

Menace sur la réalité

Nous avons oublié comment nous avons fait la réalité, c'est pourquoi elle nous paraît naturelle, comme ayant toujours été là¹.

Le sentiment de menace découle d'une situation inhabituelle. Elle s'explique par l'introduction d'un élément non identifié et potentiellement dangereux qui perturbe le déroulement normal de la vie. Il y a de nombreuses raisons de se sentir menacé et l'art peut parfois en être la cause. Pourtant, l'œuvre d'art n'est pas menaçante par nature. C'est au contraire une construction sociale familière. Mais il est vrai que certaines pratiques artistiques produisent une impression de menace, soit en opérant des détournements, en dépassant les traditions, en s'introduisant dans un milieu, en visant les intérêts d'un tiers ou encore en malmenant physiquement les visiteurs d'une exposition. Les conséquences ne sont pas toujours interprétées exclusivement comme le fruit d'un projet artistique, mais plutôt comme l'événement sociologique de l'œuvre en interaction avec le contexte social. Ce n'est pas faux. Mais le phénomène de menace résulte aussi, et d'abord, d'une attitude artistique qui sera nommée ici « provocation expérimentale », en référence au *breaching* initié par le sociologue Harold Garfinkel dans les années 1950, au sein du courant de sociologie appelée l'ethnométhodologie². En anglais, *breaching* signifie ouvrir une brèche. Traduite en français par l'expression « provocation expérimentale³ », cette méthode consiste à troubler la familiarité d'une situation ordinaire. Le but de la manœuvre est de faire jour sur l'ordre moral, les stratégies individuelles et les comportements pratiques qui produisent la réalité sociale.

La provocation expérimentale revient donc à

introduire un grain de sable dans les rouages d'un système pour en révéler la structure, l'organisation et ses déterminants. Nous envisagerons dans cet article l'hypothèse selon laquelle cette technique s'applique à l'art d'un point de vue à la fois théorique et pratique. Le biais de la provocation expérimentale oriente l'idée de la perturbation dans l'art au profit d'une pratique inaugurale, critique et force de conjoncture, qui nous emmène là où l'on ne s'y attend pas. En ce sens, la menace que l'art fait peser sur la réalité n'est pas dénuée d'intérêt, car elle donne à l'art un projet, sans pour autant l'assujettir à un utilitarisme social. En outre, ce type de perturbation ne résulte pas d'une stratégie du choc. Foncièrement anti-spectaculaire, elle s'insère dans le ballotement de la vie quotidienne ordinaire, seul et unique espace primaire de réalisation des activités humaines.

Nous engagerons la réflexion en exposant d'abord la théorie de la réalité sociale à partir de laquelle les recherches de Harold Garfinkel et plus généralement les approches microsociologiques se sont construites⁴. Avec l'exemple des Arts Incohérents et de la critique institutionnelle, nous verrons quel lien tacite relie l'art au *breaching*. Nous considérerons alors les procédés de rétablissement de la réalité menacée comme les indices principaux de la provocation expérimentale dans la pratique artistique, exercée parfois à l'insu de l'artiste. Enfin, pour une appréhension plus complète, nous ferons état d'une expérience artistique conçue ici comme application et dispositif d'observation de la provocation expérimentale : la mise en situation réelle d'une collection d'œuvres et d'objets scientifiques. L'analyse tiendra compte des développements théoriques préa-

1. Ernst VON GLASERSFELD, « Quelques aspects du constructivisme », conférence à l'université de Laval, Québec, 1991.

2. Voir Harold GARFINKEL, *Recherches en ethnométhodologie*, M. Barthélémy et L. Quéré (trad.), Paris, PUF, 2007.

3. On retrouve cette traduction dans Alain COULON, *L'Ethnométhodologie*, Paris, PUF, 1987, p. 74.

4. 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 », dans *Pratique de formation/analyses*, n° 28, 1994.

lables de l'article, ajoutant les considérations de l'esthétique institutionnelle et de la sociologie d'Howard Becker. La menace sera explicitée sous l'angle du rapport que l'art et tout objet de connaissance entretiennent avec l'institution au moment de sa consécration. S'ouvre un espace de perturbation assez évident du point de vue des enjeux qu'il renferme.

