

QUELQUE PART DANS 2—2.3 L'INACHEVÉ

Céline Domengie — Oriane Helbert

Quelque part dans l'inachevé, novembre 2016



**QUELQUE
PART DANS
L'INACHEVÉ**

2—2.3

PASSEUR / 11 OCTOBRE 2016

Céline Domengie

Artiste & Doctorante, Université Bordeaux Montaigne

PASSEUR

Pour ce second volet de *Quelque part dans l'inachevé*, nous ouvrirons ce dispositif à deux journées d'étude consacrées à la recherche en art à travers deux figures emblématiques : aujourd'hui celle du « Passeur » et le mardi 8 novembre prochain celle de l'« Arpenteur ».

Le choix de la figure du passeur s'est imposé, à la suite de l'entretien mené avec Pierre Sauvanet¹ dans le cadre de *Quelque part dans l'inachevé n°1*, au cours duquel nous avons évoqué l'articulation très étroite qui existe entre l'activité de la recherche et celle de sa transmission.

Voici un extrait de cet échange :

Céline Domengie : La recherche en arts plastiques, ça ne veut pas forcément dire qu'il faille passer par les mots pour expliquer ce que l'on fait, elle est d'abord dans la matière, dans l'expérience.

Pierre Sauvanet : Alors on parle en fait de deux choses différentes. Je pensais à une recherche au sens d'une thèse ou d'un article, c'est-à-dire d'une recherche transmissible.

C. D. : Oui, qu'est ce que la recherche finalement ! ?

P. S. : Voilà ! Effectivement, comme quoi c'est nécessaire de poser ce genre de questions. Je pensais que votre question à toutes les deux portait sur la recherche médiatisée par le langage, qui inclut bien sûr nécessairement cette posture de l'artiste chercheur dans la matière et souvent en dehors des mots, mais aussi la restitution de cette posture de manière transmissible par des textes [...]

1. Cet entretien a eu lieu dans le cadre de *Quelque part dans l'inachevé n°1*, voir la retranscription complète de cette discussion dans le premier volume de cette collection : *Quelque part dans l'inachevé n°2*, volume 1- 2.3, p 7-8.

La relecture de cet entretien m'a rappelé les propos de David Zerbib², qui, lors de la journée d'étude *Pratiques artistiques, pratiques pédagogiques expérimentales. Leurs articulations, leurs malentendus*³ qui se tenait à l'École d'Enseignement Supérieur d'Art de Bordeaux, comparait l'expérimentation artistique avec l'expérimentation scientifique. Il posait un point de distinction entre ces deux champs disciplinaires, à partir du type de transmission mis en œuvre au sein de chaque communauté. Le chercheur en science crée du savoir qu'il met au service de la communauté universitaire, toute découverte appartenant et bénéficiant à la communauté scientifique, alors que l'expérimentation artistique donne lieu à des œuvres, qui sont soumises à la question du droit d'auteur, comme création unique de l'esprit. Le bénéfice à la communauté artistique ne s'opère pas sur le même régime : des échanges ont lieu, des savoir-faire sont transmis et des objets de réflexion sont partagés (entre artistes et entre artistes et étudiants, etc.).

Dans le champ de l'art, il y a aussi une forme de transmission qui s'opère avec le public, et qui diffère de ce que les sciences dures appellent la vulgarisation scientifique. Sur ce point, je pense au très beau film d'Andrei Tarkovski, *Stalker* (1979), qui déploie une métaphore du rôle de l'artiste comme passeur. Le passeur, selon la définition du *Petit Robert*, est celui qui conduit un bac, un bateau pour passer l'eau, mais le passeur est aussi celui qui permet à des clandestins de franchir une frontière. Il s'agit bien dans les deux cas de frayer le chemin, d'accompagner une tierce personne, de conduire la traversée d'un bord à un autre, de permettre le passage d'un lieu à un autre... Le passeur permet et conduit des franchissements d'espaces et de temps. Mais on pourrait ajouter qu'il est aussi celui qui fait passer d'un état à un autre : le passeur est celui qui accompagne les métamorphoses.

Dans le cadre de cette journée d'étude, il s'agira de créer des « seuils », d'aménager des interstices pour explorer les conjonctions et les disjonctions liées à ces questions de passeurs et de passages. Nous ferons ainsi écho aux propos de Paul Ardenne, Pascal Beausse et Laurent Goumarre dans leur ouvrage commun *L'art comme expérience* : « Les artistes sont aujourd'hui des passeurs. En recyclant des

2. David Zerbib enseigne la philosophie à l'École Supérieure d'Art de l'Agglomération d'Annecy.

3. Cette journée d'étude organisée par l'atelier *Pensée nomade, chose imprimée* de l'École d'Enseignement Supérieur d'Art de Bordeaux, et le *méta-atelier* de l'École Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence s'est tenue les 10 et 11 avril 2012 à l'EBABX de Bordeaux.

images, réelles ou fictionnelles, ce qu'ils proposent, ce ne sont plus des œuvres, ni même des objets d'art, mais des processus, des propositions de situation à expérimenter en commun. »

Nous débuterons cette journée avec Jean-Paul Thibeu, artiste qui pratique, selon ses propres mots, la « recherche », pour une proposition d'expérimentation intitulée : *Méta-art, ses passeurs et ses méta-radeaux*.

Nous ferons une pause à midi pour nous retrouver à 14h15 à la salle d'exposition de la Maison des arts de l'Université Bordeaux Montaigne pour la seconde partie de cette journée : dans un premier temps avec l'intervention de Cerise Rousseau et Lucas Leclercq (étudiants en L2 arts plastiques, Université Bordeaux Montaigne) qui partageront l'expérience traversée cet été dans le cadre de la plate-forme d'expérimentation pédagogique et artistique « Traverses et Inattendus ».

Nous clôturerons l'après-midi avec Sylvie Coellier qui nous fait le plaisir de venir de l'Université d'Aix-Marseille avec une intervention intitulée *Les deux passeurs*.

Nous terminerons cette journée par une conclusion des échanges. Pour l'heure, j'ai le plaisir d'accueillir Jean-Paul Thibeu.

