakland, R. Fisch, *Changements, paradoxe et psychothérapie*, Paris, Seuil, 1975.

L'Art comme construction sociale ?, [Table ronde organisée par l'AICA/Association Internationale de Critiques d'Art, en coopération avec l'IFM/International Foundation Manifesta, Francfort, 25 mai 2002], introd. par H. M. Hughes, Paris, AICA press, 2004.

L'Invention de la réalité, Contributions au constructivisme, sous la dir. de Paul Watzlawick, Paris, Seuil, 1988.

Le Livre et l'Artiste, Actes du colloque, Marseille, Le mot et le reste, 2007.

La Provocation, une dimension de l'art contemporain, sous la dir. de E. Darragon, Paris, Publication de la Sorbonne, 2004.

Du Vandalisme. Art et destruction, sous la dir. de Miguel Egaña, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.

ARTICLES ET REVUES (classés par ordre alphabétique des revues)

Marc Mercier, « De l'usage du détournement », in *Les Acharnistes*, n°3, 2003.

Jean-luc Douin, « Un Panthéon de la bêtise : la censure au cinéma » in *Art Press*, hors série, juin 2003.

Joseph Kosuth, *Art after philosophy*, in *Art press*, n°1.

J. D. Lewis-Williams, « Les Peintures rupestres du Drakensberg : une expression de la pensée religieuse », *Bulletin du centre d'études préhistoriques Camuno*, Vol. 9, 1972.

E. Rayne, « Les Motivations profondément humaines de l'art rupestre », *Bulletin du GERSAR*, n°24, 1985.

Gary Alan Fine, « Rumeur, confiance et société civile », in *Diogène*, n°213, PUF, janvier-mars 2006.

Nicholas Difonzo et Prashant Bordia, « Rumeurs, ragots et légendes urbaines », *Diogène*, n°213, PUF, Janvier-Mars 2006.

Nisrine Salhab, « Publicité, provoquer pour exister ? », in *Esquisse art et culture*, n°11, 2004.

Chantal Tourigny Paris, « Société sous influence », in *Esse*, n°62.

Frank Lepage, « De l'éducation populaire à la domestication par la culture », in *Le Monde diplomatique*, mai 2009.

Georges Lapassade, « Court traité de microsociologie », in *Pratiques de formations-analyses*, n°28, Août 1994.

Bénédicte Ramade, « Mark Wallinger : State Britain », in *Œil*, n°602, Mai 2008.

La révolution surréaliste, n°8, 1926.

Maud Benayoun, « Entretien avec Otto Mühl », in *Revue d'esthétique*, n°44, Paris, Jean-Michel Place, 2003.

Nicolas Pas, « Image d'une révolte ludique. Le mouvement néerlandais Provo en France dans les années soixante », in *Revue historique*, n°634, Paris, PUF, 2005.

Alban Bensa et Éric Fassin, « Les sciences sociales face à l'événement », in *Terrain*, n°38, mars 2002.

CATALOGUES

My Tongue in Your Cheek, Dijon, Les Presses du réel, 2002.

Arthur Cravan, le neveu d'Oscar Wilde, catalogue d'exposition, Les Musées de Strasbourg, 2005.

Joël Hubaut. Re-mix épidémik, Esthétique de la dispersion, FRAC Basse-Normandie, Dijon, Les Presses du réel, 2006.

Dada, Paris, Centre Georges Pompidou, 2005.

RESSOURCES INTERNET (Par ordre d'apparition)

www.ai.univ-paris8.fr/corpus/ylecerf/ethique.htm consulté le 23 mars 2005.

www-ufr8.univ-paris8/pfa/28presentation.html consulté le 4 février 2002.

www.thefileroom.org consulté le 9 mars 2010.

www.europe-et-laicite.org/CensureMotril.rtf consulté le 9 mars 2010.

les.acharnistes.free.fr/les%20acharnistes03/pages/pageart.html consultée le 30 mai 2008.

www.documentsdartistes.org 15 février 2010.

www.civismemoria.fr/contribution/?module=contrib&contrib=516 consulté le 2 décembre 2008.

www.echelleinconnue.net consulté le 15 mars 2010.

www.rtmark.com consulté le 14 février 2010.

www.atsa.qc.ca/pages/accueil.asp consulté le 15 mars 2010.

terrain.revues.org/index1888html consultée le 12 mars 2008.

www.ai.univ-paris8.fr/corpus/ylecerf/ethique.htm consulté le 23 mars 2005.

assortiment2.free.fr consulté le 21 mars 2010.

gps.infini.fr consulté le 21 mars 2010.

www.saint-nazaire.maville.com/actu/quartiers_ouest_accueil.php consulté le 21 mars 2010.