Les fondements de la réalité sociale

La phénoménologie sociale d'Alfred Schütz s'intéresse au caractère apodictique des connaissances empiriques des sciences sociales. Ce champ d'études trouve son origine chez le philosophe Edmund Husserl. Cependant, Alfred Schütz se distingue en affirmant que les sources empiriques des sciences sociales ne résident pas dans la phénoménologie transcendantale husserlienne, mais dans la phénoménologie constitutive de l'attitude naturelle¹. Edmund Husserl définit l'intersubjectivité comme l'espace de constitution d'un monde sensible commun, au sein duquel les expériences des individus sont traversées par celles des autres, autrement appelé une « communauté de monades² ». Alfred Schütz considérera par la suite que l'intersubjectivité est un allant-de-soi structurel de la sphère mondaine, celle où s'étendent les interactions quotidiennes, notamment à l'endroit où est produite la réalité sociale. Là se réalisent aussi les différents mondes de l'art. Le monde de la vie apparaît comme une réalité primordiale d'ordre pratique où se déploient actions individuelles et interactions sociales³ :

1. Alfred SCHÜTZ, *Éléments de sociologie phénoménologique*, T. Blin (trad.), Paris, L'Harmattan, 1998, p. 101. La phénoménologie husserlienne est dite transcendantale dans le sens où elle sonde les fondations profondes de la conscience pure par laquelle nous accédons au monde, dégagée de toutes les données sensorielles et psychologiques de l'expérience. Quant à lui, Alfred Schütz renonce au dispositif transcendantal pour privilégier une conception pragmatiste du monde de la vie se donnant comme seul point de départ apodictique notre situation d'homme conditionné dans une socialité première incontournable et insondable qui nous lie aux autres.

2. Edmund HUSSERL, *Méditations Cartésiennes*, G. Peiffer et E. Lévinas (trad.), Paris, Vrin, 1992, p. 151 et 175.

3. Laurent PERREAU « Alfred Schütz et le problème du

Seul existe 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 produire⁴.

Cette affirmation établit les bases de l'ethnométhodologie qui repose donc sur une conception pragmatiste du monde de la vie. Harold Garfinkel mettra l'accent sur la portée constitutive des descriptions pratiques que l'individu tire des situations ordinaires, capable d'un raisonnement sociologique profane. Les procédures utilisées, qu'il nomme « ethnométhodes », le sont quotidiennement et sans y prêter attention. À son tour, l'ethnométhodologie considère la réalité sociale comme le produit de l'effet d'objectivation des descriptions et des interprétations du monde à toutes fins pratiques. Comme le remarque Georges Lapassade, « on peut dire par là que l'ethnométhodologie, qui n'utilise pas ces termes, a elle aussi le projet d'analyser le travail ordinaire d'institution qui était également celui de l'interactionnisme symbolique⁵ ».

Peter Berger et Thomas Luckmann chercheront par la suite à comprendre comment la réalité est construite et se maintient dans une société. Ils constatent que la notion de réalité s'incarne dans le sens commun, lequel s'édifie dans un mécanisme d'objectivation des processus subjectifs⁶. La connaissance du sens commun produite par les individus, inclue dans ce que Schütz appelle le « stock social de connaissance », est habitée pour l'essentiel par le modèle culturel que forment les normes collectives au sein desquelles chacun ordonne d'une façon pertinente le monde dont il est le centre⁷. Cette connaissance commune agit donc comme des « processus interprétatifs⁸ »

monde de la vie » in *Philosophie*, n° 108, hiver 2010, p. 47.

4. Alfred SCHÜTZ, *op. cit.*, p. 32.

5. Georges LAPASSADE, « La phénoménologie sociale et l'ethnométhodologie », en ligne, <<http://libertaire.free.fr/GLapassade07.html>>, consulté le 15/03/2014.

6. Peter BERGER et Thomas LUCKMANN, *La construction sociale de la réalité*, P. Taminiaux (trad.), Paris, Méridiens Klincksieck, 1996, p. 37.

7. Alfred SCHÜTZ, *L'Étranger*, B. Bégout (trad.), Paris, éditions Allia, 2010, p. 10-11.

8. Aaron CICOUREL, *La sociologie cognitive*, Paris, PUF,

situés à la racine de la structure sociale qui permettent à l'individu dans le groupe d'attribuer un sens à un environnement d'objet. Enfin, cette connaissance naît là où se sédimentent les expériences¹ et « forme à la fois un schéma d'interprétation du monde commun et un moyen d'accord et de compréhension mutuelle² ». Ainsi le modèle culturel aboutit aux schémas d'interprétation d'une réalité vécue, il abrite les allants-de-soi et les manières de penser habituelles. Finalement, la vie quotidienne s'accomplit au gré d'habitudes automatiques comme autant de « platitudes non questionnées³ » qui visent à standardiser les relations moyens-fins. Ce sont les routines constitutives de la réalité sociale, produites par les intérêts pratiques de l'individu et associées au « stock social de connaissance » dont il dispose. Cette vision structurante de la réalité sociale implique que « l'ordre social n'existe seulement qu'en tant que produit de l'activité humaine⁴ », et surtout que « la réalité de la vie quotidienne se maintient en étant incorporée dans ses routines⁵ ».