C. D.

Jean-Paul Thibau

Artiste

... MÉTA-ART ET SES MÉTA-RADEAUX

Comme une introduction

aux Passeurs dans *Quelque part dans l'inachevé #2*

« Comme chacun l'intuitionne le temps est de l'argile, avec lequel on peut façonner le rythme de son existence et activer le coefficient « méta »¹ dans sa manière d'être-là, dans sa manière d'être présent à ce qui advient d'in-déterminé ou non...

On se souvient que pour Marcel Duchamp : « L'art ne représente pas, il présente », on pourrait poursuivre et laisser penser que l'art nous ramène à notre propre présence !

C'est à cette « présence-là », à nos co-présences que je vais faire appel pour joindre paroles et gestes devant et avec vous ! Je suis sûr que si Céline Domengie m'a invité à participer à cette journée d'étude c'est bien parce qu'elle savait que je ne souhaitais pas parler aux murs, mais bien murmurer par gestes et paroles ma manière de visiter cette histoire de *passeurs* !

Quand je dois réaliser une intervention je me prépare mentalement, je me stimule en fouinant dans mes diverses données, vagabondant d'idée en idée, dansant sur mes pensées, je rentre dans une grande excitation, une quasi-transe ! J'organise un véritable chantier de lecture et d'écriture évidemment *quelque part dans l'inachevé...*

C'est sempiternellement le même scénario : divaguer et retarder le moment d'arrêter les idées et les faits... Des automatismes ressurgissent, mon horizon devient en fait une constellation de pistes et de tentations — comme si ce

1. « Méta » est un préfixe qui exprime ici la participation, la succession, le changement ; il suggère des déplacements et diverses déclinaisons : méta-sujet, méta-activité, méta-lieu, méta-conférence... Le préfixe « méta » associé à un autre terme permet ainsi un écart, un décalage avec le sens usuel de ce terme. C'est un opérateur étrange et un passeur quelque peu désorientant...

que je devais faire n'était pas urgent ! Poursuivre quelque chose à côté, lire tel ouvrage ou trouver telle image ! En même temps, de ces actions dissipatives émergent des gestes, des mots, des idées, des climats... Qu'est-ce qu'il se passe là ? Un jeu de fugue, des voies buissonnières ? Tout à coup envie d'aller prendre un café à une terrasse au soleil ! Diversion ou micro-grève ? Comment fait-on passer cela dans ce que l'on fait et dit ? Comment le transmet-on ?

Oui une voix, un *daïmon*, me pousse à me détourner de mon affaire : ce n'est pas ça ! Fais autre chose !

Puis retour sur la tâche : je dois préparer une communication à partir de l'idée de « passeur » en abordant la question par gestes et paroles ! Et je veux y distiller un caractère énigmatique et performatif, créer un interstice d'étrangeté : un méta-temps !

Là, à cet instant vous me trouvez surpris, vous trouvez méta-thibeaup dans son chantier-même ! Je vous propose une expérience en deux phases :

Une première phase où je vais activer un rituel de gestes et de paroles dans lequel je vais me dissoudre au fur et à mesure... On peut appeler cela une conférence, j'appelle cela plutôt méta-conférence dans la mesure où je tenterai de faire passer autre chose que des relations de significations verbales. Je vais si vous êtes d'accord essayer de créer un climat d'écoute, d'indétermination et d'interprétations multiples ... Il existe plusieurs entrées et différentes sorties... Pour Stéphane Breton² : « Le rituel n'est tout simplement [...] qu'une façon de produire des signes sans écriture. [...] Un monde de signes ouverts... »

Une deuxième phase atelier où l'on va se subdiviser par petits groupes pour explorer les éléments qu'on vous a demandé d'amener à savoir : quelque chose que vous considérez comme étant une archive et quelque chose que vous souhaiteriez transmettre (un objet, une pensée, un texte, une forme, etc.). »

2. Stéphane Breton, *La mascarade des sexes*, Calmann-Lévy, 1989.

Première phase

1-Rituel d'inversion

Sans prévenir, Jean-Paul Thibeu commence par un rituel d'inversion :

- « - Au revoir !
- Je ne m'appelle pas Jean-Paul Thibeu
- Je ne suis pas artiste...
- Je regrette d'être là et je suis très ennuyé que vous soyez là !
- Je n'ai à vous rien dire... »

Long silence...

Puis Jean-Paul Thibeu s'explique :

« Je viens de réaliser devant vous, avec vous, un *rituel d'inversion verbal* en disant le contraire de ce que j'aurais dû dire.

C'est une manière de « frapper l'esprit » et de désautomatiser notre comportement d'auditeur et d'orateur. L'effet de surprise crée un pas de côté et nous ramène à une attention plus vigilante. »

Jean-Paul Thibeu signifie son intérêt pour ce type de pratique et évoque la dernière résidence d'expérimentation artistique qu'il a effectué au 3bisf, lieu d'art contemporain au cœur de l'hôpital psychiatrique d'Aix-en-Provence. L'objectif de cette session d'expérimentation était d'approfondir des recherches à partir des rapports entre *art et folle sagesse*, et d'explorer la notion de rituel d'inversion. « Pour le dire vite, le rituel d'inversion est pris ici comme un jeu cérémonial qui permet d'inverser des comportements, d'ouvrir des brèches dans nos identités et nos automatismes et explorer ce que l'anthropologue Jacques Deffert appelle des « contrebandes d'identités ».

Quant à *la folle sagesse*, c'est un registre de comportement dans lequel des maîtres spirituels et des enseignants de certaines traditions — telles que des écoles du bouddhisme, du soufisme, du taoïsme — se présentent soudainement sous un jour inhabituel, choquant voire détestable, afin de provoquer l'éveil spirituel de tout aspirant qui en est témoin. Il y a un aspect excentrique que l'on peut retrouver chez certains philosophes, artistes, écrivains, poètes, danseurs, etc. ».

2- Diaporama Protocoles méta

Avant de poursuivre, Jean-Paul Thibeu explique que pendant qu'il va agir et parler, en arrière fond, sera vidéo-projeté un diaporama (en boucles). Les images et les textes qui composent ce diaporama ne sont pas des représentations ou des reproductions d'œuvres mais des fragments de captations réalisées pendant les sessions Protocoles méta traversées et habitées par différents protagonistes... Les sessions ne sont pas des fins en soi, ce sont des entraînements et des pas de côté à ces rapports *Rencontre / Indétermination / Improvisation* que chacun peut transférer dans ses médiums favoris.