Index des noms propres

®
®™ ARK 92

A

Acconci V. 186,187
Alge 43
Allais A. 47,65,83
Allard P. 99
Apollinaire G. 69
Aristote..... 20,22,23,24,25,27,253
Arnatt K. 91
Art sociologique
..... 52,97,98,99,158,169,254
Artist Placement Group 91,92
ATSA 80,93,99,101,158
Audouard C. 162,163

B

Bacqué D. 53,54,55,56,93,253
Bakounine M. 29,63,89,253
Barber S. 90
Bastide R. 165,253
Bateson G. 16,108,167,253
Bégout B.
. 107,108,133,138,139,140,146,
253
Béhar H. 67,68,69,253
Bensa A. 130,257
Berger P.
17,84,100,110,111,114,115,133
,134,136,140,141,142,143,147,
148,256
Berkman A. 36,37,253
Beuys J. 52,78,110,113,114,256
Blanc L. 63
Bochner M. 85
Bourdieu P. 51,63,82,253,256
Bourgeois L. 111
Bourriaud N. 55,253
Breakwell I. 91
Breton A. 43,73,253

Brisley S. 91
Brisset J-P. 68
Brogowski L. 3,144
Broutchoux D. 35
Brouwn S. 86

C

Cage J. 85
Cahun C. 78
Cam D. 124
Cattelan M. 51
Cavalier A. 180
CESA
. 162,163,167,168,180,182,184,
200,204,205,207,223,248
Charpin C. 46,47,48,253
Chénieux-Gendron J. 73
Cicourel A.
14,15,100,111,112,138,147,253
City Mine(d)..... 100,101
Constant 77
Coulon A. 14,16,253
Courbet C. 78,191
Courcelle B. 36,254
Cravan A. 34,48,64,69,101,257
Cros C. 44,64,65
Cueff D. 3,163

D

Dada.. 45,46,48,52,53,67,72,73,90,
101,117,253,257
de Groot R. 107
de Kooning W. 87
de Nerval G. 63,64
de Queiroz J-M. 31,256
Debord G. 57,58,77,109,138,254
Declercq A. 49
Deligny F. 51,254
Deller J. 80
Difonzo N. 153,257
Diogène de Sinope
..... 29,35,152,153,255,257
Dorgèes R. 59,60
Douin J-L. 36,256

Duchamp M. 42,43,59,83
Duteille C. 129

E

Echelle Inconnue 93
Egaña M. 82,256
Esneir W. 52,254

F

Fassin E. 130,257
Fauvisme 28
Fénéon F. 59,64
Fisch R. 50,256
Fischer H. 97,99
Flack A. 78
Fluxus 45,46,52,53,101
Flynt H. 78
Fontana 46
Forest F. 35,95,97,98,169,254
Francastel P. 40,254
Freire P. 9,164,254
Fried N. 78
Futurisme..... 64,70,255

G

GAC (Grupo de Art Callejero) 90
Garfinkel H.
.. 6,12,13,14,15,16,17,18,23,40,
84,112,114,118,132,133,136,
137,140,143,146,154,156,165,
166,186,223,225,227,254
Garfinkel M. 186
Gautier T. 63,64
Geers K. 42,43
Genty T. 34,254
Gerz J. 79,80,81,107
Gide A. 69
Gobille B. 77
Godfrey T. 254

Goffman E. 32,115,254
 Goudeau E. 65
 Goudinoux V. 46
 Goulet-Cazé M-O. . 29,35,254,255
 GPAS
 3,163,168,176,182,201,233,248
 Grojnowski D.
 52,59,60,61,65,66,67,254

H

Haacke H. 78,81,82,97,158,256
 Habacus Vargas G. 48
 Hall D. 92
 Haw B. 78,79
 Hegel F. 25
 Hirschhorn T. 135,136
 Hirst D. 60
 Hirsutes 65
 Holzer J. 54
 Hubaut J. 101,102,257
 Huebler D. 32,33,108
 Hugo V. 78
 Husserl E.
 13,15,28,33,83,84,107,108,114,
 119,120,121,122,123,124,125,
 126,127,128,129,130,131,132,
 137,139,143,149,150,184,254
 Hydropathes
 64,65,66,67,68,69,73,102

I

Illitch Y. 90,254
 impressionnistes 28,59,64,65,67
 Incohérents
 38,46,47,48,49,52,59,65,67,69,
 73,83,253
 Isou I. 51