À ce stade, les routines définissent à la fois les gestes quotidiens de nos activités (les habitudes), et les procédures allant-de-soi que nous utilisons pour interpréter, produire, partager, gérer une situation sociale. Dès lors, Harold Garfinkel se demande comment rendre compte de cet arrière-plan structurel dissimulé derrière l'attitude naturelle routinisée, mais pourtant imprécise et insaisissable. Comment troubler la familiarité des faits naturels⁶ ? Précisément en opérant des ruptures dans les routines de la vie quotidienne. Cette démarche lui permettra de rendre inopérante toute une partie du « stock social de connaissance », de contredire les certitudes incluses dans les processus interprétatifs ou les schémas d'interprétation du monde, de contrarier le sens commun et ses attentes d'arrière-plan⁷, ceci pour révé-

ler l'allant-de-soi des attitudes naturelles. Concrètement, cela revient à intervenir dans une situation ordinaire et produire du non-sens, maintenir la perplexité⁸, jouer sur les affects sociaux, et propager le doute⁹. Harold Garfinkel invente le *breaching*.

La provocation expérimentale dans l'art

Conformément à la méthode du *breaching*, le geste de la provocation expérimentale s'exerce sur le groupe en faisant échouer temporairement ses constructions mentales. Dans son introduction à un constructivisme radical, Ernst Von Glasersfeld pose l'hypothèse selon laquelle les contraintes et les déterminants à partir desquels nous interprétons la réalité et organisons nos activités résultent de nos constructions antérieures issues de notre vécu. D'après lui, le monde réel, la matrice sur laquelle notre esprit construit un univers de sens, ne se manifeste que là où nos constructions avortent¹⁰. La rupture des routines le confirme et révèle la place et les rôles que chacun joue dans l'édifice. Lorsque l'acteur exécute une action, il le fait en fonction du sens objectif qui lui est socialement attribué¹¹. Tenir un rôle consiste à participer au monde social dans la mesure où « les rôles représentent l'ordre institutionnel¹² ». Par conséquent, la provocation expérimentale jette un doute sur nos propres constructions. Elle nous force à les réaffirmer en les maintenant, ou encore à les modifier pour en ériger de nouvelles. C'est ici que le problème se pose. Remettre en question un ordre établi oblige chacun à actualiser sa participation, laquelle contribue à définir le rôle, le statut et le pouvoir qu'il détient. Cette situation de crise constitue un indicateur de provocation expérimentale qui fonde la portée perturbatrice de nos actions. C'est à elle que nous pensons pour parler de perturbation dans l'art.

1979, p. 39.

1. Alfred SCHÜTZ, « Sur les réalités multiples », in *Sociétés*, Vol. 1, n° 5, 1985, p. 19.

2. Alfred SCHÜTZ, *Éléments de sociologie phénoménologique*, op. cit., p. 108.

3. *Ibid.*, p. 35.

4. Peter BERGER et Thomas LUCKMANN, op. cit., p. 76.

5. *Ibid.*, p. 204.

6. Harold GARFINKEL, op. cit., p. 100.

7. *Ibid.*, p. 122-124.

8. *Ibid.*, p. 100.

9. *Ibid.*, p. 115-119.

10. ERNST VON GLASERSFELD, « Introduction à un constructivisme radical », in Paul WATZLAWICK (dir.), *L'invention de la réalité*, Paris, Seuil, 1988, p. 41.

11. Peter BERGER et Thomas LUCKMANN, op. cit., p. 102.

12. *Ibid.*, p. 105.

Pour comprendre l'efficacité de cette manœuvre dans la pratique de l'art, il faut se référer aux descriptions de Peter Berger et Thomas Luckmann à propos de la réalité menacée :

Toute réalité sociale est précaire. Toutes les sociétés sont des constructions en face du chaos¹.

En effet, lorsque certains aspects de la réalité sociale reconnue et partagée sont menacés par un comportement individuel ou bien par l'apparition d'un objet qui ne correspond pas aux attentes d'arrière-plan, alors les mécanismes de maintien et de conservation rentrent en scène. Autrement dit, si *Mon* existence dans la routine de la vie quotidienne valide l'existence ici et maintenant de la réalité sociale, alors, quand ce qui est certain devient douteux, la connaissance que j'ai de la vie quotidienne perd de sa vérité, et *Je* fais tout pour le rétablir. Par conséquent, rompre la routine de cette façon, c'est poser un doute existentiel infime sur la réalité. Quand le problème apparaît, « la réalité de la vie quotidienne cherche à intégrer le secteur problématique à ce qui est non problématique² » via la connaissance du sens commun. Certaines procédures spécifiques de maintenance sont nécessaires, en particulier quand l'univers symbolique vacille³. Peter Berger et Thomas Luckmann énoncent différentes méthodes de rétablissement de la réalité : le recours à la mythologie ou à l'objectivité scientifique qui permettent de contrôler les déviations individuelles, notamment avec la thérapie.

