

Création et formation artistique, entre culture scolaire et divertissement

Daniel Danétis, plasticien,
Professeur des universités,

Directeur du département arts plastiques de l'université Paris 8
Equipe de recherche : AIAC-4010 : Art des images et art contemporain
Axe de recherche : "Théories et pratiques de création et de formation artistiques".

Introduction

L'art, s'il n'est pas cantonné au seul territoire de ses institutions de diffusion (musées, galeries, salles de concerts, lieux et revues spécialisées, etc.) fait partie intégrante de notre vécu quotidien. Face à la conception intellectualisée du monde qu'impose la culture scolaire, il constitue une approche alternative de notre environnement, en particulier, dans sa dimension « non verbalisable. »

L'école est avant tout le lieu de constitution du discours verbal qui privilégie des attitudes de pensée « linéaires » et formate que nous le voulions ou non à longueur d'année les individus à n'utiliser que cette approche linéaire héritée de notre comportement langagier qui ne représente qu'une petite fraction d'une pensée par définition polymorphe et non linéarisée. Or, les fonctionnements cognitifs liés à la logique linéaire sont maintenant très largement concurrencés par la machine beaucoup plus performante que l'homme concernant ce fonctionnement logique.

L'expression artistique constitue une alternative à cette pression du langage sur notre pensée et en particulier notre pensée visuelle. Elle est pour notre société, un projecteur sensible. Elle lui renvoie d'elle-même les représentations multiples, irrationnelles et troublantes qui lui permettent de prendre conscience de ses potentialités, de se situer dans toutes les dimensions de l'espace-temps, par rapport à ses origines, à ses prémonitions présentes et ses projections dans le futur et à faire face à ses manques et ses insuffisances. A travers ses modes d'expression les moins colonisées par la parole « prédicative » comme les œuvres d'arts plastiques ou de musique, la création artistique constitue pour les modes de fonctionnement logiques privilégiés par notre société, ce que représente le rêve individuel par rapport à nos mécanismes de défense et nos rationalisations : une parole « maïeutique » non verbalisée qui peut rendre à notre société un grand service si elle apprend à la regarder en face, la décoder, la prendre en charge.

Ne pas tenir compte de cette fonction éclairante de l'art, l'occulter, la reléguer au magasin des accessoires culturels, la vénaliser pour en faire le support de spéculations financières, n'est-ce pas se mettre la tête sous le sable ? Condamner la société au repli autistique, à la régression, à la peur de se projeter dans l'avenir ? Le premier réflexe d'un automobiliste soudainement privé la nuit d'éclairage, ne serait-il pas de s'arrêter de peur d'entrer en collision avec quelque obstacle ou tout simplement, de se perdre ? Pour repartir, ne lui faudrait-il pas d'abord réparer ses projecteurs, trouver la cause de cette panne qui s'oppose à sa progression ? La cécité artistique qui a frappé longtemps nos sociétés consommatrices et dont témoignent actuellement les crises qu'elles traversent, a probablement des causes très profondes, parmi lesquelles les carences de l'éducation artistique au sein de la culture scolaire jouent certainement un rôle majeur. En témoignent les dérives d'une culture artistique qui confond le divertissement consumériste et la valorisation des activités ludiques qui président à toute pensée créatrice avec pour visée première le formatage d'un public de futurs consommateurs pour produits artistiques contemporains correctes.

La recherche en éducation artistique a sur ce plan, un travail fondamental à accomplir dans la prise en charge des multiples démarches artistiques qui visent les rapports entre l'art et la société. D'où la nécessité d'insister sur les démarches artistiques contemporaines sans sectarisme en interrogeant ce qu'elles peuvent apporter à une société en crise concernant en particulier le développement des capacités de création et d'exploration de la pensée non verbale qui constitue la part la plus importante du génie humain.

Plusieurs pistes de réflexion s'offrent dans cette perspective :

Mettre la parole sous silence pour une écoute sensible de nos potentialités créatrice réhabilitant la dimension non-verbale de la démarche artistique et les modalités non linéaires de la pensée mises en évidence dans les recherches cognitives récentes, (Gerald Edelman¹, Louis José Lestocart², Francesco Varela³.)

Interroger la re-présentation artistique et ses relations à la réalité en faisant « abstraction » de ce qui pourrait ou non relever d'une démarche figurative (ou non) pour renouer avec la dimension « iconique » de la démarche artistique

Examiner sans préjugés le processus de dématérialisation artistique qui est en jeu avec l'irruption des technologies numériques y compris dans les pratiques picturales et qui consacre la mutation de la démarche artistique entre immanence et transcendance pour en retrouver la dimension sémantique au-delà de toute pression anecdotique

¹ *Second Nature Brain science and Human Knowledge* Yale University press, 2006, Présentation et commentaires par Jean-Paul Baquiast

² *Epistemologie de la complexité et art contemporain*, Revue PLASTIR N° 7 site du Réseau 'Atelier MCX 36.

³ *Autonomie et connaissance*, trad. Paul Dumouchel et Paul Bourguine, Paris, Seuil, 1989. *L'inscription corporelle de l'esprit*, trad. Véronique Havelange, Paris, Seuil, 1993.

