Expériences et expérimentations dans les pratiques du Collectif d'art sociologique

*Experiences and Experimentations In the Art Practice of the Collectif d'art
sociologique*

Elena Lespes Munoz

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1262>

DOI : 10.4000/marges.1262

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 20 avril 2017

Pagination : 57-68

ISBN : 978-2-84292-574-1

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Elena Lespes Munoz, « Expériences et expérimentations dans les pratiques du Collectif d'art sociologique », *Marges* [En ligne], 24 | 2017, mis en ligne le 20 avril 2019, consulté le 03 janvier 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1262> ; DOI : 10.4000/marges.1262

Expériences et expérimentations dans les pratiques du Collectif d'art sociologique

Témoin attentif de son temps, le critique d'art François Pluchart a accompagné le renouvellement des pratiques artistiques dans les années 1960 et 1970, s'intéressant plus particulièrement à l'art corporel et à la dimension sociologique de certaines d'entre elles. Avec *arTitudes*, revue qu'il fonde en 1971, il suit de près le travail d'artistes tels que Gina Pane, Michel Journiac, Hervé Fischer ou Vito Acconci. À travers cette variété de pratiques, il défend « un langage autonome qui serait à la fois une pratique artistique et un moyen de révéler la société à elle-même¹ ». Il réunit ainsi les artistes Michel Journiac, Hervé Fischer, Gina Pane, Jean-Paul Thénot, Bertrand Lavier, Dorothée Selz et Thierry Agullo afin de fédérer un « groupe socio-corporel », dont le moteur serait la production d'un art critique capable d'agir sur le monde. L'initiative stratégique du critique n'aboutit pas : les divergences entre Gina Pane, qui défend un art corporel à « la fonction jouissante » et Hervé Fischer, qui défend une pratique sociologique objective, semblent annoncer deux directions différentes, même si elles ne paraissent pas incompatibles à tous².

/1 François, Pluchart, « Dix questions sur l'art corporel et l'art sociologique », *arTitudes international* n° 6-8, décembre 1973-mars 1974, p. 4.

/2 Michel Journiac défendait ces deux options, sans pour autant trancher sur le choix d'un terme. Voir Laurent Mercier, « Michel Journiac (entretien réalisé en février-mars 1995) », *Art Présence* n° 17, janvier-février-mars 1996, p. 16.

/3 Hervé Fischer, « Pour une pratique artistique socio-pédagogique », *arTitudes International* n° 1, 1972, p. 21.

/4 Les différentes expositions réalisées par le collectif consistent, lorsqu'il ne s'agit pas d'une enquête-animation collective comme à Neuenkirchen (1975) ou à Perpignan (1976), en une présentation de la documentation théorique sur l'art sociologique (textes et manifestes) et sur les actions déjà réalisées, complétée par des actions proposées individuellement par chacun des artistes.

/5 Fred Forest, Hervé Fischer et Jean-Paul Thénot, « Collectif d'art sociologique », *Le Monde*, 9 octobre 1974.

/6 Fred Forest, Hervé Fischer et Jean-Paul Thénot, « Manifeste 2 de l'art sociologique », dans *Collectif Art Sociologique, Théorie – pratique – critique*, catalogue d'exposition, Paris, Musée Galliera, 1975, p. 6.

/7 *ibid.*

Les artistes Hervé Fischer, Jean-Paul Thénot et Fred Forest se rassemblent alors pour mieux définir cet art dit sociologique et initient les activités du Collectif d'Art Sociologique par la publication d'un premier manifeste dans le journal *Le Monde*, du 9 octobre 1974. La réflexion théorique entamée par Hervé Fischer, autour d'une pratique *socio-pédagogique* de l'art^{/3}, rencontre les pratiques d'animation vidéo de Fred Forest et les enquêtes de Jean-Paul Thénot dans un désir commun d'interroger la société au travers d'une expérience artistique pragmatique. Bien que constitués en collectif, leurs pratiques restent individuelles^{/4}. Ce premier texte marque ainsi la naissance d'une structure de travail artistique dont les recherches et les expérimentations ont pour sujet « le fait sociologique et le lien entre l'art et la société^{/5} ». Il ne s'agit pas tant de présenter l'art comme une expérience du monde que de faire de la société et de l'individu, ainsi que de l'art même, l'objet et le moyen d'une expérience critique. Par des pratiques événementielles et processuelles, ainsi que par une dense production théorique, ils cherchent à replacer l'art dans le contexte social qui le produit. En se plaçant dans le champ du social, ces artistes ont ainsi cherché à mettre en pratique une sociologie : analyser l'art par l'art, son idéologie, ses institutions, mais aussi la société qui le produit.