Dans le cas d'une provocation expérimentale qui s'exerce dans un dispositif artistique perturbateur, l'annihilation est un procédé pertinent pour rétablir la réalité menacée : annulation, délégitimation ou dénigrement « 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 réussite⁴ ». L'efficacité de ce procédé s'explique dans la mesure où l'œuvre d'art se constitue socialement dans une chaîne de coopération conventionnelle, comme

nous le verrons par la suite. C'est pourquoi la mise en situation de l'œuvre d'art dans les lieux institutionnels prévus à cet effet constitue un terrain idéal pour mesurer l'acte de perturbation lorsque le dispositif artistique engage à l'encontre de cette situation une provocation expérimentale. Par son action, l'œuvre dévoile l'arrière-plan structurel qui régit le monde de l'art tout en menaçant son ordre fonctionnel au sein duquel les acteurs sont subordonnés. Or, le problème qui se pose à un art critique et perturbateur est qu'une œuvre non exposée, non reconnue par l'institution ou simplement écartée échoue au statut d'œuvre en sortant de la réalité du monde de l'art, justement par « annihilation ». Pourtant la perturbation a eu lieu. Le dispositif de l'œuvre annihilée et son esthétique continue d'exister dans l'espace social et son histoire comme un phénomène caractérisé de la provocation expérimentale.

Là où Harold Garfinkel saisit l'occasion pour comprendre les rouages de la mécanique sociale, l'artiste laboure l'espace social en imprimant *a posteriori* à son action un caractère déstabilisant voire bouleversant qui, de mon point de vue, fonde la forme plastique de son travail et dessine les contours d'une réflexion esthétique plausible.

Pour être plus précis, notons que la menace qu'induit la provocation expérimentale modifie l'environnement social. C'est un risque pour les sociologues d'obtenir des résultats falsifiés par l'expérience, car toute menace produit des réajustements, voire des modifications d'attitudes qui, dès lors, mettent à jour les mécanismes sans pour autant apporter les informations qualitatives recherchées. Or, ces changements sont de bons augures pour la pratique de l'art et son efficacité dans l'espace social. Ils sont la manifestation tangible de l'esthétique d'un art de la perturbation lorsqu'il opère des déplacements, révèle des situations, incite les forces sociales à reconstituer l'arrière-plan structurel de nos accords tacites. Au point qu'on se demande donc si le phénomène de la provocation expérimentale découvert par Garfinkel n'est pas naturellement inclus dans l'expérience de la création.

Il est vrai que l'angle de la provocation expérimentale ouvre un champ d'exemples foisonnants dans l'histoire de l'art, au moins depuis le XIX^e siècle. Cependant, nous écartons d'emblée les

1. Peter BERGER et Thomas LUCKMANN, *op. cit.*, p. 142.

2. *Ibid.*, p. 142 et p. 38.

3. *Ibid.*, p. 145.

4. *Ibid.*, p. 156.

provocations ostentatoires et évidentes, car ils ne pénètrent pas les rouages de la réalité sociale et ses jeux de pouvoir. Ils y participent seulement et y trouvent simplement leur place. En revanche beaucoup d'autres initiatives artistiques ont montré leur faculté à déployer des tactiques de diversion en révélant les enjeux de pouvoir et les systèmes de dominations symboliques qui structurent les mondes de l'art contemporain et plus largement la société mondaine. Pour se faire une idée de ce que recouvre les termes « perturber » et « menacer » la réalité sociale dans l'art, j'évoquerai brièvement deux exemples : les Arts Incohérents et la critique institutionnelle.

Dès 1885, dans l'atmosphère joyeuse du Tout-Paris, Jules Levy et ses acolytes organisèrent des bals loufoques, des expositions décalées et ironiques se réclamant de l'humour et de la dérision. Leurs actions et les œuvres produites soulevèrent des questions importantes de l'époque telles que la morale, la politique, l'esthétique, les règles de l'art, le bon goût et la liberté d'expression. Les articles élogieux accordèrent une importance esthétique à la plaisanterie, tandis que Jules Levy continuera d'écrire « nous ne faisons point de l'art¹ ». L'indice d'une provocation expérimentale non programmée par l'auteur, mais analysée rétrospectivement, pourrait résider dans le paradoxe entre les intentions de Jules Levy et les commentaires des journalistes et critiques d'art qui firent basculer le statut de l'art et du rire. L'histoire se poursuivra comme nous le savons avec les adeptes du scandale chez Cravan, Marinetti ou Tzara, jusqu'à disparaître dans la définition même de l'art. C'est là aussi l'indice d'un rétablissement, neutralisant la perturbation dans un discours identificateur.