Mettre la parole sous silence pour une écoute sensible de nos ressources créatives réhabilitant la dimension non verbale de la création artistique

Communiquer verbalement, c'est aligner sur la chaîne parlée, des unités de signification que l'on articule entre elles à partir d'une logique cumulative. Cette accumulation rend difficile la possibilité de revenir en arrière ou au contraire, de se projeter en avant (par exemple, sauter des maillons de cette chaîne) si l'on veut être compris des autres et ne pas perdre le fil de sa pensée. Car pour communiquer, la parole doit obéir à cette linéarité dans le temps qui caractérise le langage articulé. Cela nous induit à privilégier, dans notre pensée, ce qui peut s'enchaîner par relation de cause à effet. La linéarité du langage freine donc notre esprit. Elle nous oblige à faire des coupes sombres parmi les productions d'idées très diversifiées qui assiègent notre conscience et fermentent notre imaginaire. Pour communiquer verbalement, il nous faut organiser cette prolifération idéationnelle « divergente. » Une telle mise en ordre se fait au profit des modes de fonctionnement de la pensée qualifiés de « convergents » par certains psychologues américains comme Guilford et au détriment du génie potentiel qui nous habite à travers les multiples modes de fonctionnements non linéaires qualifiés de divergents par ces mêmes chercheurs : nous devons focaliser sur le mot juste et éliminer au passage ce qui nous semble impertinent à première vue.

Mes recherches tant comme plasticien que comme théoricien des processus de création dans les démarches artistiques contemporaines, concernent les processus de création plastique qui mettent spontanément la parole sous silence⁴, dans l'approche des démarches artistiques et sollicitent l'engagement corporel à travers des activités apparemment ludiques : j'ai cherché à savoir si ces moyens d'expression peuvent faciliter la construction d'une pensée délinéarisée dans les multiples situations où la linéarité verbale, mode principal d'accès aux savoirs, pose des problèmes psychosociologiques (en particulier concernant l'échec scolaire) Peuvent-ils contribuer à l'égalité des chances en facilitant l'accès aux pratiques réflexives?

Si les arts plastiques sont par excellence, on le répète à l'envi, arts du silence, l'expression plastique serait-elle avant tout affaire de mutisme verbal, même dans ses manifestations les plus bruyantes, l'écriture constituant alors pour le plasticien un ultime recours ? Ne dit-on pas de l'expression plastique qu'elle tire sa principale motivation de l'impuissance qu'éprouve l'artiste à exprimer par le verbe ce qu'il est devenu impérieux de concrétiser quitte à inventer de nouvelles façons de parler pour en fixer une trace ? *Crée, artiste et ne parle point*, ordonnait Goethe ! Exprimait-il par cette injonction, comme certains l'ont cru, une hypothétique incompatibilité entre la réflexion sur l'œuvre et la création de l'œuvre ou au contraire, de façon prémonitrice, affirmait-il le désir de voir l'artiste utiliser son langage propre pour parler de son art ? S'agissant de silence soulignons d'abord qu'il n'est pas question, bien entendu, de museler la parole qu'elle soit mienne ou celle des autres.

Le silence dont il est ici question vise « l'intelligence poétique. » Il concerne *l'entendre*, attitude préalable à toute écoute physique. Entendre, c'est diriger son attention, *intendere*, tendre son esprit vers toute manifestation, fût-elle silencieuse, en deux mots, la *com-prendre*, la prendre avec soi pour s'en saisir. S'il doit y avoir silence, c'est avant tout de silence altéritaire qu'il s'agit : celui qui permet l'écoute pour que s'épanouisse une parole alternative. Car c'est d'écoute dont il est question face au silence consenti provisoirement pour que puisse se déployer toute autre parole. Parole de l'autre d'abord, à laquelle il n'est possible d'avoir accès qu'au prix du silence. Placer sous silence sa parole dans sa relation aux autres, n'est-ce pas accepter de la suspendre momentanément pour que prenne naissance et se développe l'échange qui la nourrit ? Va et vient donc, entre locuteurs attentifs les uns envers les autres par silences interposés. Car si le silence qui suit la musique de Mozart c'est toujours du Mozart, le silence de l'écoute, c'est aussi de la parole. Notons au passage le paradoxe d'une parole "autre" qui peut prendre la forme du silence pour accueillir la parole de l'autre ! C'est une autre parole donc, que je propose d'explorer : celle silencieuse qu'on oublie toujours à force de faire rimer silence avec absence.

Parole protéiforme prête à revêtir les aspects les plus inattendus allant jusqu'à faire l'économie du verbe pour s'affirmer à travers les multiples moyens d'expression. Parole qui s'inscrit au-delà de toute velléité prédicative dans le champ de l'exploration sensible. Parole dégagée de toute contingence démonstrative. Parole maïeutique qui n'a plus pour visée première cette fois de communiquer. Parole tout entière vouée à la nécessité de féconder l'idée, de l'extraire des limbes polymorphes du penser non-verbal pour la faire éclore et lui donner une dimension créatrice quel qu'en soit le mode de concrétisation. La fascination mimétique qu'exerce le modèle scientifique sur la culture scolaire fait oublier que justement ce qui différencie les contenus artistiques des contenus scientifiques et qui finalement est à l'origine de la distinction entre création artistique et création scientifique, c'est leurs modes de communication respectifs : la démarche de création scientifique ne peut être saisie par les néophytes qu'à partir de pré requis scientifiques nécessitant des années d'études. C'est une communication entre spécialistes utilisant un langage de spécialistes qui implique un important travail de médiation pour la rendre accessible aux non-spécialistes. Il y a une distance majeure entre les productions scientifiques et ce à quoi le « grand public » a accès.

