

Intervention



Sculpture sociologique?

Hervé Fischer

Number 8, 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57562ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (print)

1923-256X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fischer, H. (1980). Sculpture sociologique? *Intervention*, (8), 38–41.

La participation d'Hervé Fischer à ce numéro poursuit une collaboration déjà bien amorcée entre l'École Sociologique Interrogative et Intervention.

SCULPTURE SOCIOLOGIQUE?

Puisque l'huile et la toile font de la peinture un écran, que le marbre ou la terre et le bois font de la sculpture une idole, une marchandise ou un décor, que l'information des mass média fabrique une fausse transparence du réel et que le mode de communication le plus évident de notre époque, si nous désignons ainsi les signes monétaires, c'est aussi le plus pauvre, malgré l'apparence, comment l'art peut-il trouver le lieu et le mode de sa vocation Interrogative?

Parler de SCULPTURE SOCIOLOGIQUE, c'est forcer l'usage des mots mais en apparence seulement; car c'est surtout vouloir forcer l'idéologie artistique à changer.

C'est préférer le processus vivant, l'événement humain et social, aussi éphémère soit-il, à l'objet. C'est préférer «ici et maintenant» à l'illusion de la postérité ou de l'éternité. C'est vouloir changer le système des valeurs. Rien que ça!

L'art est un lieu de fixation, de sédimentation des valeurs transcendantes, des illusions idéalistes, du BVB (le Beau, le Vrai, le Bien) platonicien ou chrétien.

C'est proposer d'être plus modeste. Que l'homme qui croit avoir tué le Roi, Dieu le Père pendant la Révolution de 1789, ne se prenne pas pour autant pour Dieu, pour un nouveau Démurge. Restons entre hommes - en hommes qui ne savent rien du sens de l'existence, mais qui tentent d'aménager la vie et une sagesse de la vie.

Nous proposons que l'artiste n'aborde plus de A majuscule et cesse de se prendre pour un Prêtre du Beau. Qu'il refuse l'institution idéologique bourgeoise qui lui donne légitimité à confisquer le «pouvoir de création», que le public serait appelé à admirer passivement. C'est déjà ce que réclamait le mouvement FLUXUS.

Partager ce «pouvoir», ce n'est pas renoncer à l'envie individuelle de fabriquer, d'expérimenter, de dire, de faire voir. Au contraire, c'est faire partager cette envie.

Cette attitude de l'artiste, fondamentale dans l'art sociologique, implique donc une pratique ou une méthodologie très spécifiques.

Ensuite une pratique pédagogique dans le milieu social large. Non pas au sens de l'enseignement d'un ensemble de dogmes, mais au contraire une pédagogie interrogative/critique. Faire réapparaître les questions, là où les stéréotypes, les systèmes de réponses toutes faites, les dogmes, les préjugés, les pressions idéologiques tiennent lieu de pensée. Réactiver les questions sur le sens, se refuser soi-même à participer au pouvoir, c'est à la limite une pratique philosophique engagée. Par «engagée», je

veux dire une pratique philosophique sur le terrain social réel, avec les risques de la pratique - et non pas cette scholastique de commentaire livresque où la philosophie contemporaine s'est sclérosée. La philosophie ne se fait pas avec une plume ou avec une machine à écrire. Elle se fait aussi avec les pieds, les mains, les yeux, et même - pardonnez-moi cette incongruité - avec les hommes, là où ils vivent, en les rencontrant dans la rue. Tant pis pour ceux qui croient que la philosophie, ça ne se fait qu'avec les livres.

Mais ceux-là sont à vrai dire devenus assez inoffensifs. Ils se lisent et se commentent entre eux sans plus déranger personne. Qui les lit? Le seul danger qu'ils représentent, c'est de faire croire au grand public que la philosophie, c'est ce qu'ils font. Ils occupent donc la place en dissuadant les autres d'envisager une réflexion et une pratique philosophique.

Ils renvoient ainsi les autres dans les bras des mass média, prêts à nous distraire de toute réflexion sérieuse et prêts à nous inculquer des réponses toutes faites, qui nous dispenseront d'y réfléchir et même qui nous désapprennent à penser, à interroger, à oser dire nous-mêmes.

Il s'agit pour l'art sociologique d'échapper aux pièges de la fausse communication: celle qui tient le discours du pouvoir dominant, qui masse et intègre les individus au lieu de les questionner. Les mass média gèrent et illusionnent. De plus, ils ont confisqué la communication sociale. Ils manipulent à travers codes et symboles, ménagent l'illusion de la participation et de la réponse du public. Ils prétendent se substituer électroniquement à la perception de la nature: ils n'enseignent pas particulièrement le respect de la nature et de la vie, mais souvent son irrespect fondamental. Les mass média nous distraient. En outre, ils proposent constamment des systèmes de réponses toutes faites où l'individu trouve les modèles de sa passivité, de son conditionnement, de son irresponsabilité. C'est contre eux principalement que l'art sociologique pose son exigence de questionnement.