La portée réflexive de la critique institutionnelle apparaît aussi comme un exemple stimulant, bien qu'ici encore on ne puisse pas imputer aux artistes concernés le fait explicite d'une provocation expérimentale. Cependant, la démarche pousse, d'une certaine manière, l'institution à se positionner, à réagir pour conserver l'état anté-

rieur de leur autorité. Par exemple, Hans Haacke installe une urne et sollicite les spectateurs à s'exprimer sur la campagne de Nelson Rockefeller pour le poste de gouverneur d'État², alors membre du conseil d'administration du musée et soutien de la guerre du Viet Nam. Haacke demande alors aux visiteurs si les positions de Rockefeller sont une raison pour ne pas voter pour lui. Autre exemple plus récent, Renzo Martens tente de faire reconnaître la pauvreté comme une ressource économique. Au lieu de l'abandonner aux mains des agences de presse occidentales, il forme une équipe de reporters locaux en leur enseignant la manière de bénéficier de cette ressource. Son documentaire *Enjoy Poverty*, réalisé en 2009, montre les actions que l'artiste mène en République Démocratique du Congo sur fond des controverses que suscite le point de vue de l'artiste lorsqu'il interpelle le pouvoir financier et politique avec une question : à qui appartient la pauvreté ? Ainsi, l'artiste déplace la critique institutionnelle vers une réflexion critique des conditions de production des images de l'art et des médias. Il dévoile comment la pauvreté est produite et par qui elle est consommée. Ces deux exemples montrent que la critique institutionnelle (réclamée ou constatée) déploie des tactiques de diversion pour révéler les enjeux de pouvoir et les systèmes de dominations symboliques qui structurent les mondes de l'art contemporain. Par là, nous pouvons croire en effet à une menace sur la réalité qui se trouve finalement circonscrite dans le registre de l'art et son histoire. Au procédé d'annihilation évoqué plus haut pour écarter la menace, nous assistons au procédé inverse de l'habilitation pour rétablir l'ordre des choses. Il s'agit bien d'indices de la provocation expérimentale dans l'art que nous pouvons découvrir en ratissant l'histoire de l'art. Mais en omettant d'appréhender la perturbation dans le flux du vécu existentiel, dans l'arrière-cour des échanges, nous en perdons l'intérêt méthodologique et heuristique qui réside dans la pratique artistique.

Ainsi, pour une appréciation précise de l'idée selon laquelle certaines actions font peser une

1. Propos de Jules Levy parus dans *Le Chat Noir* en 1886, cité par Catherine CHARPIN, *Les Arts Incohérents* (1882-1893), Paris, Syros Alternatives, 1990, p. 46.

2. L'œuvre fut installée au MOMA en 1970 pour l'exposition « Information ».

menace significative sur la réalité, il est difficile de se passer de l'expérience. N'est-ce pas en expérimentant d'abord spontanément et d'une manière singulière qu'Harold Garfinkel décrit les mécanismes et les conséquences du *breaching*? Ce n'est qu'après sa théorisation que j'ai pu moi-même assimiler cette méthode et la concevoir intuitivement comme un phénomène de l'art antérieur à la sociologie. Je n'ai opéré ce rapprochement qu'à partir de l'observation de mes propres expériences artistiques, dont je propose d'exposer un exemple.

Jouer avec la réalité sociale

Le projet intitulé *Expéditions*¹ consiste en une expédition d'exploration pluridisciplinaire réalisée dans trois quartiers dits « populaires » des villes de Tarragone, Rennes et Varsovie en 2013. J'ai occupé le rôle métaphorique de « capitaine d'expédition », au sein d'une équipe de chercheurs en sciences humaines, d'artistes et de pédagogues de rue. Cette fonction assumée, en tant qu'artiste-chercheur, m'a conduit à élaborer une importante collection d'objets, de documents, de photographies, de vidéos et autres témoignages que les explorateurs ont accumulés. J'ai compilé cet ensemble sous la forme d'un catalogue estampillé *Collection Romain Louvel*.

Sous plusieurs aspects, cette collection déstabilise le processus coopératif de fabrication du savoir et de la culture. Elle interroge le cadre au sein duquel se forme le statut des objets, qu'ils soient considérés en tant qu'œuvre d'art ou document. Ces aspects concernent d'abord la forme : un catalogue détaillé de plus de 300 objets estampillés page par page². Ils touchent aussi la présence autoritaire³ d'une collection censée repré-