⁴ J'emprunte l'expression *mettre la parole sous silence* à un spectacle de Philippe Tancelin et Stéphanette Vendeville dont j'ai assuré la mise en espace dans le cadre du *printemps des poètes*.

Tout au contraire, la démarche artistique, en particulier quand elle s'exprime non-verbalement, (par exemple en peinture, en sculpture, en musique) est acte de communication sensible indépendant de tout métalangage explicatif. Cela ne veut pas dire qu'il faille exclure l'existence d'une solide culture artistique dans ce travail d'échange entre l'artiste et le public par démarche artistique interposée, bien au contraire. Car ce qui se constitue dans cet échange, c'est une culture sensible indépendamment de la culture scientifique qui peut ou non l'accompagner. La démarche artistique contribue à une propagation sensible de l'acte créateur sans nécessiter d'autres intermédiaires que l'œuvre même. Ce qui fonde à mon avis la dimension artistique de toute démarche créatrice, marquant bien la différence profonde qu'il y a lieu de faire avec la création scientifique ou technologique, c'est justement cette capacité de transformer le spectateur en créateur l'espace d'un instant de communication dans un processus de contamination positive. Point besoin ici de médiateur pour décréter ce qu'il faut ou ne faut pas entendre ou voir.

C'est fort gênant pour le club très fermé du monde de l'art qui ne peut justifier son existence qu'à travers ce travail de médiation. Faut-il en déduire que l'opacité actuelle qui caractérise certaines démarches artistiques contemporaines fait le jeu des professionnels de la scène artistique en mal de médiation au point de motiver une véritable course à l'hermétisme ? Devant la longue succession des rendez-vous manqués avec l'innovation artistique, la peur de se trouver disqualifié par la postérité a conduit progressivement la critique au silence ou du moins, faute de silence (c'est aussi une façon de juger), à une parole qui ne s'engage plus, qui ne prend plus position pour ne pas être à son tour sanctionnée dans un futur incertain, insidieusement vidée de ce qui pouvait le mieux la porter et lui donner sa force, à savoir, son pouvoir distanciateur. Aux œuvres qui engagent une prise de position critique, sont préférées des œuvres qui divertissent et ne réclament qu'un commentaire sans nécessiter de positionnement. Ainsi, peu à peu à la parole évaluatrice, se substitue une « *parole évacuatrice* » c'est-à-dire une parole qui évacue du discours sur l'art, tout ce qui pourrait concourir à son évaluation. Une parole qui refuse de se positionner par rapport à l'acte créateur. Face aux avant-gardes, la critique a été dès le début du XX^{ème} siècle confrontée à l'alternative du plein et du vide pour continuer à exister : désormais, il lui faudrait soit parler pour ne rien dire, soit inventer une nouvelle parole.

Parler pour ne rien dire, c'est bien entendu, assurer l'invulnérabilité d'une absence de position qui ne peut prêter le flanc à aucune sanction de la postérité. Mais c'est du même coup, condamner la critique à l'implosion, à la disparition dans l'affirmation d'un discours qui ne peut être présent qu'à travers l'absence de discours. Inventer une autre parole évaluative, c'est reconnaître que l'acte évaluateur a fondamentalement et par définition un caractère discriminant, qu'il débouche sur une mise en ordre, un tri permettant de situer l'acte créateur, de le cadrer et que, paradoxalement il contribue en même temps au nivellement des singularités.

Dans le meilleur des cas, il s'agit de classer les œuvres dans différentes boîtes : Pop art, art conceptuel, nouveau réalisme, hyperréalisme, minimalisme, Body art, Land art, etc. Cette conception archivistique de l'évaluation a nécessairement une incidence modélisante qui va transformer progressivement le « *critique trieur* » en « *critique aiguilleur* ». Mais le pouvoir de nommer les groupes et les mouvements artistiques est bien plus exorbitant que celui qui consistait à distribuer des blâmes ou des médailles aux artistes. Car il ne s'agit plus seulement du pouvoir jadis convoité de faire œuvre par artiste interposé, comme j'ai tenté de le montrer ailleurs⁵, il s'agit maintenant du pouvoir de faire l'histoire. Pouvoir de braquer les projecteurs sur tel mouvement qu'on a créé et qui va inciter les artistes à se situer par rapport à ces projecteurs qui ont droit de vie ou de mort puisqu'ils décident de leur existence ou de leur non-existence historique. Pouvoir qui s'instaure à partir d'une stratégie d'évitement, une valorisation de l'absence dans le discours critique (tout ce qui ne rentre pas dans la boîte). Rien d'étonnant alors à ce que cet « *archivisme* » ne débouche sur un déplacement de la parole critique. Confisquée aux hommes de plume, la critique ne pouvait finir autrement que dans les allées du pouvoir institutionnel, devenant la prérogative des organisateurs de foires aux divertissements et grandes messes muséales.