Nous voyons bien pourtant quelquefois les mass média assurer un questionnement politique public. Ce n'est pas la technologie ni l'existence des mass média qui sont donc jugés ici mais leur usage le plus fréquent qui est soumis aux intérêts économiques et politiques, de sorte que les mass média tiennent dans leur immense majorité le langage du pouvoir - pouvoir déjà détenu qui veut se maintenir ou pouvoir désiré qui fabrique les dogmes de sa stratégie. La volonté de pouvoir est ce qu'il y a de pire dans l'humanité. La nature ne nous en donne pas d'exemples en dehors de l'espèce humaine. La volonté de pouvoir implique la volonté de détruire et malheureusement les mass média impliquent des technologies et des budgets qui les soumettent presque tous à la volonté du pouvoir.

Comme il n'y a pas, par ailleurs, de liberté démocratique sans abondance et liberté d'information et que des actions comme celle d'Amnesty International contre les tortures dans les pays fascistes, fondent leur efficacité sur la divulgation des crimes par les mass média des autres pays, il ne peut s'agir dans notre esprit que de lutter pour un meilleur usage des mass média et pour une attitude critique de leurs consommateurs, afin que les mass média manifestent moins de servilité envers les pouvoirs et témoignent de plus de respect de la nature et de la vie.

C'est avec ces intentions que l'art sociologique a tenté des expériences au niveau des mass média. Ces exemples sont appelés à se multiplier peut-être même à l'initiative des mass média eux-mêmes soucieux de masquer leur pouvoir. L'art sociologique montre un nouveau champ très large pour la pratique artistique à venir et pose évidemment la question d'un changement de statut de l'artiste dans la société contemporaine.

Le statut social de l'artiste

À travers les pratiques d'art sociologique sont apparues des situations où la fonction de l'artiste se rapproche de celle d'un animateur social, d'un innovateur à l'intérieur d'une institution ou d'un pédagogue.

Sans doute la crise actuelle du public, du marché et des média traditionnels de l'art favorise-t-elle cette évolution, l'artiste européen ne pouvant plus guère espérer vivre actuellement de la vente de ses oeuvres et se satisfaire d'être reconnu d'un public qui n'existe pas au-delà du micro-milieu artistique lui-même.

Dans une société où la communication a pris par le biais des mass média une ampleur inconnue jusqu'à ce jour, l'artiste qui pense avoir un message à communiquer éprouve une frustration, inconnue aussi jusqu'à ce jour, celle d'être exclu de ces mass média.