senter symboliquement une expédition collective en s'autolabelisant dans le même esprit qu'un « commandant Cousteau ». Par conséquent, la situation produite donne à la collection un caractère ambigu relatif à des questions de pouvoirs, d'autorités et de légitimité. Il était convenu que l'exposition de la collection participe à la mise en scène du « retour des explorateurs », avec l'intention de rejouer un tel moment officiel, et non d'exposer le projet *Expéditions* dans sa complexité. En clair, trois expositions furent imaginées comme scénarios d'exhibition et de diffusion d'une collection d'objets représentatifs des découvertes, des observations et des œuvres. Ces objets ne sont pas imaginaires, mais ces expositions visaient d'abord à exhiber le dispositif qui érige des objets au rang de connaissance et d'œuvre d'art. C'est précisément cette démarche, pourtant explicitement proposée aux partenaires institutionnels, qui sema le trouble dont nous allons parler. Le « retour des explorateurs » entraîne les acteurs du projet dans une réflexion introspective et critique sur les activités quotidiennes que nous accomplissons pour produire l'environnement, ses conventions et le savoir commun. Par conséquent, la perturbation prend place lorsque nous fabriquons et observons en même temps les procédures de construction de la réalité sociale.

L'authenticité d'une collection n'est validée qu'au moment où celle-ci s'intègre dans un cadre institutionnel qui l'accueille : lieux d'expositions, publication d'articles à son sujet, inscription dans un réseau de galeries, etc. L'exposition du « retour des explorateurs » met en scène la collection considérée alors comme un objet destiné à recevoir son « baptême », ainsi que le théorise Georges Dickie à propos de l'art. Selon lui, le statut de l'œuvre et sa confirmation dépendent de son intégration dans le « monde de l'art » par un groupe de personnes habilitées à établir ce jugement. Cela signifie que l'œuvre d'art n'est reconnue, en tant que telle, qu'à la condition d'avoir été conçue dans le respect des conditions nécessaires définies au préalable⁴. Or, nous avons vu que le

1. Je n'exposerai pas le détail du projet *Expéditions* au sein duquel l'expérience s'inscrit, là n'étant pas l'objet de l'article. Pour s'y référer, voir le site <<http://expedition-s.eu/>>, consulté le 08/07/2014.

2. La catalogue est en cours de finalisation et pourra être consulté sur le site <<http://www.expedition-s.eu>>, consulté le 08/07/2014.

3. Il s'agit là de l'autorité symbolique incarnée dans toute collection artistique, ethnographique ou scientifique qui donne une valeur d'ensemble au contenu, comme relevant

déjà d'un savoir acquis, d'une histoire, d'une vérité. De plus, l'estampillage rouge rejoue le code institutionnel du tampon qui certifie l'authenticité et la validité du document.

4. George DICKIE, « La nouvelle théorie institutionnelle de

statut des objets de la *Collection Romain Louvel* fut au centre des interrogations eu égard à son enveloppe formellement et « outrageusement » estampillée, dans une posture qui semblait anticiper une intégration institutionnelle. Une telle démarche provoque donc les routines par lesquelles tout objet et tout individu acquièrent la reconnaissance institutionnelle et plus particulièrement le statut d'objet de connaissance ou d'œuvre d'art. Ce statut est fortement contrôlé au sein de ces lieux disciplinaires que sont les bibliothèques, les universités ou encore les musées¹.

En jouant le jeu de la collection, la situation artistique produit une réflexion critique sur l'espace de représentation et le rapport que l'art entretient avec l'institution. Nous le voyons par analogie avec l'artiste américain Fred Wilson. Les collections et les archives forment une matière lui permettant de révéler le message silencieux des musées, en déterrants des œuvres oubliées. Il développe l'idée selon laquelle les professionnels de musée ne maîtrisent pas la doctrine véhiculée par les modes d'exposition et de conservation. La muséologie est une idéologie². Un autre cas intéressant est celui du photographe espagnol Juan Fontcuberta. Avec des œuvres comme *Fauna* (1988) ou *Herbarium* (1984) l'artiste pastiche l'aura d'autorité dont bénéficie la scénographie muséale traditionnelle. Son œuvre est une fiction scientifique qui prend forme dans une collection de photographies falsifiées et détournées figurant des spécimens conformément à des procédés de présentation du savoir rigoureux et précis. Chacun de ces artistes montrent à leur manière quel rôle musées et centres d'exposition jouent dans le processus de représentation et de fabrication de la culture, en écrivant une histoire, en énonçant un discours de légitimation.

l'art », in *Tracés. Revue de Sciences Humaines* [en ligne], n° 17, 2009, <<http://traces.revues.org/index4266.html>>, consulté le 08/07/2014.

1. Jérôme GLICENSTEIN, *L'art : une histoire d'exposition*, Paris, PUF, 2009, p. 41.

2. « In Conversation with Fred Wilson » [en ligne], Interview réalisée par James PUTMAN dans le cadre de l'installation de Fred WILSON, « In course of arrangement », au British Museum, 1997, <http://www.jamesputnam.org.uk/inv_interview_07.html> consulté le 10/03/2014.