3 - Ikebana (*ikebana* = fleur vivante / *Kado* = voie des fleurs)

Jean-Paul Thibeu a pensé son intervention tel un méta-Ikebana.

« À peu près tous les dictionnaires nous racontent que l'*Ikebana*, également connu sous le nom de *kadō*, la *Voie des fleurs* ou *l'art de faire vivre les fleurs*, est un art traditionnel japonais basé sur la composition florale.

« En tant qu'êtres humains, nous faisons partie de l'univers, et suivons les mêmes cycles que toutes les autres formes de vie. Aussi lorsque que nous pratiquons avec des éléments végétaux, nous avons l'opportunité de nous étudier tels que nous sommes. En utilisant les formes classiques de l'*ikebana* (*ikebana* = fleur vivante), le *Kado* (*Kado* = voie des fleurs) nous enseigne comment voir clairement la sagesse dans la nature, en nous même et dans les autres. Le propos ultime du *Kado* n'est pas de faire de belles compositions florales, mais de nous aider à avoir un esprit joyeux, de travailler avec les obstacles, et de développer le respect pour toutes les choses et tous les êtres. »

Arnaud Caron, enseignant *Kado Shambhala*.

Le méta-Ikebana ne peut se développer qu'une fois l'initiation classique réalisée : dans un premier temps en expérimentant des formes libres d'*Ikebana* en incluant divers matériaux... Partant d'une pratique traditionnelle il s'agit d'en faire une pratique d'expérimentation et d'improvisation autant avec des végétaux qu'avec n'importe quels matériaux. Ce qui importe c'est l'état d'esprit joyeux et souvent énigmatique !

4- Méta-art

Le méta-art est un dispositif d'enquête sur l'artiste et ses processus, ses procédures.

Chez méta-thibeau, cela devient l'art de faire un art ouvert à l'indéterminé et à l'hors-soi.

Le méta-art et ses « Protocoles-méta » est une *enquête* active et participante à travers des temps et des espaces d'expérimentations où l'expérience-même est la *passé*, le *passage* et la *passéuse* !

Expérimenter : c'est rendre possible des choses, des événements que l'on n'attendait pas – une attention, un agir expérimental qui ouvre des temps et des espaces, des situations, en laisse d'autres en suspend, sans chercher à conclure...

Expérimenter pour élargir nos possibilités d'expérience et de conscience...

Des lignes de détours, de contournement, d'évitement, cheminement aléatoire, éviter les affrontements gratuits... Travailler sur une forme sourde de dissidence, de dissensus infiltrant. Pas de ligne droite, des circonvolutions, des entrelacs, des lacis...

A ce stade il est important de mobiliser quelques énoncés concernant cette articulation d'expérimentation et d'expérience :

— Expérimenter

Pascal Nicolas-Le Strat en exprime les principales caractéristiques :

« Expérimenter, c'est constituer un contre-pouvoir à l'intérieur même des situations. Expérimenter, c'est faire advenir de nouvelles formes de vie et d'activité, de pensée et de création.

Expérimenter, c'est se montrer aussi inventif et créatif que le sont les formes contemporaines de pouvoir.

Expérimenter, c'est opposer aux dispositifs de domination une puissance d'autonomie et de singularisation.

Expérimenter, c'est faire varier une situation pour en moduler les perspectives.

Expérimenter, c'est déployer une question à l'endroit même où les institutions imposent une solution. »

— Education par l'expérience

Joëlle Zask, dans son article « Le courage de l'expérience » situe d'emblée le Black Mountain College comme un « lieu d'expérimentation sociale, éducative, artistique, politique » [...]. Il réarticule "L'art et la vie", à sa façon, en injectant de l'art dans le quotidien et du quotidien dans les pratiques artistiques. [...] Il s'y est développé une "éducation par l'expérience" ».

Pour l'auteure, il s'agissait d'une éducation progressiste où « l'idée qu'enseigner est apprendre à apprendre par soi-même se trouve au cœur de toutes méthodes pratiquées dans les ateliers et ailleurs, dans les champs parfois. »

Mais ce qui est important c'est la manière dont elle insiste sur l'usage de l'art au BMC : « Au Black Mountain College, on n'enseigne pas l'art et autre chose, on enseigne toute chose comme on enseigne l'art. Les cours de formation artistique sont centraux non parce qu'ils sont plus importants que d'autres mais parce qu'ils sont considérés comme l'archétype de l'éducation par l'expérience. La finalité humaine de l'enseignement artistique en termes de développement de soi, de participation, d'interaction, de socialisation se confond avec la finalité de l'éducation en général. »³

Une fois ces préliminaires posés Jean-Paul Thibeu revient sur l'idée que son intervention est pensée tel un *Ikebana* et il se met à préparer un arrangement floral dans un vase plat et rectangulaire appelé *moribana*.

5- Méta-Ikebana

Jean-Paul Thibeu explique la pratique des fleurs qu'il va mettre en gestes devant les participants et qui va lui servir de schéma/support pour développer son propos sur le méta-art et ses protocoles. D'emblée il confirme que « faire est une connaissance en action » et que « faire en vis-à-vis de quelqu'un » c'est une forme de transmission : c'est le prélude à toute passation.

« La base de la pratique des fleurs, *Ikebana* ou *Kado*⁴, c'est la méditation assise. Dans la pratique du *Kado* l'objet de l'attention ce n'est pas la respiration, c'est ce qu'on est en train de faire avant, pendant et après l'arrangement : c'est une cérémonie médiative et contemplative... C'est une méditation en action qui permet de retrouver la synchronicité corps/parole/esprit et de revenir à l'instant présent ! La pratique que je mène, je l'appelle méta-ikebana car je l'aborde dans l'état d'esprit de l'immanence méta-artistique ! C'est tout à la fois une augmentation des champs du bouddhisme et de l'art !

3. Jean-Pierre Cometti (dir.), *Black Mountain College*, « L'art au Black Mountain College », Presses Universitaires de Rennes, 2014.