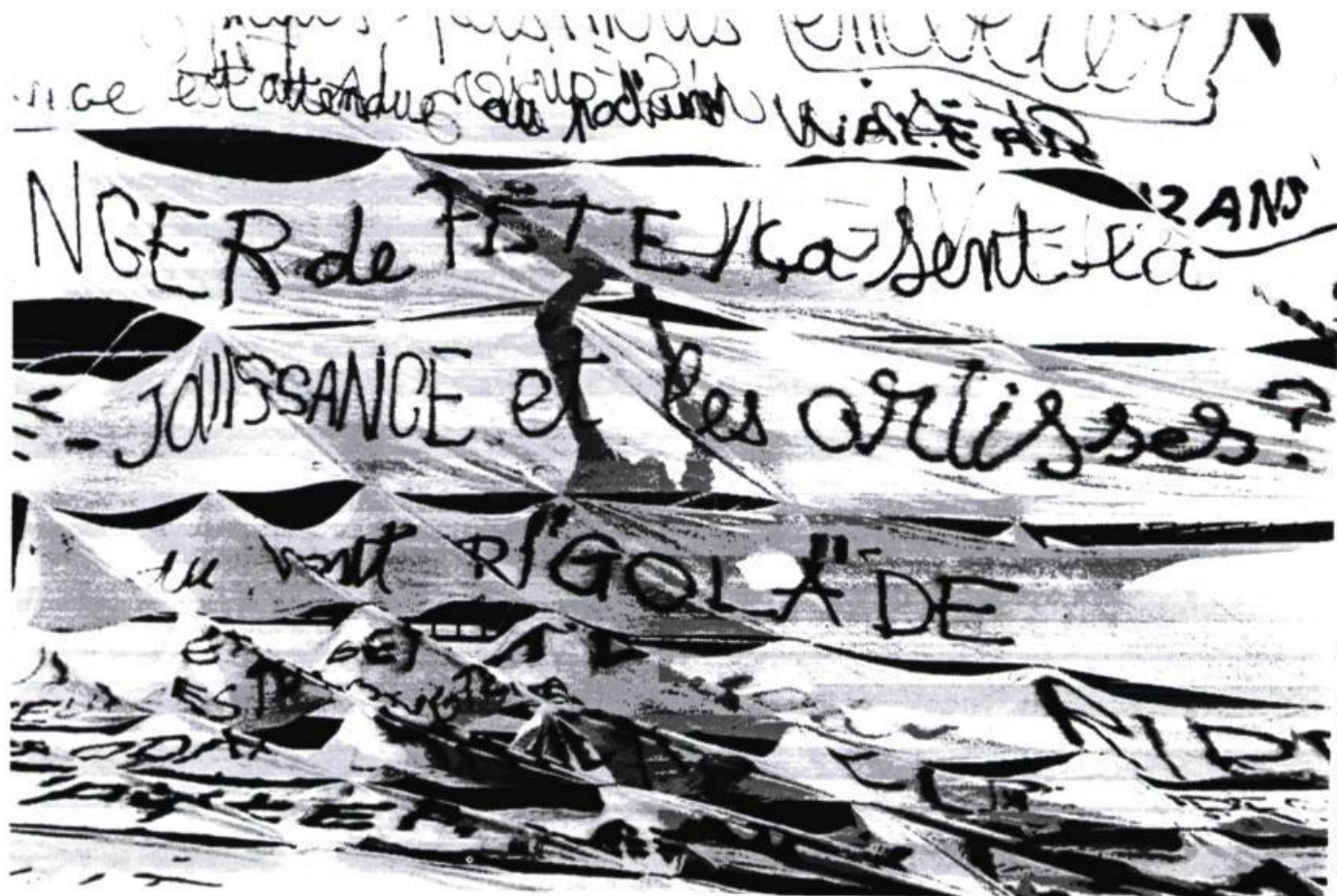
Le mythe de l'artiste maudit incarné par Vincent Van Gogh ne semble pas susciter le volontariat.

Bien au contraire, beaucoup d'artistes actuels semblent soucieux d'une intégration sociale capable d'assurer leur justification et leur existence matérielle.

Nombre d'héritiers de la tradition du Bauhaus cherchent dans les activités graphiques, dans le paysagisme, les professions de coloristes conseils, plasticiens, aménageurs, designers, une insertion et une utilité sociales.

En intervenant dans des populations comme nous l'avons fait tant que collectif d'art sociologue à Neuenkirchen (1975), Perpignan (1976), Hanovre (1977), Stadt Blankenberg et Krautscheid/Selfen (deux petits villages allemands entre Bonn et Köln) (1978), voire même dans le cas du Jordaan à Amsterdam et à Guebwiller (1979), nous pouvons parfois ressembler à des animateurs sociaux (et il ne serait pas impensable que nous obtenions un jour un budget d'expérience à ce titre).

C'est aussi le cas des artistes qui interviennent dans des équipes d'aménagement du territoire ou d'animation urbaine. Nous connaissons, par exemple, le cas d'artistes anglais chargés d'aider



Alain Snyers, «Fur et à mesure», juin 1979, Montreuil.

la population d'une ville satellite à peine sortie des champs de betteraves, à se découvrir une identité collective et à participer aux décisions d'aménagement.

Cela se traduit par l'organisation d'expositions de photos sur l'histoire toute fraîche de cette ville, par des initiatives utilisant la vidéo ou la télévision locale par câble quand il y en a une ou la création d'une gazette, de peintures murales, de fêtes, etc...

Comme pour les animateurs socio-culturels, le cas se présente où un artiste engagé ainsi par un organisme municipal ou régional épouse les intérêts de la population dont il est chargé et se retrouve assez rapidement en conflit avec ceux qui croyaient le payer pour amortir ou éviter des problèmes sociaux liés au déracinement, au manque d'équipements collectifs, à l'absence de communication, à la laideur d'une architecture inhumaine de blocs d'habitation.

L'«Artists Placement Group» anglais, fondé par John et Barbara Latham réunit depuis 1966 de nombreux artistes pour lesquels il recherche des **placements** dans des institutions où ils pourront jouer le rôle d'observateurs et d'innovateurs. Ces artistes qui sont rémunérés par contrat travaillent dans des entreprises aussi variées qu'un hôpital psychiatrique, British Steel, British Airways, British Rail, Esso, ICI, National Bus Company, Ocean Fleet Hill International, des ministères tels celui de l'Environnement, de la Santé, le Scottish Office, des commissions d'aménagement du territoire, le Zoo de Londres, etc...