J

Jarry A. 64,67,68,73,102

K

Kant E. 20,25,35,255
 Kantor Y. 57
 Kaprow A. 94,165
 Kellenberger S. 93
 King Mob 96
 Klein Y. 48,52
 Kosuth J. 22,256
 Kruger B. 54,78,212
 Kulik O. 57

L

Lapassade G. 13,168,257
 Latham J. 91
 Laurette M. 57
 Le Breton H. 162,247,248
 Lebel J-J. 52
 Lecerf Y. 13,152
 Lepage F. 117,164,224,257
 Lettristes 51
 Levantis G. 92
 Levine S. 78
 Levy J. 46,47,48,60,65
 Lewis-Williams J-D. 104,256
 Lista G. 70,71,255
 Luche I. 56
 Luckman T.
 17,84,100,106,110,111,114,115
 ,133,134,136,140,141,142,143,
 147,148,256

M

Malévitch K. 52,83
 Mallarmé S. 37,38,61,255
 Manet E. 37,44,48
 Marinetti F. T.
 64,69,70,71,102,157,255
 Marx K. 63,97
 Mendieta A. 78
 Mercier M. 58,61,256
 Messenger A. 78,111
 Minimalisme 85,117,157
 Modigliani A. 43
 Morin E. 95,101
 Morris R. 85,86
 Moulène J-L. 56,82,255
 Mühl O. 37,38,257
 Muntadas A. 35
 Murger H. 63

N

Nam June Paik 58
 Ne Pas Plier 90

O

Onfray M. 36,255
 Opalka R. 86
 Orta L. 93

P

Partouche M.
 44,52,59,62,64,66,255
 Pasolini P. P. 51

Penot 46
 Péret B. 78
 Pernot M. 74,75
 Picabia F. 83
 Pignon-Ernest E. 80,81
 Pipper A. 78
 Pissarro C. 64
 Pistoletto M. 85
 Platon 20,21,22,24,25,27,255
 Plenge Jakobsen H. 57
 Post-dadaïsme 57
 Pratiques Sociales Artistiques
 ... 56,162,163,164,165,166,167,
 168,169,170,175,184,187,188,
 189,190,199,200,202,207,215,
 218,222,223,225
 Prévieux J. 74,75,76,255
 Prigogine I. 30,255
 Proudhon P. J. 63
 Provos 95,96

R

Rais S. 94
 Ramade B. 79,80,257
 Rauschenberg R. 87
 Rayne E. 104,257
 Reclaim the Streets 96
 Reinhardt A. 84
 Rey X. 46
 Richepin J. 64
 Ridriment D. 96,256
 Riedl R. 42,104,120
 Rimbaud A. 34,43,64
 Rodtchenko A. 52
 Romano C. 130,148,149,255
 Roussel R. 64,68,102
 Roy A. 99,158

S

Salhab N. 57,257
 Salis R. 65
 Sapeck 66,101
 Sartre J-P. 29,255
 Savage J. 96,256
 Schelling F. W. 25
 Schiele E. 43
 Schiffers A. 92
 Schopenhauer A. 20,25,26,255
 Schütz A.
 14,15,17,31,32,107,112,133,
 137,139,142,148,255
 Schwarzkogler R. 34
 Scurti F. 56
 Searle J. 142,255
 Seghers J. 100,101
 Seurat G. 64
 Sherman C. 78
 Sierra R. 58
 Signac P. 64
 Simon T. 74

Situationnistes
52,57,58,69,71,77,89,97,98,
 109,188
 Smith T. 157
 Spero N. 78
 Stalker 157
 Steveni B. 91
 Stirner M. 48,135,151,255
 Surréalistes..... 43,46,48,69,72,73

T

Tailhade B. 64,65
 Thénot J-P. 97,98
 Tiravanija R. 55
 Tourigny Paris C.73,74,257
 Turner W. 28
 Tzara T. 45,51

V

Vanci-Pérahim M.43
 Vaneigem R. 58,77,91,255
 Vautier B. 61
 Vergara A. 78
 Verlaine P. 64
 Vivants 64
 Vogel S. 93
 Von Foerster H. 106,109

W

Wallinger M. 78,79,80,257
 Warhol A. 42

Watzlawick P.
 . 15,16,23,27,30,42,50,152,191,
 255,256
 Weakland J. 50,256
 Weber M. 12,256
 Whistler..... 61
 Wiener N.23,167,256
 Wilde O. 69,257
 Wilke H. 78
 Wodiczko K. 93

Z

Ziolkowski M. 31,32,115,256
 Zola E. 78
 Zulian C. 89,157

LA PROVOCATION EXPÉRIMENTALE.

Étude consacrée à la provocation expérimentale dans l'art et à son usage dans une pratique artistique.