Pratique interrogative dans l'art sociologique

Bien que venant d'horizons divers, les trois artistes ont en commun le désir de mettre en pratique les questionnements de la sociologie, tout en recourant à certaines de ses méthodes. L'art sociologique ne cherche pas à illustrer la sociologie, mais à en développer les questionnements par l'art : il s'agit d'une mise en pratique de la discipline. Inspiré par les théories de la sociologie, il s'inscrit dans le champ de l'expérimentation, sans pour autant chercher à faire loi : « Nous avons défini l'art sociologique par sa relation épistémologique nécessaire avec la science sociologique. Cette relation est dialectique. Elle fonde la pratique artistique qui l'expérimente et qui lui objecte en retour la force du réel social^{/6}. ».

Si la pratique d'un art sociologique peut nourrir, postérieurement, la sociologie de l'art, elle n'en reste cependant pas limitée au champ de l'art et use de sa pratique interrogative sur l'ensemble de la société et des individus qui la compose pour « mettre en question les superstructures idéologiques, le système de valeur, les attitudes et les mentalités conditionnées par la massification de [celle-ci]^{/7} ». Les méthodes du collectif sont de fait largement inspirées des méthodes des sciences sociales et fondent une véritable *praxis* sociologique :

procédures de constatation et d'investigation, pratique de l'enquête et de l'échantillonnage, de l'observation, de la collecte d'informations et de l'enregistrement audio et vidéo. Par le truchement d'une méthodologie scientifique, ils sont à la recherche d'une compréhension intime des relations qui constituent l'homme et la société, cherchant à rendre visible cette structure qui fait lien. L'art sociologique cherche ainsi à franchir le « vide social^{/8} » qui sépare l'art du grand public ; bien que critiques vis-à-vis de l'institution, les pratiques du collectif ne s'en exilent pas, bien au contraire. Conscient que les conditionnements sociaux s'opèrent en différents lieux, le collectif agit aussi bien dans les espaces publics que dans les institutions. Le non-abandon du circuit traditionnel de l'art^{/9} apparaît comme un choix de visibilité stratégique^{/10}, mais fait également état de la prise en compte, par les membres du collectif, du processus complexe de construction des identités. Le collectif d'art sociologique s'attaque à la variété des lieux où les mécanismes de la reproduction sociale s'établissent. En ce sens, l'usage de méthodes dites scientifiques, tout comme le jeu avec les codes et les conditionnements de l'art, sont pleinement assumés par les membres du collectif qui ne se refusent pas à en reproduire les effets dans leurs expérimentations, comme en témoigne la vente du *Mètre carré artistique* par Fred Forest à l'Hôtel Crillon.

En 1977, Fred Forest met en vis-à-vis la spéculation immobilière et la spéculation dans l'art par une mise en scène médiatique et organise la vente du *Mètre carré artistique* (parcelle d'un terrain cadastré par l'artiste à Annemasse) : la Chambre de Discipline des Commissaires-Priseurs interdisant la vente, il lui substitue le *Mètre carré non artistique*, une pièce de tissu blanc d'un mètre carré achetée pour la somme de 59 F et revendue lors de la vente pour la somme de 6500 F. La méthode est utilisée au vu d'une mise en scène autocritique : la performativité du protocole vise aussi bien ses propres mécanismes que le sujet qu'il désigne. Le discours critique ne suffit plus : l'objet, en l'occurrence ici la spéculation autour de l'art, est engagé et activé pour finalement être détourné.

Dans le cadre des enquêtes réalisées par Jean-Paul Thénot, l'usage protocolaire du questionnaire est un outil de distanciation où les réponses même viennent à faire l'objet d'un questionnement. L'enquête apparaît comme un outil pour comprendre le monde et notre rapport à celui-ci. Les premiers sondages de l'artiste portent ainsi sur des parties du corps, des animaux, puis sur des couleurs, des formes ou des matériaux. Les formules volontairement ouvertes telles que « Qu'évoque pour vous le blanc ? » ou « Qu'évoque pour vous 1974 ? » invitent aux associations d'idées, véritables buts du questionnement proposé par l'artiste. Dans le cadre de l'enquête, *Sur les implications*

^{/8} Hervé Fischer, *Théorie de l'art sociologique* (1977), p. 115, http://classiques.uqac.ca/contemporains/fischer_herve/theorie_art_sociologique/theorie_art_sociologique.pdf, consulté le 6 juin 2015.

^{/9} La première exposition du collectif, « L'art et ses structures socio-économiques » a lieu à la Galerie Germain en janvier 1975 ; la seconde, « Problèmes et méthodes de l'art sociologique », à la Galerie Mathias Fels en mars 1975 ; la troisième, « Art et communication », à l'Institut Français de Cologne, en mai 1975. On peut également citer l'exposition du collectif au Musée Galliera de juin à août 1975.