L'idée est qu'avec une insertion n'impliquant pas de gestion mais un point de vue à long terme, fondée sur une observation plus libre ou objective que celle des permanents de l'entreprise ou de l'administration, ces artistes, qualifiés par l'A.P.G. d'«incidental persons», auront une capacité d'innovation extrêmement bénéfique. Et John Latham s'efforce d'en démontrer la rentabilité économique. Lui-même a obtenu des contrats d'études pour des cas d'aménagement du territoire (poussières de zones industrielles qu'il propose de traiter comme une sculpture, échauffement de l'eau d'une rivière utilisée par une centrale thermo-nucléaire qu'il propose d'utiliser pour la pisciculture de poissons d'eau chaude, etc...)

Ce type d'intégration de l'artiste, dont la généralisation me paraît probable, est lié à une utilisation économique ou politique de l'art dont la fonction de questionnement est moins évidente que celle d'amélioration de la gestion.

Pourtant, outre l'intérêt économique et humain très probable de ce type de pratique, elle nous semble rejoindre pleinement la fonction éthique essentielle de l'art liée au respect de la nature et de la vie.

C'est donc une orientation de l'art contemporain à laquelle nous sommes très attachés qui, si elle est plus en accord avec le pragmatisme anglo-saxon qu'avec nos crispations idéologiques sur le «continent», pourrait cependant remplacer avantageusement l'enseignement kitsch de la peinture à l'huile dans les écoles des Beaux-Arts.

Cette orientation de l'art élargit considérablement la conscience pour des artistes aujourd'hui aliénés dans une triste imitation académique où s'illusionnent leur égo et leur fausse subjectivité.

Un enseignement beaucoup plus large pourrait donc être organisé dans les écoles d'art dans les domaines de la communication sociale et de l'environnement.

Cette évolution conduit aussi à reconsidérer le statut d'artistes qui, du fait de cette insertion sociale, des budgets ou des techno-



Hervé Fischer, «L'histoire de l'art est terminée», performance au Centre Pompidou, février 1979.

logies qu'impliquent leurs démarches, sont amenés à abandonner l'idée de travail subjectif et individualiste.

De fait, ces valeurs de subjectivité et d'individualisme, fortement liées à l'idéologie bourgeoise du XIXe siècle et à l'essor de l'abstraction lyrique, n'existaient guère dans l'art avant la période impressionniste.

La fantaisie individuelle et le vedettariat trouvent moins à s'épancher dans des projets collectifs tels ceux menés avec la presse, la télévision, un organisme d'aménagement du territoire ou ceux financés par des institutions comme l'Office franco-allemand pour la jeunesse.

Cette évolution sera renforcée sans doute par le fait que ces institutions constituent actuellement la seule alternative possible à la disparition des galeries d'art de recherche, du mécénat et au refus de produire de l'art-marchandise pour collectionneurs.

Le marché des collectionneurs d'art n'a pas toujours eu l'importance actuelle. Les artistes ont depuis fort longtemps produit sur commande. Commande d'Église, de prélats, de rois et de princes, puis après la fin de l'aristocratie, commande des bourgeois et des musées. Cette situation avait le terrible inconvénient de faire de l'artiste un courtisan au service d'une gloire et d'un pouvoir politiques.

Le marché privé d'une production artistique indépendante de la commande, depuis les impressionnistes, n'a donné qu'une liberté illusoire.

La commande actuelle dans une société divisée par le conflit de classe a favorisé l'apparition d'un art politiquement engagé, celui soutenu, par exemple, par le parti communiste.

Le recours à un «second métier» et en particulier à l'enseignement, a assuré l'indépendance matérielle et donc intellectuelle de beaucoup d'artistes contestataires.

La situation prévisible où l'artiste devient **contractuel** d'une institution publique ou privée réassure de fait les conditions d'une pratique artistique sur commande, sans réduire peut-être autant que jadis l'artiste à la servilité. Tout dépend du libéralisme du régime car si la servilité est directement exigée dans les pays à dictature de droite ou de gauche, elle est moins évidente et immédiate dans les démocraties bourgeoises qui disposent d'autres processus de récupération.