Ainsi l'espace d'exposition et la collection se rencontrent sur un point conjoncturel, à l'endroit où se joue la construction sociale de l'objet, organisée suivant des codes, des normes, des fonctions, des rôles et des hiérarchies. L'individu mobilise la connaissance qu'il a de cette organisation structurée pour identifier les situations vécues et orienter ses actions individuelles³. De la même façon, pourrait-on dire avec Howard Becker, les « mondes de l'art » se composent d'acteurs sociaux agencés selon une « chaîne de coopération » au service de la production des œuvres⁴. L'efficacité de tels mondes montre l'osmose homéostatique dans laquelle les individus évoluent.

Nous voyons que tout objet ou toute action peut recevoir une légitimité artistique, mais que dans la pratique chaque monde de l'art soumet cette légitimation à des règles et à des procédures qui, si elles ne sont ni irrévocables ni infaillibles, n'en rendent pas moins improbable l'accession de certaines choses au rang d'œuvre d'art. Ces règles et ces procédures sont enfermées dans les conventions et les schèmes de coopération qui permettent aux mondes de l'art de mener à bien leurs activités ordinaires⁵.

L'homéostasie désigne la capacité d'un système à se maintenir dans un état constant, quelles que soient les conditions externes. La cybernétique définit ce terme comme un processus d'autorégulation et de résistance à la corruption et à la dégénérescence d'un système tel que l'organisme humain, mais aussi une société ou un automate⁶. Le recours aux théories de la phénoménologie sociale démontre qu'un pareil système s'actualise avec la garantie fournie à ses membres-acteurs de partager une réalité commune. La menace survient lorsqu'on stimule les routines de production de cette réalité en se les représentant sous la forme d'un problème à résoudre.

3. Aaron CICOUREL, *op. cit.*, p. 41.

4. Howard S. BECKER, *Les mondes de l'art*, J. Bouniort (trad.), Paris, Flammarion, 2010, p. 58.

5. *Ibid.*, p. 176.

6. Norbert WIENER, *Cybernétique et Sociétés*, P.-Y. Mistoulon (trad.), Paris, Union Générale d'Édition, 1971, p. 250-251.

Le problème que pose la *collection Romain Louvel* est moins lié à son nom qu'à la mise en situation du réel où chaque acteur joue son propre rôle à la frontière de la réalité et de l'expérimentation. Nous touchons ici aux routines qui fondent la présence sociale de l'individu (son statut) et aux routines de construction de la connaissance (ses déterminants sociaux, culturels, politiques, économiques...)

Pour manifester le « retour des explorateurs », la *Collection Romain Louvel* fut donc présentée aux partenaires institutionnels. Le contexte joua un rôle majeur dans le type de commissariat choisi, la scénographie et la sélection des pièces. Si la forme du catalogue de la *Collection Romain Louvel* fut une source d'inquiétude en raison, nous l'avons vu, de sa dimension autoritaire, l'instabilité des fonctions que j'assurai dans cette affaire constitua aussi un sujet pour de nombreuses discussions – tantôt collectionneur, commissaire, artiste, scénographe. Ce flottement sema le trouble dans la tâche qui incombait à la direction des musées, galeries et centres d'art. Voici en résumé comment la collection fut appréhendée par les trois partenaires institutionnels.

Au musée du port de Tarragone, alors occupé par une exposition permanente sur l'histoire de la navigation, je proposai d'y introduire certaines pièces de la collection en imitant la scénographie et ainsi parasiter le lieu. Cette menace aussitôt sentie par la directrice fut contournée en participant activement au choix des pièces. Elle s'intéressa aux objets se référant plus ou moins à la mer, pour tromper les anachronismes et les décalages¹.

Ailleurs, à Varsovie, au musée d'histoire Wola, j'ai préféré la place du collectionneur, laissant au commissaire du musée la liberté de déployer sa propre vision idéologique sur l'histoire du projet *Expéditions*. Deux salles furent investies par une scénographie attractive motivée par la nécessité d'occuper l'espace.² Les impératifs décoratifs, ludiques et pédagogiques se sont imposés dans une logique « muséomaniacque ».

La « muséomanie » de notre époque est le produit d'une société qui semble vouloir prendre le chemin de se « muséaliser » dans sa totalité : la culture matérielle devient un objet historique en soi³.

Cette citation de Martin Roth résume la réponse pratique du commissaire et du scénographe devant l'impossibilité non avouée d'accéder, avec la collection, à l'histoire réelle des expéditions accomplies dans ce projet. Le trouble suscité ici aboutit à la neutralisation de la collection dans un spectacle de muséalisation « à vide » d'histoire.