^{/10} Hervé Fischer, *op. cit.*, p. 128.

/11 Jean-Paul Thénot,
ibid. p. 125.

/12 *ibid.*, p. 126-127.

socio-économiques de l'œuvre d'art (1974), Jean-Paul Thénot prend pour cible la spéculation autour des œuvres, ainsi que les différences de perception face à de l'art ancien ou à de l'art moderne. Distribués par voies postales, ces questionnaires sont initialement diffusés de façon aléatoire (au moyen des tables de nombre au hasard), puis en 1972, l'artiste formalise sa démarche par le recours aux méthodes d'échantillonnage. Les personnes sont alors tirées au sort selon de grandes catégories définies par l'INSEE, telles que l'âge, le sexe, la profession, etc. ; à partir des réponses apportées par l'échantillon, une estimation vraisemblable est étendue à l'ensemble de la société. Dans la lignée de Hans Haacke et de ses enquêtes débutées à la Howard Wise Gallery de New York en novembre 1969 et poursuivies à la Documenta 5 de Kassel en 1972, l'artiste réitère une approche quantitative par des expériences en série. Cependant, dans le travail de Jean-Paul Thénot, les résultats ne sont pas traités, ils sont communiqués à l'état brut à l'ensemble des personnes ayant participé à l'enquête. L'artiste adopte la forme de l'enquête pour mieux la détourner : celle-ci apparaît comme un moyen de mettre à l'épreuve les représentations communes. Aussi, l'artiste ne cherche pas à interpréter les résultats de ses enquêtes, il cherche à en partager les données afin que les personnes interrogées prennent conscience du caractère normé de leurs réponses : « Les questionnements, comme les travaux d'analyse culturelle, qui ne prétendent pas établir des lois, mettent en évidence dans un contexte socio-économique et historique donné, les conditionnements, les réflexes et les attitudes issus de déterminismes sociaux/11. ».

Ce partage des données vise à un questionnement qui cette fois-ci n'est pas unilatéral, mais véritablement didactique. Sous l'influence de Jean-Paul Thénot, le collectif réitère l'usage de l'enquête dans le cadre de l'exposition « L'art contre l'idéologie » organisée par Bernard Teyssedre à Paris en 1974 à la Galerie Rencontres. Voici quelques questions extraites du sondage : « Qu'évoque pour vous la présentation de documents extraits des registres publics, concernant des propriétaires d'immeubles ou de taudis en location, dont les photographies devaient être exposées en 1971 dans un musée de New York ? Qu'évoque pour vous l'exposition d'un ensemble de travaux effectués sur la population ouvrière de Tucuman en Argentine, réduite au chômage et à la misère par la fermeture des sucreries ? Qu'évoque pour vous la présentation devant le *Guernica* de Picasso de photos d'enfants massacrés au Viêt-nam ? Qu'évoque pour vous l'exposition dans une galerie d'art, d'une affiche de la Commune de Paris derrière des barbelés ? [...] Qu'évoque pour vous l'enquête que nous faisons auprès de vous sur l'exposition "L'art contre l'idéologie"/12 ? ».

Le sondage prend place dans le cadre d'une enquête-animation réalisée par le collectif sur l'exposition même qui rassemble des œuvres de Hans Haacke, du Groupe de Rosario, du Guerrilla Art Action Group, de Michel Journiac, de Serge Oldenbourg, de Joan Rabascall, de Sosno et de Bernard Teyssedre et Louis Chavinier. L'exposition, présentée comme une exposition d'« art sociologique/¹³ », rassemble des pratiques qui par leur prise en compte du contexte social et politique et par leur mise en question de l'art, se constituent dans la provocation et la subversion. Le questionnaire proposé par le collectif, ainsi que celui conçu pour le catalogue, interrogent le caractère « décalé » des œuvres présentées par rapport à la définition traditionnelle de l'art, en même temps que les contextes qui les ont vus naître, cherchant par là à établir la filiation d'un engagement contemporain. Le discours d'autorité que représente la forme de l'enquête est détourné afin de révéler le discours autoritaire de l'art. L'enquête y apparaît comme une opération volontairement biaisée où la contradiction mise en scène invite au débordement critique. Le questionnaire contenu dans le catalogue de l'exposition s'achève ainsi sur cette question : « Le présent "questionnaire" n'est qu'un prétendu questionnaire, puisqu'une importante partie des réponses est orientée par la nature même des questions. Question 12 : Estimez-vous malhonnête qu'un texte relatif à l'exposition "L'art contre l'idéologie" prenne lui-même parti contre l'idéologie dominante, et devienne ainsi partie de l'exposition ? Oui/Non/¹⁴. ». Qu'elle soit exercée dans le cadre d'une enquête ou sous la forme d'une interpellation, comme dans le cadre de la signalétique *Art*, *Qu'avez-vous à déclarer ?* mise en place par Hervé Fischer dans les rues de Saint-Germain et de Saint-Michel en 1974, la pratique interrogative demeure pour les membres du collectif une invitation à la réflexion et à la critique. Elle est un outil didactique autoréflexif, un moteur d'échange et d'inclusion, qui permet au participant de rejoindre activement une réflexion qui ne peut être que collective : « Par sa pratique interrogative et critique, à l'opposé de l'art-marchandise et de la culture de consommation [l'art sociologique] questionne la conscience sociale/¹⁵. ».