4. « La différence entre le *Kado* et l'*Ikebana*, c'est que dans le *Kado* il y a la notion de chemin spirituel et dans *Ikebana* c'est plus une forme artistique d'expression, d'art visuel, qui est dépouillé d'une vision spirituelle. Cela fait depuis 5 ans que je pratique le *Kado*. J'ai deux enseignants référents : Marcia Shimata et Arnaud Carron tout deux enseignants *Kado* du bouddhisme *Shambhala*. »

Je ne vais pas rentrer dans tous les détails des différents styles. Pour simplifier je vais partir d'un arrangement floral de forme classique dit *dressé à gauche*.

Ce que dit Arnaud Caron lorsqu'il enseigne cette pratique : « On va utiliser un type de vase qui s'appelle *moribana*, c'est un terme japonais qui signifie fleurs amoncelées, fleurs empilées. Après il y a le *kenzan* ou pique-fleurs, le *daï* c'est un set de table, quand on fait un bouquet on tient compte de tout l'environnement immédiat.

Et dans les formes classiques on a plusieurs styles : dressé, incliné, horizontal et en cascade.

Qu'est-ce qui nous dit que c'est un style dressé ou incliné ? C'est parce que vous allez voir, il y a dans un bouquet trois éléments principaux : ciel, terre et humanité... Et c'est le ciel qui va nous dire que c'est un style dressé parce que le ciel va être dressé.

Alors ciel, terre et humanité, cela repose sur la vision que les taoïstes ont du monde où il y a le principe ciel, le principe terre et le principe humanité qui représentent une forme de vérité immuable. Ce qu'on dit aussi par rapport à ciel, terre, humanité : c'est que ciel c'est la vision, l'intention ; la terre c'est les moyens dont on dispose et l'humanité c'est l'action. On essaie de créer une harmonie, des liens entre les trois éléments de base et pour cela on utilise ce qu'on appelle des auxiliaires qui peuvent être des fleurs, des branches, des fougères – on essaie de créer un univers relié et harmonieux. »

Alors au fur et à mesure que je vais réaliser l'arrangement, construire un espace fait de dissymétries, de vides et de d'énergies végétales ; à chaque étape, je ferai coïncider des propos dont j'ai envie de vous entretenir, que j'ai envie de vous *faire passer*...

Pour schématiser voici les coïncidences/correspondances que je vais activer entre ciel, terre, humanité et auxiliaire... et méta-art.

Ciel

- Pourquoi suis-je devenu méta-artiste ?
- Conjonction de trois lignées

Terre

- Protocoles méta

- Méta-art
- La recherche
- Des outils (méta-atelier, méta-radeau, méta-campement...)

Humanité

- Une hospitalité à ce qu'on ne sait pas
- Méta-activité
- Douze Protocoles méta

Auxiliaire

- Au risque des malentendus... »

Jean-Paul Thibeu se lance donc dans la fabrication de l'*ikebana* tout en prenant son temps en combinant des gestes, des paroles, des silences... Pendant que le diaporama défile sur le côté.

CIEL

« - Pourquoi suis-je devenu méta-artiste ?

À partir des années 1980 j'étais dans l'impossibilité de m'identifier aux différents types d'artistes qui se développaient au sein de l'art officiel de cette époque (un art institutionnalisé et en cours de sur-médiatisation).

D'ailleurs, dès le début de mes études en art (1968), j'ai eu le sentiment que je serai trop à l'étroit dans le « costume d'artiste » et dans le tressage (on peut entendre *dressage*) des idéologies qui structuraient, élaboraient ce qui allait devenir l'*art contemporain*... C'était effectivement d'abord pour moi un travail sur l'identité artiste, sur le soi artiste... C'était donc un travail d'identification dans une acception (à l'époque) lacanienne. C'est Juan-David Nasio qui en synthétise le mieux un des aspects : « Pour Lacan, l'identification est le nom qui sert à désigner la naissance d'une instance psychique nouvelle, la production d'un sujet nouveau ». Oui, dès le départ il était question pour moi d'explorer un sujet expérimental dialoguant entre le soi artiste et l'hors soi (tissé de la générosité du sensible et de l'imprévisible)... En fait j'étais plus dans un processus de dés-identification en quête d'une autre « forme de vie » où l'art n'était qu'un seuil donnant sur un champ infini, un passeport pour traverser d'autres contrées... Oui l'art a été nécessaire comme pallier, comme expérience dans mon existence, mais pour contacter le « méta-humain » si bien traduit par Romain

Sarnel dans le *Prologue de Zoroastre* pour Nietzsche : « Voyez, je vous enseigne le métahumain ! Le métahomme est le sens de la présence au monde. Que votre désir demande : que le métahomme soit le sens de la présence au monde ! » Oui, voici un enseignement et une expérience sans fin : être le *sens de la présence au monde* !

Être le sens de la présence au monde ! Voilà le préambule au méta-artiste : « sculpter » sa présence au monde ! Cultiver la pleine conscience de cet équilibre instable : présence /absence, apparition/disparition... et plutôt que de le ressentir comme une défection de l'existence, le sentir comme une qualité humaine qui fait couler en nous la sève du danseur qui passe d'un pied sur l'autre sans chuter et qui nous ouvre à l'empathie pour chaque être vivant qui se tient dans cet équilibre fragile du temps et de l'espace et pour une durée somme toute éphémère !

Donc le méta-artiste invente sa position par rapport à l'art, et par là-même invente sa vie...

Reconduction du corps comme médium majeur. Le corps et ses atours (paroles, écrits, vêtements, valises, autant de méta-atelier...) et ses détours, ses déplacements.

Pour amplifier la notion de « déplacement » (résistance à l'identité), j'ai donc expérimenté de nouveaux « outils » : les Protocoles méta. À leur manière ces « outils » me permirent d'énoncer, petit à petit, que je n'étais plus un artiste mais méta-sujet, méta-artiste...

Être méta-poète : c'est écrire dès aujourd'hui avec les faits même de l'existence !

- Conjonction de trois lignées :

Par rapport à cette dimension de passeur je suis au croisement et la conjonction de trois lignées différentes mais chacune cultivant le rapport à l'immanence plus qu'à la transcendance ! (Octobre 2016)

A. Lignée de mystiques développant une spiritualité de l'immanence (et non de la transcendance) excentriques et hérétiques. Je pense à des individus comme Diogène, Drukpa Kunley, Kaygusuz Abdal, Ibn Arabi, Chögyam Trungpa, etc. Voir aussi les individus qui ont traversé des expériences mystiques sauvages (cf. *La mystique sauvage* de M. Hulin, PUF 2014).