La dernière expérience s'est déroulée à Rennes avec le centre d'art La Criée et la Galerie Art & Essai de l'université Rennes 2. La réaction au catalogue de la collection fut beaucoup plus fracassante dans la mesure où les menaces qui pesaient sur l'autorité institutionnelle et professionnelle furent explicitement formulées lors d'échanges privés. Le statut indéfini de la collection et de ses objets, ainsi que la tension engendrée par l'expérience autocritique que devait produire le projet dans sa globalité firent renoncer l'équipe curatoriale à travailler avec la collection. Le cas montre que la *Collection Romain Louvel* oblige nos commissaires, représentants des institutions partenaires, à se positionner et à proposer une alternative qui raffermisse l'autorité institutionnelle sur le geste artistique, le statut d'une collection, l'artefact final qui assumera l'exposition en tant qu'exposition. La collection fut alors destituée de sa légitimité, en faisant peser des soupçons de malfaçon et d'exploitation. Ce processus de retour à l'ordre renvoie au procédé d'annihilation décrit par Peter Berger et Thomas Luckmann au début de cet article.

La menace dont il est question ici ne vise ni l'attaque ni la destruction. Elle possède d'autres vertus de même ordre que celles qu'exerce l'adrénaline. Le signalement d'un danger amène un déséquilibre, un doute, une zone d'ombre qu'il s'agit d'éclaircir. Ainsi apparaît l'arrière-plan structurel de la réalité sociale. Le débat s'ouvre et jaillissent les subjectivités⁴. Pour rétablir une situation nor-

1. <<http://expedition-s.eu/actualites/el-retorno-de-las-expediciones/>>, consulté le 08/07/2014.

2. <<http://expedition-s.eu/actualites/discovering-the-city-exhibition-opening/>>, consulté le 08/07/2014.

3. Martin ROTH, « Collectionner ou accumuler ? », in *Terrain* [En ligne], n° 12, 1989, <<http://terrain.revues.org/3338>>, consulté le 15/03/2014.

4. Yves LECERF, « Ethnométhodologie et éthique » [En

male, il faut parfois opérer un changement de cap. Dans la perspective de ce changement, la création artistique met au service sa critique. Le « stock social de connaissance » qui détermine notre comportement se réactualise à chaque instant. Nous ne sommes pas totalement impuissants dans les moments difficiles que nous traversons dans la mesure où nous prenons conscience de ce que nous construisons, et modifions ainsi le cours des événements. Il s'agit d'un avantage puissant de la provocation expérimentale dans une pratique artistique, au moment où justement les manquements du « stock social de connaissance » émergent au premier plan de la situation créée. Les standards, les règles, les normes, les rôles que les individus partagent constituent des facteurs d'ajustement. Dans un projet artistique collectif, dans un monde artistique, dans le contexte d'une activité culturelle, sociale ou politique, les valeurs que nous véhiculons, le projet de société vers lequel nous tendons, et tous nos discours de bienfaisance trouvent là un terrain de réalisation.

La question de la menace et de son instrumentalisation dans l'art redonne vie au débat de l'utilité sociale de l'art. L'art peut-il produire autre chose que de l'art, autre chose que de l'histoire de l'art ? Howard Becker donne à l'œuvre d'art pour seul horizon son inclusion dans « les mondes de l'art », soit en s'y adaptant, soit en opérant une transformation dans les mondes de l'art. À propos de francs-tireurs, il dit :

L'exemple des francs-tireurs nous montre ce qui arrive aux innovateurs quand ils n'ont pas élaboré un système approprié de soutien organisationnel. [...] Ils ne créent pas de mouvement artistique ni de tradition. [...] Pour l'essentiel, l'histoire s'occupe des vainqueurs¹.

Pour ma part, je ne considère ni ne définis l'œuvre d'art comme un objet strict de perturbation, mais concevoir la perturbation comme un élément qui accompagne le geste artistique (dans son essence) procure inéluctablement une fonction aux artistes,

qui pareil à l'ethnométhodologie, contribue à la compréhension du monde. Cependant, cette connaissance ne s'impose pas verticalement du savant au profane, elle est saisie intuitivement par tous, à un niveau d'interprétation subjective qui n'exclut personne. Dans ce sens, la provocation expérimentale comme stratégie est une incitation à l'inconnu qui abonde dans le sens d'un anarchisme épistémologique défendu par Paul Feyerabend².

Romain LOUVEL

[ligne], Exposé au Cercle d'éthique des affaires, le 29 septembre 1993, <<http://vadeker.net/corpus/ethique.htm>>, consulté le 24/03/2014.

1. Howard S. BECKER, *op. cit.*, p. 302.

2. Voir Paul FEYERABEND, B. Jurdant et A. Schlumberger (trad.), *Contre la méthode*, Paris, Seuil, 1988.