Les pratiques du collectif s'inscrivent de manière plus générale dans les questionnements de cybernéticiens tels que Gregory Bateson. Développée dans le cadre des conférences de Macy, la cybernétique a d'abord désigné les mécanismes et les relations qui régissent les machines pour ensuite s'étendre, par analogie, aux relations sociales. L'anthropologue Gregory Bateson appréhende ainsi le comportement d'un individu au travers des liens de cette personne aux autres individus, l'unité d'analyse devient donc l'interaction/¹⁶. En favorisant la communication, en lieu et place de la diffusion/¹⁷, le collectif d'art

¹³ Critique – Théorie – Art n° 1, catalogue de l'exposition « L'art contre l'idéologie », 10 décembre 1974-4 janvier 1975, Paris, Galerie Rencontres, n. p.

¹⁴ *ibid.*

¹⁵ Extrait du quatrième manifeste du collectif intitulé « Art et économie », Hervé Fischer, *op. cit.* p. 36.

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

¹⁷ Hervé Fischer, *op. cit.*, p. 112.

/18 *l'expose Madame Soleil en chair et en os*, dans le cadre de l'exposition « Collectif d'Art Sociologique » au Musée Galliera à Paris du 17 juin au 1^{er} septembre 1975.

/19 Texte tiré du document de présentation « Art sociologique *Madame Soleil à Galliera*, exposition-présentation : Fred Forest », Fonds MAC USP, 0060/003 v. 1.

/20 Fred Forest, *Art sociologique*, Paris, UGE 10/18, 1977. p. 85.

sociologique privilégie l'échange, réunissant l'observateur et l'observé dans un processus critique et pédagogique commun. L'usage qu'ils font des méthodes sociologiques s'effectue donc dans un rejet de la hiérarchie entre l'enquêteur-analyste et l'enquêté-sujet induite par ces méthodes.

Distance et réflexivité : stratégie du regard

En multipliant les déplacements hors du champ de l'art, le collectif pointe le caractère élitiste de celui-ci et cherche le décroisement. Aussi lorsque Fred Forest invite Mme Soleil au Musée Galliera en 1975/**18**, il ne s'agit pas de « chosifier » la voyante, mais de détourner les mécanismes de distanciation symbolique et historique du musée pour analyser un phénomène médiatique et sociologique : l'engouement pour l'astrologie autour du mythe de Mme Soleil. En déplaçant le cabinet de voyance au sein du musée, Fred Forest transforme celui-ci en espace de dialogues intimes rendus publics, cherchant à « offrir à notre réflexion un événement culturel "vivant" dans une enceinte institutionnalisée de la culture "morte" »/**19**. Par l'introduction d'un élément étranger dans l'univers du musée, l'artiste crée un événement qui vient catalyser les mécanismes de l'institution muséale : sans se limiter à en reproduire les effets, il permet cependant une mise à distance de ceux-ci. Fred Forest vient ainsi opposer à la temporalité du musée, qui s'inscrit dans la durée et dans la conservation, le temps court d'un événement qui ne peut être vécu que dans le temps de l'échange et du dialogue. Finalement, de Mme Soleil au Musée Galliera, il ne reste que des articles de presse et des images vidéo, traces d'un simple passage au musée. La mise en abyme apparaît alors comme un moyen de distancer le phénomène sociologique à analyser. Ce détournement ludique de la temporalité du musée, Fred Forest en réitère l'expérience dans le cadre de son exposition de la « Biennale de l'an 2000 » au Musée d'Art Contemporain de l'Université de São Paulo en 1975. Événement parallèle à la Biennale de São Paulo, la « Biennale de l'an 2000 » se présente comme une réexposition dans le futur de l'exposition de la biennale de 1975. En reproduisant le protocole de l'événement original, tel que l'inauguration, le cocktail et les discours, auquel il ajoute des photographies et des témoignages vidéo de l'exposition originale, Fred Forest ne cherche pas seulement à produire une parodie, mais à créer une distance historique fictive. Par le jeu du *reenactement* et par l'usage d'un protocole documentaire (photographie et vidéo), l'artiste propose la « création d'un événement critique socioculturel utopique superposé à un événement socioculturel réel »/**20**. La distance temporelle fictive permet de mieux observer les mécanismes de l'événement original.