La provocation expérimentale est ce geste qui consiste à introduire un élément perturbateur dans les rouages d'un système pour en révéler la structure, l'organisation et leurs déterminants. Nous partons de l'hypothèse selon laquelle cette technique s'applique aussi à la pratique artistique. Or, cette hypothèse mérite d'être examinée au regard de l'histoire de l'art et de notre « pratique sociale artistique ». Dans cette perspective, la provocation expérimentale est considérée comme un phénomène intrinsèque de la nature révolutionnaire de l'art.

Dans un premier temps, nous découvrons la provocation expérimentale en tant que technique sociologique. Les risques de perturber l'espace social, encourus par le sociologue, accompagnent favorablement la présence dérangeante de l'artiste dans la société. Ils accentuent la portée critique des œuvres, laquelle est soutenue par le problème que pose le statut objectif du représentant (l'œuvre) en face de ce qui est représenté (la nature et ses sujets). L'intérêt théorique de la provocation expérimentale instigatrice de diversion réside dans la question du projet social de l'art.

Ensuite, nous considérons les signes de la provocation expérimentale dans l'histoire de l'art à partir de la fin du XIX^e siècle. Par quels moyens diversifiés les artistes développent-ils des méthodes, des stratagèmes, des engagements esthétiques, sociaux et politiques ? Il ne résulte cependant pas de cet éclairage qu'il existe un courant de l'art rattachée explicitement à la pratique de la provocation expérimentale. L'usage coutumier que les artistes font de la pratique du scandale n'apparaît pas non plus comme un signe pertinent. Finalement, nous pensons que les mécanismes de la provocation expérimentale sont présents dans la nature de l'œuvre d'art et son rapport au monde.

Après cela, nous définissons le phénomène de la rupture des routines du quotidien comme mécanisme clef de la provocation expérimentale. Quelle signification impliquent les effets et les enjeux d'une intervention de l'art de cette nature au sein de la société ? Cette question offre la possibilité de réfléchir sur un projet artistique concret engagé dans le processus social.

Pour finir, notre description théorique de la provocation expérimentale converge vers l'analyse de projets artistiques récents qui ont permis de formaliser cette thèse. En effet, ces projets sont à notre initiative et tiennent lieu de point de départ empirique. En utilisant le concept de la provocation expérimentale pour saisir le sens de nos expériences artistiques, nous dévoilons des indicateurs concrets d'une esthétique inscrite dans le projet plus large de l'éducation populaire.

Art, Constructivisme, Éducation populaire, Ethnométhodologie, Pédagogie sociale, Phénoménologie, Pratique sociale artistique, Provocation expérimentale, Routine, Rupture.

AN ART'BREACHING. Case study and practice.

Experimental provocation (breaching) can be described as the gesture which introduces a disturbance in the gears of a system in order to reveal its structure, organization and their inner relationships. We start from the hypothesis that this technique can also be applied to artistic creation. Indeed, this hypothesis deserves to be incorporated in our own way of looking at the history of art and our own way of « social artistic practice ». From this perspective, experimental provocation is considered as intrinsic to the nature of revolutionary art.

Firstly, we expose experimental provocation as a sociological method (breaching). The risks of upsetting the social space run by sociologists suitably mirror the disturbing position of the artist in society. The critical reach of works of art is emphasized by these risks; this is underlined by the problem of the objective role of representation (the work) faced with what is represented (nature and subject matter). The theoretical interest in experimental provocation as a catalyst of diversion lies in the question of art as a social project.

Later, we look at traces of experimental provocation in art history starting at the end of the nineteenth century. By which means did artists develop new methods, strategies and new aesthetic, social or political engagements? However, this new light does not imply that there is a school of art explicitly attached to the practice of experimental provocation. Nor is the habitual use artists make of scandal a relevant sign. Ultimately we believe that the mechanisms of experimental provocation are inherent in the nature of the work of art and its relationship with the world.

After this, we define the phenomenon of breaking routine habits (rupture) as the key mechanism of experimental provocation. What meaning is implied by the effects and the stakes of the interaction of this kind of art at the heart of society? This perspective gives us the chance to imagine a concrete artistic project engaged in the social process.

Finally, our theoretical description of experimental provocation leads to an analysis of recent artistic projects which have enabled us to formalize our thesis. Actually, these projects are our own and act as an empirical starting point. By using the concept of experimental provocation to grasp the meaning of our own artistic experience we reveal the concrete signs of an aesthetic which is inscribed in the wider project of « community education » (empowerment through education).

Art, Constructivism, Community education, Ethno-methodology, Social pedagogy, Phenomenology, Social artistic practice, Routine, Rupture.