S'il était donné de pouvoir considérer tout ce qui ne rentre pas dans la boîte de cette critique archivistique branchée, on serait probablement étonné de la diversité foisonnante des productions artistiques contemporaines qui échappent aux projecteurs de la scène artistique internationale faute de pouvoir s'afficher comme « *contemporainement correctes* » ne serait-ce que dans les seuls domaines de la peinture ou de la sculpture. Aussi convient-il d'être assez septique concernant l'hypothétique disparition de la peinture ou de la sculpture si souvent annoncées en voie d'extinction. Nous avons trop tendance à évaluer les centres d'intérêts artistiques à partir de ce que le monde de l'art extirpe pour l'exhiber sur le marché de l'art. C'est perdre de vue que le monde de l'art constitue à travers la diversité de ses réseaux, un filtre économique qui tend à institutionnaliser les démarches artistiques à partir d'impératifs qui ont d'avantage à faire avec les lois du marché qu'avec celles de la création. La production artistique à l'échelle de la planète est vraisemblablement infiniment plus riche, abondante et variée que les parcimonieuses installations de plus en plus stéréotypées auxquelles l'ont réduit les projecteurs particulièrement sélectifs de la scène artistique. Cette abondance est peut-être une des causes de la mise au placard d'une grande partie de la production artistique picturale, ne serait-ce que pour maintenir un marché asphyxié par la prolifération de l'offre contemporaine compte tenu de la faiblesse de la demande

⁵ Daniel Danétis, *La parole du plasticien sur sa pratique peut-elle s'affirmer sans mots dire*, in : *La critique et l'enseignement artistique : des discours aux pratiques*, 1997 L'harmattan p. 318

Interroger la re-présentation artistique pour renouer avec la dimension « iconique » de la démarche artistique

Il ne faudrait pas pour autant en conclure au dépérissement des pratiques plastiques dites « traditionnelles » dans le paysage artistique contemporain. La pratique picturale, par exemple, n'a jamais été aussi nécessaire à mon avis face à la banalisation des technologies numériques permettant de démultiplier l'accès aux images mobiles qui introduisent en les démocratisant toutes les pratiques cinématographiques de la prise de vue au banc de montage par le biais de la vidéo numérique domestique.

La saturation visuelle occasionnée par ce déferlement quotidien d'images en mouvement qui nous sollicite en permanence, réclame impérieusement un arrêt sur l'image que parvient mal à tempérer notre comportement zappiste lié aux facilités de changer à distance d'univers spectaculaires sans engager son corps et qui aurait le dangereux privilège de nous soustraire à un approfondissement des situations diverses que ces programmes sont sensés nous proposer. Ce Zapping encouragerait un comportement superficiel voué à la fragmentation de notre attention rythmée non pas en fonction de nos besoins personnels anesthésiés par la facilité offerte à notre corps de se désengager, mais à partir d'impératifs de programmation étrangers à ces besoins et qui chercheraient à en susciter de nouveaux.

À travers le chevauchement de multiples programmes rendu possible par la télécommande ou le clavier de l'ordinateur, se profilerait une éducation au divertissement, à la dispersion au désengagement au refus de s'impliquer au-delà des quelques fractions de minutes nécessaires à la saisie des écrans publicitaires ou des menus déroulants qui nous conditionneraient à notre insu à ne supporter que des séquences de plus en plus courtes d'informations. Il paraîtrait même que ce comportement zappiste aurait de fâcheuses tendances à déteindre sur notre comportement général nous incitant au survol dans toutes sortes de situations. Même notre pratique de lecture de la chose écrite serait contaminée ! Considéré sous toutes ses formes (de l'opération « copier/coller » à l'hypertexte en passant par nos tribulations « d'internautistes ») ce conditionnement « zappiste » saperait nos capacités de concentration contribuant à notre parcellisation conformément au vieil adage militaire qui stipule qu'il faut diviser pour régner. Mais qui, de la machine à l'homme règne en matière de technologies numériques sur les autoroutes de l'information vers les paradis artificiels du cybermonde ?

Face à cette mouvance continue des images multi médias sur lesquelles nous n'avons aucune emprise, la pratique picturale offre une alternative de respiration critique autant dans le processus d'instauration que concernant le processus de réception de l'œuvre en permettant l'accès direct aux mécanismes de création en jeu dans toute pratique artistique et la possibilité d'en prendre le contrôle. Il serait trop long de développer ici comment s'opère cet accès au cœur des processus de création lié aux pratiques plastiques auquel j'ai consacré une partie de mes travaux⁶ Mais j'ai pu vérifier que ces pratiques plastiques fondamentales constituent un vaste potentiel de recherche à partir duquel s'inventent toutes les pratiques de l'image quelle que soit l'évolution des outils techniques qui permettent ensuite de la relayer. La pratique picturale par exemple, au-delà des images qui peuvent en découler, dans le champ artistique ou hors de cet espace, représente une manière de penser visuellement et de communiquer ce penser visuel dont la collectivité ne peut faire l'économie. Pourquoi faudrait-il envisager une hypothétique « obsolescence » de cette pratique sous prétexte que de nouvelles technologies sont venues la relayer ? Pourquoi faudrait-il se passer de la marche à pieds pour le simple motif que l'on a inventé l'automobile ou les avions supersoniques.