Dans le cas de Mme Soleil, la distance naît de la création d'un événement dans le musée, alors que dans le cas de la « Biennale de l'an 2000 », la distance est générée par l'historicisation d'un événement artistique simultané, qui n'est pas sans anticiper les expositions d'expositions. Les membres du collectif usent ainsi de diverses stratégies, comme l'animation et l'enquête, qui leurs permettent dans un double mouvement, de générer des échanges avec le public et de mettre à distance de façon critique les situations à l'analyse desquelles ils invitent. En cela, l'usage de la vidéo, largement utilisée par Fred Forest/²¹, apparaît comme un outil de distanciation réflexif. Servant à recueillir des témoignages lors des enquêtes, elle permet également une analyse a posteriori.

L'usage du circuit fermé, utilisé pour la première fois à la Galerie Germain en mai 1973 dans le cadre d'*Archéologie du présent ou Autopsie de la rue Guénégaud*, puis dans un dispositif semblable en décembre de la même année à la Galerie Portal à São Paulo pour *Autopsie de la rue Augusta/Petit musée de la consommation*, permet à l'artiste de jouer des effets d'immédiateté et de *feedback*. Dans ces deux situations, une caméra placée à l'extérieur filme la rue dans laquelle se trouve la galerie, pendant que des moniteurs situés à l'intérieur de l'espace d'exposition diffusent les images de la rue. La vidéo offre ainsi une mise à distance du réel qui permet au spectateur de s'extraire de la rue, tout en continuant de pouvoir observer les flux, les échanges et les relations sociales qui la traversent. Ce dédoublement du réel permet une analyse distancée, la vidéo ne sert pas ici à rapprocher le sujet de sa représentation, comme a pu le suggérer Rosalind Krauss/²² mais au contraire, lui offre l'expérience d'une distance entre ce qu'il est et ce qu'il peut ne pas être. À la galerie Portal, des objets collectés dans la rue sont présentés dans le redoublement distancié d'une mise en vitrine et d'une réification en artefact d'une époque « déjà autre ». Présenté de cette façon, le spectateur peut renouveler son regard sur ces objets qui font son quotidien. L'artiste l'invite ainsi à réfléchir sur leur provenance, l'usage et la place qu'ils occupent dans nos sociétés. Pour Abraham Moles, les objets, bien que manufacturés, sont la trace d'usages et de gestes et donc vecteurs de communication dans un environnement social donné/²³ ; ils témoignent ainsi de la relation de l'individu au monde et des individus entre eux. En sortant ces objets de leur contexte, Fred Forest propose une archéologie de la vie quotidienne et offre un regard extérieur sur ce qui fait notre civilisation industrielle. À travers la vidéo et l'inventaire d'objets, le présent de la rue apparaît comme une autre réalité à l'intérieur de la galerie/²⁴, ou du moins une réalité dont le spectateur est capable de s'extraire pour

/21 L'animation *Vidéo Troisième Âge* réalisée par Fred Forest en 1973 avec les habitants d'une maison de retraite en est un exemple. Pour plus d'informations sur cette expérience, voir le site <http://mediasenpartage.com/en/#/fred-forest> proposé par Ruth Erickson et Maud Jacquin sur l'Espace Virtuel du Jeu de Paume.

/22 Voir Rosalind Krauss, « Video: The Aesthetics of Narcissism », *October*, Vol. 1., printemps 1976, p. 50-64.

/23 Abraham Moles, « Objet et communication », *Communications* 13, « Les objets », 1969, p. 2.

/24 Dans le cas de l'expérience réalisée à la Galerie Germain à Paris, on peut lire sur le mur à l'intérieur de la galerie : « À cette époque-là, Paris était... ». Une horloge filmée était également présente, comme pour mieux brouiller les repères temporels du spectateur.

/25 En référence à *Archéologie du présent ou Autopsie de la rue Guénégaud* (1973) de Fred Forest.

/26 Abraham Moles, « La radio-télévision au service de la promotion socio-culturelle », *Communications* 7, « Radio-télévision : réflexions et recherches », 1966, p. 6.

l'observer et l'analyser. Cette « archéologie du présent/**25** » permise par la vidéo met en abyme le réel et permet un *feedback* presque immédiat sur le temps présent.