Par rapport à une lignée bouddhiste⁵ je me sentirais proche du courant non-dogmatique de *La folle sagesse* comme celui du moine tibétain Drukpa Kunley (Le fou divin, 1455-1570) que Dominique Dussaussoy rapprocha du moine français François Rabelais (1495-1553). Je peux dire que dans cette recherche, je me sens aussi redevable du bel apport d'un maître tibétain de *La folle sagesse* : Chögyam Trungpa – notamment à travers deux de ses ouvrages « *Dharma et créativité* » et « *Folle sagesse* » (ouvrages publiés chez Point/Seuil)...

B. Lignée de philosophes, ceux liés au pragmatisme, développant une philosophie de l'immanence (et non de la transcendance) et prônant l'émancipation. Ici je puis évoquer des penseurs comme Héraclite, Montaigne, Rabelais, Nietzsche, Wittgenstein, Dewey, Guevara, Lefebvre, Deleuze, Guattari, Deligny, Foucault, Rorty, Shusterman... Individus dont je reconnais les forces critiques et les manières d'inventer des formes de vie.

« Je suis suffisamment artiste pour pouvoir m'attacher à un état jusqu'à ce qu'il devienne forme, jusqu'à ce qu'il prenne figure. »
(Nietzsche, *Dernières lettres*, p19)

C. lignée d'artistes et poètes excentriques faisant des pas de côté...

Au sein de ce champ de l'art illimité, je me situe dans la lignée des artistes qui ont développé des recherches et des expérimentations visant à reculer les frontières de l'art, à ne pas fétichiser l'objet d'art, ni la fonction d'artiste et qui ont tenté des pratiques mettant en jeu les rapports art, vie, société et leurs malentendus. Rendre trouble le rapport et l'usage de l'art ...

Des artistes/poètes explosant les cadres, les limites :

On peut y retrouver les poètes des Fatrasies des 12 et 13^e siècle, Rabelais, Hydropathes (1878), Fumistes, Hirsutes (1880), Zutistes, Incohérents (1882-1893), Alfred Jarry, Arthur Rimbaud, Lewis Carroll, Dada, Hugo Ball, Artaud

5. Le bouddhisme a des outils physico-mentaux qui sont très opératoires pour explorer les continents de la conscience et de sa plasticité infinie... Les pensées bouddhistes, pragmatistes, dadaïstes se sont retrouvées combinées, recomposées dans les pensées et les pratiques de John Cage et de Allan Kaprow. Cage en laissant ouvert ses compositions à l'imprévu... Kaprow en abandonnant l'aspect événementiel du *happening* au profit de la notion d'activité ordinaire, performatrice uniquement par la conscience que l'on a en le faisant, ce qui nous ouvre à nos « méta-activités »... Schématiquement, on peut dire que le méta-art (et les Protocoles méta) découle du *happening*, des actions, des *events*, des performances pour n'être qu'activité chargée d'une conscience et qui deviendront méta-activité par un pas de côté ! Une distanciation, une dissociation, un détachement, une non finalité et seront aussi vécues comme des déperformances (méta-performances)...

le mômo, Jack Kerouac, Allan Ginsberg, Fluxus (courant Georges Maciunas), Hélio Oiticica, Lygia Clark, Joseph Beuys ; des expériences comme Monte Verita, Bauhaus, Black Mountain College... Je me sens en quelque sorte bénéficiaire de leur manière d'envisager et de vivre l'art et la poésie...

Des artistes/poètes distanciés ou méditatifs...

Raymond Roussel, Robert Musil, Marcel Duchamp, John Cage, Jack Kerouac, contre-culture, Allan Ginsberg, Allan Kaprow, Robert Filliou, Min Tanaka... Une des pratiques qui m'a facilité la conception du processus des Protocoles méta, c'est ma pratique méditative : elle m'a amené à un agir et à un faire basés sur la conscience de l'immanence, de l'instant présent !

La caractéristique de ces trois lignées et ce en quoi elles se rejoignent c'est le non-dogmatisme, les possibles inventions de la vie (esthétique de l'existence), et qui par certains aspects jouent de l'excentricité pouvant aller jusqu'au non-sens en faisant escale dans l'absurde !

En ce qui me concerne je ne me sens pas tant excentrique par essence qu'un excentré par défaut... Méta ne mobilise pas une excentricité tapageuse, mais au contraire se joue à travers des processus discrets, diffus et infiltrant...comme par un murmure à l'oreille (transmission par la parole, le geste et le silence). Je me sens toujours comme un parmi les *lowkeys* (les discrets, les énigmatiques...)

TERRE

- Protocoles méta

« Protocoles méta » est un processus d'expérimentation mobile, infiltrant et évolutif. Son hypothèse de départ est d'explorer des modes d'agir, de faire de l'artiste pour surmonter les procédures habituelles d'exposition, de performance ou de spectacle. C'est-à-dire expérimenter, ré-inventer des rapports dans l'écosystème de l'art.

Mais depuis 1999, les activités, les expériences des Protocoles méta ne se restreignent pas au seul champ artistique, mais interagissent avec le champ pédagogique, le champ social et le champ politique. Le mode de fonctionnement est lui-même un dispositif expérimental qui évolue selon les occasions. Depuis 2005, chaque session (ayant une thématique ou non) met en jeu le trinôme rencontre-indétermination-improvisation...

- Méta-art

Wittgenstein déclarait : « il est difficile en art de dire quelque chose d'aussi bon que... ne rien dire ». Il est difficile de faire mieux en art que de ne rien faire... Nous pourrions attribuer de manière apocryphe cette phrase à Marcel Duchamp.

En art la meilleure façon de faire (de l'art), c'est de ne rien faire ! Ou encore : aujourd'hui la manière la plus pertinente de faire de l'art est de ne rien faire ou de faire autre chose !

S'ouvrir à l'indéterminé...

D'une manière impersonnelle pratiquer « l'art de faire de l'art » : non pas un « art semblable à la vie » (Allan Kaprow) car la vie est irréductible à l'art : elle lui résiste. « Performer la vie » revient à créer un écart d'acteur, alors qu'il s'agit d'être observateur volontaire de ce que l'on veut nous faire faire, ou de ce « je veux faire ». Produire un détachement, une déliaison, un moment politique de désarticulation.