Devrait-on mettre au placard la pensée écrite qui s'exprime dans les romans simplement parce qu'elle peut être relayée avec efficacité par des moyens d'expression très attractifs comme le cinéma ou la télévision ? La persistance de la pensée écrite malgré la mise en œuvre d'outils aussi efficaces que l'ordinateur montre bien que ce n'est pas la matérialité scripturale qui est en jeu dans ce relais technologique, mais bien un mode de penser et de communication de ce penser par l'écriture radicalement différent du mode de penser verbal qui s'exprime oralement. Il en va de même pour ce qui concerne la pensée non-verbale qui s'exprime dans les œuvres plastiques. Lorsqu'on saisit du regard une œuvre plastique (une peinture, un dessin, une sculpture ou toute autre production tridimensionnelle), tout se passe comme s'il y avait cohabitation de deux systèmes de lecture parallèles.

Le premier système à caractère essentiellement projectif est d'abord d'ordre topographique. Il est soumis aux lois qui permettent de se situer et de s'orienter dans l'espace. C'est donc un système par essence non-linéaire soumis aux lois de la spatialité, impliqué dans une logique de l'éclatement et de la dispersion, nécessitant un comportement « divergent ». C'est le comportement apparemment paradoxal du mathématicien qui, pour déterminer un point dans l'espace, semble abandonner son objet d'étude, pour projeter son esprit sur différents plans virtuels, constructions imaginaires sur lesquelles il va chercher la trace projective de cet objet. A travers cette projection divergente, ce système de saisie nous renvoie à des notions fondamentales partagées universellement et qui relèvent de notre lourde condition terrestre.

⁶ Daniel Danéntis, *La plasticité conceptuelle, propositions pour développer la pensée visuelle in Pratique artistique et pratique de formation* Volume 2 : *Pour une pratique non verbale des arts plastiques et de leur enseignement*, Habilitation Diriger des Recherches, pp. 15+65234

C'est ainsi que, la verticalité et l'horizontalité (pour ne prendre que ces deux notions parmi bien d'autres caractéristiques de la saisie visuelle), avant d'être des notions captées par la géométrie ou la topographie nous parlent de la position couchée ou debout, de la pesanteur, des forces d'attraction terrestre, de la vie et de la mort, et bien d'autres choses encore que nous partageons avec l'ensemble des être vivant de la planète et que nous pouvons communiquer par ces signes indépendamment de ce que chaque culture particulière y projette.

Ce système « topique » nous implique dans l'espace imaginaire, par de multiples projections valorisant les activités connotatives et la mise en relation de champs conceptuels éloignés, l'emboîtement des formes décidant d'après Lestocart de propriétés émergentes qui n'existent pas dans chaque élément séparé déclenchant l'effet « Koulechov bien connu des cinéastes. Ce système fait de l'œuvre plastique saisie visuellement, un « lieu utopique » selon l'expression de Louis Marin, soulignant les difficultés liées à cette nécessaire double saisie, à la fois spatiale et temporelle à partir d'une décomposition sous-jacente à toute tentative d'analyse de l'œuvre picturale ⁷.

Le deuxième système de lecture prend ses racines dans le langage et est soumis aux lois de la linéarité irréversible dans le temps. Il fonctionne à partir d'un principe d'économie de signes discrets articulables entre eux pour produire une infinité de combinaisons. Né avec nos premières tentatives de laisser des traces de notre pensée, il privilégie ce qui dans notre appropriation visuelle relève des savoir faire liés à la textualisation (par exemple, balayage de gauche à droite et de haut en bas pour ce qui concerne la lecture occidentale). De sortes que même une image sans texte est soumise à ces habitudes de balayage systématique ⁸. Dans la saisie visuelle d'une œuvre plastique il y aurait donc cohabitation de deux logiques de lectures très différentes de nature : une logique non linéaire assujettie aux lois de l'espace, et une logique obéissant comme le langage aux lois de la linéarité temporelle irréversible à partir d'un système d'articulation à différents niveaux d'organisation permettant une certaine économie par combinaisons de particules élémentaires.

Pour mieux cerner ce conflit entre l'image et le verbe dans la saisie visuelle, observons-nous lorsque nous sommes confrontés à une langue qui nous est totalement inconnue. Imaginons un instant par exemple que nous ne connaissons rien à la langue française : Elle est devenue du chinois pour nous. Supposons maintenant que la première phrase que nous entendons dans cette langue absolument neuve pour nous soit la suivante :

« Lapinichoéloinichebaméounichleïbou ? Leïbounichnioéniba »⁹

La saisie globale de ce magma sonore, en l'absence de tout repère nous autorisant à construire du sens, s'oppose à toute tentative de fragmentation critique : comment provoquer dans cette fluidité indifférenciée les ruptures permettant de dégager une linéarité syntagmatique ? Comment arrêter la course de ce fleuve sonore dont l'apparence chaotique ou incohérente n'est que très approximativement rendue par le traitement linéaire des lettres accolées les unes aux autres sans espace ? Comment passer du cours au dis-cours ?