L'enquête-animation réalisée par le collectif à Neuenkirchen en 1975 témoigne de cette invitation au dialogue que cultive le collectif au travers de l'enquête et des entretiens. Conviés par l'Office franco-allemand de la jeunesse et la Galerie Falazik, les membres du collectif réalisent des entretiens auprès des habitants de Neuenkirchen, une commune située entre Hanovre et Hambourg et produisent une vidéo-gazette. Réalisée par les habitants et portant sur eux-mêmes, elle leur est montrée dans un café. La projection est l'occasion pour eux de se découvrir dans la distance créée par l'écran télévisé. Le visionnage des différents entretiens permet de nombreuses discussions entre les habitants, qui se confrontent, par le truchement de l'enquête sociologique, aux perceptions de la vie quotidienne à Neuenkirchen des uns et des autres. Dans un premier temps, l'enquête révèle que de manière générale, les habitants sont heureux et considèrent leur ville comme un havre de paix. En posant la question : « Neuenkirchen est-il un paradis ? », Hervé Fischer va conduire les habitants à être plus nuancés. Un certain nombre de problèmes apparaissent ainsi au cours des entretiens : celui du chômage, celui de la difficile insertion professionnelle des jeunes ou celui du souvenir traumatique de la guerre. Loin de chercher à dégager de grandes tendances, l'enquête du collectif est en réalité le point de départ d'un dialogue entre les habitants qui se poursuit pour l'essentiel hors du champ de la caméra, dans ce café. Peut-être la réussite de l'enquête réside-t-elle d'ailleurs dans l'activité d'écoute et de dialogue qu'elle aura déclenchée entre les habitants et non dans les réponses rassemblées. Subvertissant le processus de production habituel, où le programme télévisuel est produit par un groupe restreint pour être diffusé ensuite à l'ensemble de la population/**26**, le collectif offre la possibilité aux habitants de produire leur propre programme. Les habitants sont alors les émetteurs et les récepteurs du programme. La vidéo est ici un outil de rencontre et de communication qui permet de révéler une communauté à elle-même. Elle devient dialogique et non discursive.

Pédagogie de l'expérience

Caractérisées par l'expérience et son partage, les pratiques de l'art sociologique invitent au questionnement. Chaque œuvre est en réalité une expérience, dont l'efficacité ne se mesure pas à sa réussite. En ce sens, il ne peut y avoir d'échecs, mais de simples constats. Les

expériences et les actions du collectif sont répétées à plusieurs reprises. On pourrait y voir l'exercice d'une pratique sérielle et quantitative propre à la méthode scientifique, mais ici la répétition ne vise pas à la production de résultats destinés ou à la comparaison et à la production d'une conclusion. La répétition vise l'expérience : chaque action révèle une situation contextuelle. Une même expérience reproduite en différents lieux ne produira pas les mêmes résultats. C'est le cas, par exemple, de l'action *Space-média* réalisée une première fois par Fred Forest en 1972. Le 12 janvier 1972, l'artiste publie dans *Le Monde* un rectangle blanc de 150 cm² accompagné de la mention suivante : « Ceci est une expérience. Une tentative de communication. Cette surface blanche vous est offerte par le peintre FRED FOREST. Emparez-vous-en. Par l'écriture ou le dessin. Exprimez-vous ! La page entière de ce journal deviendra une œuvre. La vôtre. Vous pourrez, si vous le voulez, l'encadrer. Mais FRED FOREST vous invite à la lui adresser (4, résidence Acacias, L'Haÿ-les-Roses, 94). Il l'utilisera pour concevoir une "œuvre d'art média" dans le cadre d'une manifestation de peinture/27. ».

L'artiste se réapproprie le médium et le met à la disposition du public, recevant alors plus de 700 réponses. L'expérience est réitérée en différents lieux, ainsi qu'à travers différents médiums, à la radio sur Europe 1 et à la télévision sur Antenne 2. En octobre 1973, l'action est reproduite lors de la XII^e Biennale de São Paulo, à laquelle Fred Forest participe sur invitation de Vilém Flusser. Un rectangle blanc de 150 cm² est donc publié dans des quotidiens tels que *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Folha da Tarde*, invitant les lecteurs à retourner leurs messages à la Biennale de São Paulo, où ils sont ensuite exposés. Le Brésil est en pleine dictature militaire et la censure extrêmement sévère, les lecteurs se saisissent cependant massivement de cette possibilité d'expression qui leur est offerte. Les messages renvoyés à la Biennale sont pour beaucoup, bien qu'anonymes, ouvertement critiques à l'égard du régime. La police intervient sur le lieu de l'exposition et demande à ce que les messages soient retirés, ce que l'artiste se refuse à faire, usant de la plus grande liberté que lui confère son statut d'étranger. Avec le projet *Space-média*, Fred Forest déjoue l'unilatéralité du circuit informationnel de la presse : par l'interpellation et la provocation, il cherche ainsi à interrompre cet « état inconscient de transe narcissique/28 » et invite le spectateur à être un participant actif. On pressent bien, cependant, que l'expérience ne revêt pas le même caractère selon qu'elle est réalisée en France ou au Brésil. Le court-circuit opéré apparaît plus fortement contestataire dans le contexte de la dictature, car il permet un échange et une parole jusqu'alors empêchée par la censure. En donnant une très grande visibilité à l'action de Fred Forest, les journalistes brésiliens