S'ouvrir à ce qu'est percevoir sans intentionnalité, sans jugement...

Pratiquer « l'art de faire de l'art » consiste à surmonter, oublier l'art tel qu'il fut – et à investir un champ d'expérimentation symbolique – pour réorganiser un espace d'expérience et de signification.

S'ouvrir au non-savoir...

Pratiquer « l'art de faire de l'art » qui ne ressemble ni à l'art, ni à la vie, mais qui est une manière politique d'interroger les deux.

Non pas comme Robert Filliou : « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art. », car l'art ici est instrumentalisé : il devrait stimuler la vie, comme si l'art n'était pas déjà le résultat de cette vie, comme si la vie n'était pas conçue comme un rêve d'artiste, une matière à former... Non, tout cela appartient à d'anciens débats et dilemmes.

S'ouvrir au majestueux instant passant...

Ni vie, ni art, mais méta-existence... Surmonter de notre passage, effacement, neutralisation de cette volonté de puissance, de cette volonté artiste, de cette maladie infantile qui voudrait que les choses soient telles que je les sens

et les désire... Oui rester disponible à ce que je ne sais pas, à l'invention des possibles, à l'hors-soi ! (2008 - augmenté le 1/01/2013)

- La recherche (2006)

L'expérimentation artistique n'est pas une recherche scientifique, ni universitaire, avec ses protocoles rigoureux ou ses méthodes précises, visant à une évaluation « objective » ou à une sanction par la vérification... Non, dans l'expérimentation artistique, il s'agit d'une « recherche » : un mélange de technique, d'intuition, de goût pour l'imprévu et de ruse...

Il ne s'agit pas tant d'essayer de projeter au-delà, au-devant de soi une forme ou un concept à inventer. Le protocole de base y est de faire avec ce qui est là, de se remettre en état d'inexpérience, de jouer avec la situation, de développer un processus ouvert. Si l'on veut situer l'heuristique d'une telle *praxis*, elle se trouve à la fois dans le fait de s'immerger dans une situation incertaine et dans le fait que cette immersion est suivie d'une analyse « du comment » se passent ou se sont passées les choses (récit d'expérience et diversité d'approches).

C'est aussi une « retrouvaille » avec des questions en boucles : que faire ? Comment ? À l'adresse de qui ? Il ne s'agit pas tant d'un savoir-faire que d'une certaine « expérience » du jeu avec l'indéterminé, une complicité organique avec le je-ne-sais-quoi de ce qui advient...

Oui faire avec, recomposer, rejouer, re-explore les données, les matériaux, les formes, les forces, les idées qui se trouvent là. À la fois donner chair et prendre sens en entrelaçant le sensible et l'intelligible... Oui ! tenter diverses combinaisons ! C'est aussi l'avis de Jacques Claret :

« On peut très bien imaginer de nouvelles triades, telles que art-gastronomie-sexe, science-écologie-politique, qui permettraient de dégager des rapports inattendus et d'apercevoir peut-être des aspects méconnus de la réalité. » Comment travaillons-nous ? Sur quoi travaillons-nous ? Oui ! Élargir et toujours élargir la conscience et le champ des investigations. Ce qui n'interdit pas de se souvenir de cette idée d'André Langaney : « La meilleure façon d'innover consiste plus souvent à former une combinaison originale de lieux communs qu'à émettre une proposition réellement inédite. »

La « recherche » (l'expérimentation artistique) a une nécessité qui est aussi une vertu : nécessité de prendre son temps, et vertu de donner une densité, une texture, une épaisseur à la durée... L'expérimentation est une requalification de la durée, de l'usage ordinaire de matériaux, de médiums, de gestes – c'est aussi

une exacerbation de la perception et de la conception de la pratique – deux conséquences qui engendrent une dés-automatisation des réflexes du sujet candidat artiste, amateur ou professionnel. Car apparaît une combinaison familière et étrange, ou le rapport soi/autre est reconsidéré, mis en suspension pour laisser s'épanouir une re-subjectivation, un ego expérimental...

Méta-cherche

Il faut le répéter nous sommes au cœur d'un approfondissement du sens et des sens, d'une resingularisation... C'est bien sûr un temps, mais un temps qui prend force et forme. On se souvient de ce que laissait entendre René Huyghe (*Formes et Forces*, Flammarion, 1971, p.21.) :

« Il est donc sage de s'en tenir aux évidences courantes : tout ce qui appartient à la forme, tout ce qui prend forme tend à s'installer dans l'espace ou, s'il s'agit d'idées, de structures mentales, à lui emprunter ses caractères de stabilité définie ; tout ce qui relève de la force promet l'action, le déroulement dans le temps ou les accomplit. Et la réalité rentre dans une gigantesque dialectique des forces et des formes, qui se contredisent, s'affrontent ou, au contraire, se combinent. » Pour lui l'œuvre d'art peut être considérée comme le point de jonction du rapport force/forme : « La force c'est le temps en action, la forme c'est la résignation à l'espace. Et l'œuvre d'art se trouve à ce qu'on pourrait appeler leur point de rencontre. » (*ibid.* p. 46)

Si l'œuvre d'art est un rendez-vous avec cette « cristallisation » force/forme.

La « recherche » est un lieu où ces « mobiles initiaux » se croisent et se recroisent pour tramer des formes et des forces fugitives qui demandent grande attention, vigilance, expérience de discernement, et capacité d'analyse de la complexité chaotique qui se fait et se défait comme un nuage... un espace-temps impermanent émancipateur...

Ici il s'agit d'opérer une double expérience :

- 1- Accorder de l'importance, de la concentration dans le fait d'avoir une expérience et d'être en expérience (l'expérience se définit par notre capacité à porter une attention vigilante sur des faits et des choses).
- 2- Porter une attention particulière à l'exploration d'une multiplicité de points de vue, à partir de l'expérience traversée, en dégagant des possibilités de récits...

Sandra Laugier⁶ nous rappelle ce que veut dire avoir une expérience pour le pragmatisme : « Avoir une expérience veut dire : percevoir ce qui est important, ce qui compte. Ce qui intéresse Cavell, dans le cinéma, est la façon dont son expérience fait émerger (visuellement), fait voir ce qui est important, ce qui compte. C'est le développement d'une capacité à voir l'importance, qui permet de redéfinir l'expérience – l'expérience de l'apparition et de la signification des choses (lieux, personnes, motifs).