Face au magma sonore continue qui se déroule comme un flot indifférencié de bruits impossibles à identifier, et se donne à entendre dans un tohu-bohu chaotique privé de toute signification. Nous voilà complètement perdus, « désorientés ». Nous ne pouvons que constater notre impuissance à saisir les repères qui permettraient de situer les différents niveaux d'articulation du discours auquel nous ne pouvons participer que comme des témoins passifs d'un événement sonore n'offrant aucune prise : où s'arrêtent les phrases ? Comment repérer les différents mots qui les constituent et à plus forte raison saisir les fonctions qu'ils occupent dans chaque phrase ?

Les sonorités qui entrent dans la constitution de ces mots, provoquent notre enlèvement dans une fluidité globalisante qui semble s'opposer à toute tentative de différenciation. Comme nous aimerions pouvoir arrêter ce flux, y trouver du connu, de l'identifiable permettant de nous rassurer !

C'est ce désir spontané de faire cesser cette « lyse », en tentant de « l'ana-lyser », d'y provoquer des ruptures, des séparations (c'est-à-dire de faire un travail « critique ») qui sera à l'origine de l'apprentissage de la langue : cette lyse informe, confrontée à la réalité du vécu va nous inciter à trouver des repères de plus en plus nombreux à partir d'une activité spontanée de décodage qui trouve son champ opératoire dans l'expérience de la langue et nous permettra de séparer ce qui est connu après avoir appris à l'identifier.

⁷ « ... Le tableau est un texte figuratif et un système de lecture. Il se voit globalement comme une totalité qui implique non seulement un point de vue qu'éventuellement un code perspectif peut déterminer, mais aussi le retranchement de l'espace du tableau, de l'espace existentiel, comme un espace autre qui se constitue en un lieu "utopique". » Louis Marin, *Sémiologie de l'art, Encyclopaedia universalis*, t. 20, p. 886.

⁸ « Complément nécessaire à ce premier principe s'introduit un second principe dit de "narrativité" qui peut être généralisé comme discours du regard comme une lecture plastique du tableau. L'acte de lecture, déroule ainsi une succession à l'intérieur de l'instant de vision et le problème qui se pose à l'analyse sémiologique est de se demander comment l'unité de vision sera articulée et découpée par la discursivité de la lecture sans jamais cesser d'être une. » Louis Marin, *Ibid.*, p. 886.

⁹ Même en toute connaissance de notre langue, certaines associations sonores peuvent poser quelques problèmes de césures, rendant la compréhension globale difficile. Ainsi, la phrase « *la pie niche haut et l'oie niche bas mais où niche le hibou ? Le hibou niche ni haut, et ni bas* » énoncée phonétiquement illustre notre difficulté à interrompre le cours du magma sonore s'offrant à nous en l'absence de repères identifiables, source du malentendu.

Le comportement qui vient d'être évoqué face à une langue inconnue peut être comparée toutes proportions gardées, au comportement que nous adoptons spontanément face à toute nouvelle saisie visuelle d'une œuvre plastique. L'œuvre plastique est saisie en première approche, à partir de ce double jeu de lecture, à la fois dans sa complexité « utopique » qui renvoie à l'expérience sensible individuelle mettant en mouvement des chaînes d'évocations intimes qui ne sont pas contenues dans l'œuvre et dans sa complexité narrative qui renvoie à des activités de décodage appartenant au registre de la textualisation.

L'œil « couvre » dans un premier temps cet espace inconnu, « dé-couvrant », au hasard, de cette exploration syncrétique, les différentes unités visuelles qui déterminent (ou non) les séries de centrations susceptibles de provoquer un écho, une résonance dans l'esprit du « regardeur ».

Le plus souvent, le croisement de certaines de ces résonances, permet d'identifier des éléments connus, de les articuler entre eux pour en dégager un contenu susceptible d'être « étiqueté verbalement », un contenu qui peut être décrit ou communiqué par des mots. Le processus de lecture plastique est alors détourné au profit d'une « pensée verbalisante » prenant ainsi le pas sur une « pensée visuelle » qui utilise d'autres registres de communication que celui de la parole.

Le procès verbal que l'on instruit alors concernant l'objet visualisé devient alibi d'une véritable saisie de son contenu qui échappe complètement à la verbalité. Le « texte visuel » disparaît aux yeux du lecteur dès que celui-ci peut s'accrocher à certains éléments identifiables à quelque chose de connu permettant la reconstitution d'un référent auxquels ces éléments sont susceptibles de renvoyer. Roland Barthes dans « la chambre claire » décrit avec beaucoup de finesse ce processus d'occultation à propos de l'acte photographique qui s'efface d'après lui, devant le référent sans lequel l'acte photographique ne parvient pas à avoir d'existence propre.

« Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit. Bref, le référent adhère. Et cette adhérence singulière fait qu'il y a une très grande difficulté à accommoder sur la photographie¹⁰. »

La remarque de Roland Barthes me semble tout à fait applicable aux autres œuvres plastiques. Le référent commence par faire signe, pour finir par se faire signe, devenant masque, derrière lequel est occulté l'invisible signe qui le désigne. Le lecteur, lui, s'y retrouve dans sa crainte du dépaysement en territoire inconnu. Il est rassuré de pouvoir repérer dans cette globalité visuelle insaisissable, quelques supports d'étiquettes verbales facilement identifiables. Ils deviennent alors autant d'alibis permettant de se mettre « en garde à vue », de se dispenser d'un « re-garder » ce terme étant pris au sens d'une réitération de la « saisie », d'une appropriation visuelle distanciée (re-garder où avoir à distance ?). L'activité référentielle est ainsi prétexte à laisser courir le discours de l'œuvre, évitant de la parcourir, pour ne plus s'exposer au hasard des projections dans un univers inconnu susceptible de déranger l'ordre sur lequel nous tentons de prendre appui pour notre représentation du monde.¹¹

Examiner sans préjugés le processus de dématérialisation artistique pour en retrouver la dimension sémantique au-delà de toute pression anecdotique

Se soustraire au risque du dépaysement auquel expose toute proposition artistique, c'est renoncer à assumer les potentialités créatrices que vient solliciter l'aventure de l'art en croyant pouvoir trouver refuge dans la posture sécuritaire de la conservation d'un ordre établi. Ce glissement du « regarder » vers le « garder » marque une préférence pour la sécurité d'un « avoir » immédiat face aux incertitudes d'un « à-voir » (impérativement) qui circulent dans l'œuvre, induisant à ne pas affronter l'exercice du voir.

Marquer le pas pour voir. Ne pas se laisser prendre au piège de la circulation. Arrêter le cours des idées qui se bousculent à travers le chaos apparent de la visualité. Y provoquer des ruptures, y reconnaître des différences pour tenter de les articuler. S'opposer à une implicite défense d'y voir, aux injonctions souterraines d'une tendance à verbaliser la plasticité, pour tromper la peur instinctive de l'autre, de tout ce qui n'est pas moi, prenant garde d'un ordre susceptible d'être mis en question. Sinon, le regardeur qui sommeille risque fort de s'effacer devant le gardien de l'ordre que je suis en puissance, me conduisant à opter pour le reconnu contre l'étranger, la sécurité contre l'inquiétude.

Cette posture de lecture liée à notre comportement verbal et aux différents automatismes qui le caractérisent, fait écran aux possibilités que nous offre l'œuvre plastique d'accéder à ses contenus non-verbaux, c'est-à-dire à la matière même qui justifie sa mise en œuvre : et comme on « dit » plastiquement ce qu'on ne peut pas dire autrement, ce dire innommable échappe au regard littéraire, qui dans ce balayage du champ utopique de l'œuvre plastique, n'est sensible qu'à ce qui relève de la narrativité ne saisissant de l'image, que ce dont il est possible de parler avec les mots.

¹⁰ Roland Barthes., *La chambre claire*, éd. de l'Etoile, éd. Gallimard-Seuil, 1980.

¹¹ « Ce qu'on ne connaît pas, c'est peut-être terrible » disait Rimbaud.

Car les résonances d'une œuvre plastique, même lorsqu'elles ne permettent pas au premier abord l'expérience de la narrativité et de la reconnaissance, renvoient cependant le spectateur à la matérialité des sensations, à la réalité des impressions à partir d'un jeu subtil d'articulation entre formes, structures, couleurs et matières qui constituent les fondements d'un contenu « non-verbalisable » point de départ d'une mise en mouvement hors de nous-mêmes, d'une dynamique de l'é-motion.

Dans *Les pouvoirs de l'image*, Louis Marin évoque à ce propos la notion de « re-présentation » qu'il définit comme le moyen dont dispose l'artiste de « faire présent » de son essence, en son absence (du latin *pre-esse*, mettre son être devant soi). La parole ne sert plus alors à identifier du connu, pour en fixer le sens ou les modalités de fonctionnement de façon autoritaire par le jeu des étiquettes verbales. Elle intervient pour faciliter le passage du sentir vers une circulation des sens.

Mais ce n'est plus la même parole. Il lui faut changer de principe logique acceptant de renoncer à sa linéarité temporelle pour une logique de l'espace, nous permettant de nous situer topographiquement en territoire inconnu, nous aidant à caractériser des formes, des couleurs, des matières, à apprécier des variations d'intensité lumineuses, à évaluer des profondeurs, à reconsidérer notre façon de distribuer dans l'espace les différents objets de vision à partir desquels nous tentons de faire circuler du sens. Bref elle nous conduit à nous positionner par rapport à une appréhension sensible qui met en résonance un monde de signes partageables universellement sans nécessiter l'apprentissage d'un code préalable, le code qui préside à leur organisation étant celui auquel nous soumet notre pesante condition terrestre.