/27 *Space-media* n° 1.
Titre de l'œuvre : 150 cm²
de papier journal, paru
dans *Le Monde des*
Arts, 12 janvier 1972.

/28 Marshall McLuhan,
Pour comprendre les
médias (1968), Montréal,
Éditions Hurtubise
HMH, Bibliothèque
Québécoise, 1993, p. 48.

/29 Hervé Fischer,
op. cit., p. 142.

/30 *ibid.*, p. 144.

perçoivent l'importance de la possibilité d'expression qui leur est ici offerte sous le couvert d'une expérience dite artistique.

Les artistes du collectif privilégient l'expérience de la relation sociale en cherchant à provoquer la rencontre et l'interaction par l'organisation d'un événement. Dès lors qu'elle se constitue comme un matériel pédagogique, l'expérience proposée est porteuse de puissance. La *Promenade sociologique à Brooklyn* proposée par Fred Forest (São Paulo, 1973) invite ainsi le public à une promenade en milieu urbain : entre la ville qui se « donne à voir » et l'expérience « vécue » se joue une appréhension sensible et critique du quotidien. D'une certaine manière, il s'agit d'offrir à l'individu une mise en abyme critique de sa propre expérience dans la société, comme dans le cas, non exempt d'humour, des pilules « pour être gai » ou « pour voter » offertes par la *Pharmacie Fischer* (1974).

Le dispositif est simple : une table, deux chaises, un calicot et une série d'ordonnances et de boîtes de pilules. L'action, réalisée une trentaine de fois, est exécutée de préférence dans la rue. L'artiste vêtu d'une blouse accueille le curieux à sa table et initie le dialogue : « Pourquoi êtes-vous venu vous asseoir à ma table de pharmacien/29 ? ». S'ensuit alors un dialogue dont la durée varie selon l'interlocuteur. À l'issue de l'entretien, le « pharmacien » rédige l'ordonnance et remet les pilules. En reproduisant le protocole d'accueil médical, Hervé Fischer rend possible une entrevue intime qui interrompt momentanément le flux de la rue ; l'individu solitaire de la foule se livre dans un cadre fictif. L'œuvre devient le cadre d'une écoute et d'un dialogue désintéressé : « J'ai été un confesseur, un camelot, un consolateur, un dingue, un perturbateur de l'ordre public, une mauvaise conscience, un accusateur, un accusé selon les lieux et les publics. J'ai entendu les psychanalystes de Buenos Aires tricher en face de moi pour cacher en public leurs problèmes sexuels, les putains de São Paulo me demander des pilules contre les maladies vénériennes, les ouvriers de Milan me demander la pilule pour être riches, le célèbre collectionneur italien Panza se faire expliquer l'effet des pilules contre les collectionneurs, le sacristain de Neuenkirchen raconter sa vie sur le front russe pendant la dernière guerre. Quelle richesse d'information, de réflexions, quels dialogues, que les aquarelles de Dufy ou les huiles de Mondrian ne m'auraient jamais offerts/30 ! ».

Les pilules distribuées par la *Pharmacie Fischer*, telles que les pilules « pour voter », « pour penser », « pour les collectionneurs », « pour la mémoire », etc., proposent une médication pour des gestes, rôles et objets de la vie quotidienne ou du monde de l'art. On retrouve ici encore, cette stratégie de distanciation entre le réel

et sa représentation, les individus et leurs actions. Cet écart entre la norme et sa représentation invite à sa répétition médicalement assistée. Sous la forme ludique d'une parodie, l'artiste invite à regarder nos gestes quotidiens dans la distance : la pilule qui induit un effet vient rappeler que nos gestes sont également déterminés par des conditionnements sociaux.