[...] Comment pouvons-nous percevoir ce qui est important dans notre vie ? L'expérience se révèle définie par notre capacité d'attention : pour reprendre une expression d'Iris Murdoch, "une version détachée, non sentimentale, non égoïste, objective de l'attention" ».

Savons-nous encore discerner ce qui est important ?

Un laboratoire de « recherche » est avant tout un lieu d'expériences aléatoires. C'est un espace commun où chacun amène et s'approprie ce qu'il veut pendant et après coup... Il s'y réitèrent ces questions fascinantes : où commence et où finit une pratique (par rapport à ses bords) ? Quelles sont ses capacités d'extensions ? Où commence et où finit l'œuvre ? Les pensées et les gestes sont des disséminations, des dissipations de mobiles sans origines ni fins, des consécutions floues...

Nous parlons dans les mots des autres, nous agissons à partir de l'agir commun... Les termes « œuvre » et « art » sont peut-être trop étroits pour désigner, reproduire la carte mouvante et en extension de la pratique de l'art expérimental ouvert à l'infini jusqu'à l'involu, l'insu, l'inaudible, jusqu'à sa dissolution infra-atomique... dans une méta-réalité...

Oui préserver l'indéterminé, le fugitif, l'inarticulable. Sauver le souffle... Il ne s'agit pas d'un retrait du langage... L'usage de la parole y est un matériau à part entière autant pour échanger que pour produire du récit d'expérience... Tout cela participe à l'expérimentation comme ouverture à l'expérience, l'expérience comme aventure, l'aventure comme indétermination, l'indétermination comme ouverture du possible... Le possible comme champ anthropologique spécifique ouvert sur la liberté et comme noyau de la conscience humaine...

6. Sandra Laugier, « L'importance de l'importance - Expérience, pragmatisme, transcendantalisme », *Multitudes* 23, hiver 2006.

Le reste trouvera de lui-même sa valeur, ses contrastes, son importance et les expériences qui lui permettront d'être songe ou réalité...

- Des outils

Méta-atelier (2003)

Si le méta-atelier fait passerelle avec les diverses disciplines proposées au sein de l'École Supérieure d'art d'Aix-en-Provence, il n'en est pas moins spécifique dans son mode de fonctionnement : il est à la fois atelier et séminaire, laboratoire et plateforme de production où les objets sont à traiter sur le long terme (deux ans minimum pour intégrer recherches, expérimentations, réalisations, manifestations).

Spécifique aussi car il poursuit le questionnement dialogique entre statut de l'artiste, activité, mais aussi moyen de production et mode de diffusion... Et ceci à partir d'expériences concrètes menées tant au sein de l'école que dans le milieu de l'art, que dans d'autres contextes, afin d'aider les étudiants à comprendre que le champ de l'art et de la culture ne sont pas « ce que l'on croit » (une simple pitié envers l'art) mais bien ce que l'on en fait ! Pour y agir, voire pour en modifier le jeu : il faut en connaître les règles ! Cela relève évidemment d'une éthique, d'un art de faire, d'un « art de vivre », d'une méta-politique et de leurs malentendus.

« L'atelier », espace de travail et d'investigation, n'est pas forcément un lieu géométriquement et physiquement stable et défini, en fait, il est la conjonction et la combinaison :

- d'un mouvement de réflexion et d'expérimentation individuelles et collectives à partir d'objets de recherches endogène ou exogènes au champ de l'art (en maintenant une conjugaison permanente et stimulante entre pratique et théorie) ;
- d'un mouvement de rencontres et d'échanges (voire de coproduction) avec d'autres étudiants, chercheurs, et des personnes issues d'autres milieux, en vue d'activités partagées et informées par la diversité des participants ;
- d'un mouvement de réexploration des conditions de recherches, du statut, de la fonction d'auteur et d'expérimentateur ;
- de l'inattendu...

Donc expérimenter des relations avec le monde, le champ d'investigation se construisant au fur et mesure des expériences... de même « l'expertise » ne se définit qu'avec l'usage des questions et des expérimentations, qui peuvent al-

terner entre explorations audacieuses et analyses minutieuses et tâtonnements expérimentaux.

Il s'agit de frotter les recherches en art à l'hétérogénéité de l'environnement social, politique et culturel en s'immergeant dans un processus évolutif indéterminé de recherches et d'expériences où les produits peuvent prendre les formes les plus variées sans privilégier une forme plus qu'une autre.

Le méta-atelier est aussi une plateforme génératrice de projets notamment avec les « Protocoles méta » (<http://www.protocolesmeta.com/spip.php?rubrique5>)

Cette plateforme est à géométries variables, elle connecte divers ateliers entre eux et d'autres structures artistiques ou non.

C'est un champ de réflexion et un espace de pratique où cinq problématiques s'articulent :

- 1- Écologie humaine subjective, sociale et environnementale
- 2- Articulations recherche/pratique individuelle et collaborative (micropolitiques)
- 3- Déplacements (action de déplacer/se déplacer)
 - a/ déplacement mental (imaginaire, pensée, hypnose, transe, etc.)
 - b/ déplacement physique (voyage, migration, exode, etc.)
- 4- Rencontre (selon divers formats)
- 5- Connexion, branchement, recyclage, (d'idées comme de matériaux)
- 6- Problématisation des bases et des formes sur lesquelles se construisent des rencontres, des échanges, de l'hospitalité dans de telles circonstances.

Méta-radeau (2008)

Radeau : assemblage de pièces de bois ou de divers éléments flottants qui sont liées ensemble et qui forment une sorte de plancher flottant.

Méta-radeau : est un outil-véhicule des « Protocoles méta » pour conjuguer différentes fugues – il peut être « mental » ou concret.

Le méta-radeau est conçu pour de multiples usages :

Objet d'expérimentation : il permet des échappées, des dérives réelles et imaginaires, et d'explorer des déperformances... Une *époque* expérimentale en art, où sont mis en jeux migration, exode, dérive, fugue...

Objet de procession : démonté en différents modules, le méta-radeau peut être transporté à dos d'homme par plusieurs personnes d'un site à un autre, et devenir le prétexte de diverses expériences de déambulations.

Objet plateau : il est également un promontoire-praticable qui permet différentes activités...