Ce voyage à travers l'épaisseur sensible de l'œuvre à partir d'une exploration de ses strates successives, convoque les dessous de sa gestation nous renvoyant à un au de-là de sa matérialité et par voie de conséquence, à un questionnement de la pratique, nous transformant en archéologue du geste créatif. Ce faisant, il nous permet d'entrevoir la démarche créatrice qui a présidé à son élaboration, d'en saisir intuitivement le point aveugle à travers la question du comment qui renvoie à une intentionnalité diffuse, inaccessible pour la pensée linéaire. Nous sommes alors en état de communiquer avec le processus de création en marche qui a surgi d'une interrogation sur la pratique par une pratique, la nôtre, sollicitée dans cette épaisseur du sens, que nous soyons artistes ou non..

Cette traversée de l'épaisseur sensible fait de tout lecteur de l'œuvre plastique, un créateur par contamination positive dans cette saisie intuitive de la démarche créatrice qui concourt à le construire autant qu'elle l'implique lui-même dans la construction de l'œuvre, à partir d'un processus d'échange dans le plan de la création qui fonde la dimension artistique de l'œuvre plastique.

Aussi, il suffit qu'au cours de cette exploration sensible, il y ait possibilité d'identification en référence à une dimension verbalisable du réel, pour que la « pensée verbalisante » reprenne ses droits faisant obstacle à une certaine compréhension profonde et intuitive de l'image en intervenant dans le processus de lecture chaque fois qu'il y a possibilité de renvoyer des éléments de l'image à des éléments connus, s'opposant ainsi à l'aventure artistique. Cette intervention viendrait sinon interrompre avant son terme, du moins perturber un processus de « résonance », de « vibration par influence » qui se propage en nous par trains d'ondes à partir de notre appréhension sensori(é)motrice.

Cette dimension conceptuelle de la démarche plastique renvoie à la question de la dématérialisation des contenus artistiques annoncée par Nelson Goodman¹² et relayée par Gérard Genette¹³. Selon ces auteurs, toutes les œuvres d'art auraient été à l'origine *autographique* c'est-à-dire pour faire vite, qu'elles « consistent » en des objets physiques, comme la peinture ou la sculpture, par exemple.

Mais les démarches artistiques se seraient ensuite progressivement émancipées en adoptant quand cela était nécessaire, des systèmes de notation par exemple, en littérature ou dans le cas de démarches créatrices faisant intervenir plusieurs individus, comme en musique ou en architecture. De telles démarches auraient débouché sur des œuvres qualifiées d'*allographique*, c'est-à-dire, celles qui « consistent » en des objets idéaux comme les œuvres musicales ou littéraires, (l'idéalité constituant la possibilité de pleine existence d'une œuvre d'art sous forme mentale).

Ce passage marquerait l'évolution inéluctable de la démarche artistique, vers une sorte d'affranchissement des contenus artistiques vis-à-vis de leur enveloppe matérielle (« *La chartreuse de Parme* » par exemple ne perdrait rien de son contenu quelle que soit l'édition qui en permet la lecture pourvu qu'elle soit complète).

Les arts plastiques et plus particulièrement la peinture constitueraient dans cette perspective un dernier bastion de résistance face à cette grande marche émancipatrice de la pensée artistique vers l'idéalité. Se pourrait-il que l'avènement des technologies numériques accélère ce processus d'affranchissement déjà enclenché avec les progrès de la reproductibilité technique mais surtout fortement réactivé à partir des démarches conceptuelles ?

¹² Nelson Goodman, *Langages de l'art*, éditions Jacqueline Chambon 1990 p. 154

¹³ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art* 1994, éditions du Seuil p.25

Plutôt que de poser la question de l'art contemporain en terme de déception du public par rapport à une hypothétique attente d'art qui relèverait d'avantage de la fin du siècle dernier¹⁴, c'est peut-être sous cet angle qu'il faudrait examiner « valeurs de communication » et « valeurs liées à l'œuvre » dans le champ artistique contemporain.

D'où l'urgence de prendre en compte pour conclure, l'extraordinaire bouleversement que sont susceptibles d'occasionner les technologies numériques dans le champ artistique contemporain. Le modèle historique auquel nous nous référons est devenu caduc. Héritier de plusieurs millénaires de pratique intellectuelle dominée par un mode de penser linéaire, il se trouve prisonnier d'une logique articulant continuité et rupture.

Or, face à ces technologies numériques, il nous faudra désormais adopter de nouveaux modes de penser privilégiant la non-linéarité et articulant les démarches créatrices individuelles et collectives par le biais de systèmes d'organisation planétaire en réseaux interactifs.

Cette situation peut avoir des conséquences imprévisibles parmi lesquelles celle d'une réactivation possible à mon avis de la création artistique dans sa dimension non verbale. A l'échelle de la planète en effet, ces démarches nouvelles doivent pour communiquer compter sur d'autres ressources expressives que celles de la verbalisation qui se heurte à la multiplicité des langues.

L'image et le son devraient à cet égard trouver une nouvelle jeunesse. Mais surtout, ces démarches rejoignent dans les comportements créatifs qu'elles encouragent bon nombre des démarches heuristiques mises en œuvre par les plasticiens au fil des siècles. On devrait donc assister à une véritable mutation de la pensée artistique en particulier dans sa dimension visuelle relayée par les nouvelles technologies.

¹⁴ Le mérite de l'avant-gardisme ne serait-il pas justement à d'avoir battu en brèche la notion même d'attente en matière d'art à partir de l'autorisation fondamentale du « tout possible » ?