La fonction de l'artiste à laquelle je pense le plus est cependant moins d'animateur ou d'innovateur contractuel que de questionneur. La pratique de l'art sociologique ne peut être tolérée longtemps par une même institution: c'est ce que l'usage nous a appris. À moins que nous renoncions à notre vocation de questionnement. Quel peut être alors le statut de l'artiste qui fixe comme buts de créer les conditions sociales réelles du débat sur le sens de l'action humaine, non seulement dans le milieu artistique, mais tout autant et si possible davantage, dans le milieu social en général? C'est le même statut que celui du pédagogue, de l'intellectuel ou du philosophe qui est ainsi en jeu. Les insertions sont multiples. Il y a incontestablement dans l'institution scolaire et universitaire, dans les institutions de communication sociale (mass média) et de production culturelle (cinéma, édition, etc...) un statut pour l'intellectuel et une reconnaissance de la nécessité, liée parfois à des privilèges (revenus élevés, temps libre, aides à la production) qui peuvent être analysés comme concessions à un rapport de force réel en faveur des intellectuels, mais aussi éventuellement comme salaires payés par les classes sociales à leurs porte-paroles idéologiques.

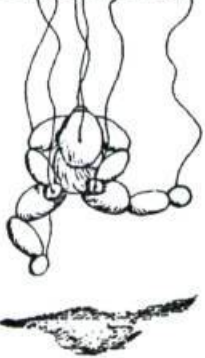
Il existe une conscience diffuse mais largement institutionnalisée de la nécessité pour une société d'avoir une identité culturelle et une représentation du monde. Selon les cas, le pouvoir politique exige une orthodoxie (fixisme culturel) assortie de censure et de répression (pays de démocratie socialiste) ou bien le pouvoir politique manifeste une permissivité (exigée par les intellectuels), liée à l'hypothèse que la représentation du monde évolue, et jumelée à un système complexe et hypersensible de récupération (pays de démocratie bourgeoise).

C'est là que se situe le problème du statut de l'artiste interrogatif beaucoup plus largement que dans le statut du contractuel d'une galerie d'art exigeant en contrepartie une marchandise commercialisable. De multiples exemples montrent que si on le veut, on peut se rendre indépendant de ce marché de l'art, condition indispensable pour la liberté de pensée et la pratique artistique interrogative. Ce marché de l'art qui s'est emparé de l'activité artistique et l'a soumise à ses lois économiques peut être sans doute le pire ennemi de l'artiste, même si de nombreuses galeries de recherche ont eu un effet très positif celui d'assurer la diffusion de démarches artistiques peu connues).

Il est heureux que la diffusion et surtout la production de la pensée de Nietzsche ou de Hegel n'ait pas dépendu des humeurs de quelques marchands américains ou de quelques fonctionnaires de musée. Tel a été fréquemment le cas de la production artistique depuis un siècle, l'artiste étant invité, pour ne pas perdre le contrat qui assure sa subsistance, à produire en fonction de la demande. Ce n'était guère évitable dès lors que l'art acceptait de devenir une marchandise. (Pourquoi le marchand voudrait-il consacrer son travail à se ruiner?). La question est de rappeler que l'art a été et doit être autre chose et plus: non pas des objets mais des questions, non pas des symboles de standing social ou des éléments de décoration esthétique, mais des dispositifs interrogatifs réels, mettant en scène les mythes de la représentation du monde qui fondent notre activité éthique, nos craintes et notre bonheur.

Hervé Fischer

Maitresse-astre
almaïe minuscule
l'extant herbu



Usurpe, gicle Frêle Fruit
Stromboli



Luc Chalifour

DÉPARTEMENT D'HISTOIRE DE L'ART BACCALAURÉAT SPÉCIALISÉ EN HISTOIRE DE L'ART

- Le programme est orienté vers l'étude du développement des arts en Amérique, spécifiquement au Canada/Québec, et vers l'art contemporain.
- Deux concentrations sont offertes aux étudiants: Patrimoine national et Administration de l'art. L'étudiant peut aussi choisir de faire dix cours dans l'une des disciplines suivantes: arts plastiques, sociologie, philosophie ou histoire.

MAÎTRISE EN ÉTUDE DES ARTS

- La scolarité est de dix huit crédits (6 cours), la recherche et le mémoire de 21 crédits. Deux options sont offertes: Art contemporain et Patrimoine national.
- L'histoire sociale de l'art, l'analyse des idéologies artistiques et des conditions de diffusion artistique constituent les axes d'enseignement et de recherche de ce programme.

Pour tous renseignements, s'adresser au module d'Histoire de l'art (514) 282-4610, et pour la maîtrise, au secrétariat de la maîtrise (514) 282-4946.

Université du Québec à Montréal
Case postale 8888, Succursale "A"
Montréal, Québec
H3C 3P8



Université du Québec à Montréal