La méthode interrogative, présente aussi bien dans les actions vidéos de Fred Forest que dans les enquêtes de Jean-Paul Thénot ou dans les actions d'Hervé Fischer, rend compte d'une discipline, l'art sociologique, qui se cherche et s'éprouve dans l'expérience de la rencontre. Avides d'un savoir à conquérir et à créer, les membres du collectif cultivent l'esprit de communauté et cherchent à générer des situations propices à l'exercice de l'intelligence collective. En 1976 est ainsi initiée l'École Sociologique Interrogative, abritée dans la maison d'Hervé Fischer, rue de Charonne. Cette « contre-institution, ou parodie d'école » se veut un espace de recherche, de réflexions et de dialogues. Par ce projet, le collectif poursuit une pratique basée sur l'interrogation, mais cette fois-ci au lieu d'en être l'instigateur unique, il convie des intervenants de différents horizons à partager leurs réflexions. Si l'école désigne le lieu dédié à l'étude et à la réception d'un enseignement, avec l'École Sociologique Interrogative, il ne s'agit pas d'apporter des réponses à des questions posées par avance mais d'en poser collectivement de nouvelles. Le collectif prend ici position par rapport à une dérive « utilitariste » de l'enseignement, où l'élève serait le récepteur passif de réponses à des questions posées pour lui. L'école est « interrogative, en ce sens qu'[elle] tente de formuler les questions fondamentales qu'occultent les systèmes de réponses toutes faites et de démystifier les pouvoirs organisés qui s'en servent/31 », il s'agit d'y enseigner les questions et non les réponses. L'école se présente donc comme une tribune libre. Par cette initiative, le collectif témoigne de son engagement à intervenir dans le champ social et son actualité par une approche ouverte et transdisciplinaire. Les cours de l'École Sociologique Interrogative reposent sur le débat et la discussion. Parmi les nombreux intervenants qui y ont pris place, on peut citer Luc Ferrari, Vilém Flusser, Bernard Fonty, Jorge Glusberg, Pierre Restany ou le Groupe UNTEL. La variété des interventions est grande, comme en témoigne la présence au programme de Bernard Fonty, l'un des premiers docteurs à s'être prononcé en faveur de la liberté d'avortement ou de Jorge Glusberg, directeur d'un centre d'art à Buenos Aires, le CAYC (Centro de Arte y de Comunicacion). Cette transdisciplinarité rend compte de l'engagement du collectif dans des sujets étrangers à l'art et directement liés à la vie sociale.

/32 Fred Forest cité par Hervé Fischer, *Théorie de l'art sociologique*, op. cit., p. 129.

/33 Fred Forest et Jean-Paul Thénot, « Art sociologique quoi de neuf ? Collectif d'art sociologique (suite et fin) », *Intervention* n° 12, 1981, p. 19, <http://id.erudit.org/iderudit/1237ac>, consulté le 31 août 2015.

En prenant la société pour objet de ces recherches, le Collectif d'art sociologique ne cherche pas à développer une nouvelle expérience du monde, mais à développer une expérience critique de ce monde. Les membres du collectif cherchent à mettre le spectateur dans une situation de mise à l'épreuve en lui offrant des dispositifs de déviance qui « consiste [nt] à introduire un élément étranger "perturbateur" ou "dynamiseur" » dans une situation déterminée : « La substance même de la réalité sociale est choisie comme matériau et champ d'expérience. Chaque intervention contribue par apport d'un paramètre supplémentaire à modifier l'équilibre interne du système, à révéler ses contradictions, à établir de nouveaux échanges d'information/32. ». L'artiste apparaît dès lors comme un « entremetteur », interpellant le spectateur non averti par des actions participatives, qui sans en être constitutives, sont activatrices d'un acte artistique dont l'un des fondements reste le questionnement. L'animation, l'enquête et la pédagogie sont ainsi des axes structurants de la pratique de l'art sociologique. Il s'agit de développer une « pédagogie interrogative », selon les mots d'Hervé Fischer, pourvoyeuse d'expérience et d'incitation à la pensée critique. En ce sens, les pratiques du Collectif s'apparentent à l'art de la maïeutique : au travers de différentes situations, le spectateur est amené à accoucher d'un savoir ou à réviser ce qu'il pensait savoir. Pour le collectif, la recherche d'une interrogation permanente répond à un refus de la réponse unique et témoigne d'un désir d'attention active à l'égard de la société et de ce qu'elle produit. Le collectif proclame son autodissolution en février 1981, affirmant dans un dernier élan la pertinence de son engagement : « Tout problème, tout conflit interne à un groupe, même s'il consacre à brève échéance son éclatement, est encore une preuve de vitalité à opposer aux risques d'une institutionnalisation sclérosée. La crise du Collectif d'art sociologique et sa disparition sont finalement plus salutaires que sa transformation en club d'anciens combattants. Le Collectif d'art sociologique est mort. L'art sociologique est bien vivant/33. ».

Elena Lespes Munoz