Support de l'imaginaire. Il est évidemment un support pour l'imaginaire et un médium pour les différents intervenants et participants des sessions méta.

Support politique. Comment sortir de la sur-production actuelle tant artistique qu'extra-artistique modélisée par l'hégémonie de l'économie marchande ? L'idée est bien de travailler ce radeau à partir des notions de déproduction, d'exode, de fugue, d'échappée, de pas de côté, d'écart, de tangente, de survie, de vagabondage, où l'on emporte l'essentiel...

Méta-campement (2009)

Objets de recherches et d'expérimentations : les rapports du trinôme déplacement (mobilité), rencontre, hospitalité et leurs malentendus.

Le méta-campement est toujours ouvert à d'autres écoles, d'autres artistes ou chercheurs, d'autres structures préoccupées à la fois par les questions d'écologie humaine subjective, sociale et environnementale (cf. l'*écosophie* chez Félix Guattari) et par les articulations pratiques individuelles et pratiques collaboratives (micropolitiques). C'est donc un moment de rassemblement, d'expérimentation et de partage d'expériences, avec pendant et à la fin des temps d'ouverture à divers publics.

Ils s'agit donc de faire une courte station dans un ou plusieurs lieux pour partager et ensuite décamper discrètement...

L'idée de méta-campement ne vient pas de n'importe où c'est en lien avec ces expériences de vie en plein air et en commun. Aujourd'hui ces formes perdurent de manières différentes. L'idée de campement est intéressante dans sa réalité concrète : principe coopératif fonctionnant sur la base de l'autogestion, de la solidarité et de la réciprocité et dans son utopie de communauté éphémère. Bien sûr on ne peut éviter la référence à ces nombreux campements de sdf ou de réfugiés.

Dés-institutionnalisation : il s'agit bien de remettre en cause les modes d'activités, les lieux et les médiations de l'art en rapport au monde. Il est nécessaire d'explorer d'autres régimes, d'autres moyens, d'autres économies... Les méta-campements ont cette fonction de créer de nouvelles plateformes d'échanges et d'expérimentations, permettant des rassemblement plus importants tout en proposant une plus grande souplesse dans le fonctionnement, dans les usages. Ce sont des espaces et des temps interstitiels qui facilitent les

rencontres hors institutions (artistiques, sociales, politiques,...). Où chacun est responsable /représentant de soi-même et collaborateur potentiel ou effectif d'autres individus où collectifs.

HUMANITÉ

Une hospitalité à ce qu'on ne sait pas

- Passeur qui transmet par l'expérience / situation à expérimenter en commun
- Un état d'esprit par rapport à l'art (lié à l'esthétique de l'existence) et sa transmission (transmission par l'expérience, l'expérimentation partagée)
- Une lignée qui recoupe *folle sagesse*, philosophie de l'émancipation, art d'expérimentation élargissant les limites de l'art et surtout la conscience de l'art (méta-art)...
- Une traduction de cela par une pratique individuelle et collective artistique énigmatique (situation, artefact, écriture...)
- Une méthode qui opère à partir du trinôme rencontre-indétermination-improvisation
- Donner du courage pour se risquer dans le monde et développer la confiance
- Faire passer tranquillement des notions, des expériences, ouvrir des brèches
- Une hospitalité à ce qu'on ne sait pas.

Méta-activité

Énigmatique, métamorphe ou très simple, la méta-activité peut se dérouler n'importe où et prendre des formes très diverses. La méta-activité est ce qui succède à la notion d'activité productrice ou créatrice. Elle continue à interroger des notions telles que le travail, l'activité humaine, mais avec un certain détachement, ne faisant pas de différence significative entre économiser et dépenser. Dispositif de niques (« petites choses »), hors du fantasme de signifiante : aller vers le je-ne-sais-quoi et le sans lien... Économie provisoire et transitoire : agir avec grâce et volupté, légèreté et sérénité, autant que possible.

Activité discrète, la méta-activité peut se confondre avec une autre. Elle se joue de cette ambiguïté : elle infiltre d'autres événements, se glisse parmi d'autres activités, sans caractéristique forte, elle est presque imperceptible...

Douze Protocoles méta

Protocole 1 : Provoquer une situation de rencontre sans finalité d'œuvre, d'action à réaliser. Espace-temps où l'on peut ré-explore les conditions d'être ensemble, de penser et d'agir ensemble par tâtonnements successifs... Ce qui arrive en fin, ou ensuite est de surcroît (et bien évidemment une véritable rencontre n'est pas sans conséquence)...

Protocole 2 : Explorer les différents formats possibles de rencontre (configurations de dialogue et d'expérimentation des participants, diverses durées...)

Protocole 3 : Maintenir un éclectisme des participants.

Protocole 4 : Susciter une configuration hétérogène des questions et des champs mobilisés.

Protocole 5 : Ne pas se spécialiser/spatialiser dans un champ spécifique, mais migrer d'un territoire à un autre (art, social, politique, philosophie, etc.).

Protocole 6 : Dans ce contexte, explorer des formes d'activités prenant en compte la rencontre, l'indéterminé, l'improvisation...

Protocole 7 : Non systématisation des lieux et des formes pour les sessions Protocoles méta, les congrès singuliers... Laisser agir les indéterminations et les contingences...

Protocole 8 : Ne pas conclure hâtivement, laisser en suspension (trouver une forme de grâce de la disparition, une forme d'évaporation), laisser agir le temps...

Protocole 9 : Toute session Protocoles méta, congrès singulier, est à la fois une réinterprétation des sessions précédentes – tout en y engageant des forces plus vives !

Protocole 10 : Laisser place, à l'indéfinition, à l'imprévisible, à l'incongru (cela se prépare, dans le sens où il faut s'y rendre disponible), au divers et au vagabondage...

Protocole 11 : Ne pas hésiter à faire autre chose – car il n'y a ni centre de gravité, ni finalité prédéterminée...

Protocole 12 : La parfaite préparation en amont de la session Protocoles méta & congrès singulier (méta-congrès) est la condition primordiale pour que les rencontres se déroulent avec le maximum d'ouverture et de rebondissements...

AUXILIAIRES

Au risque des malentendus...

Nous risquerions de nous égarer en laissant supposer que les Protocoles méta seraient proche de la « convivialité » analysée par Ivan Illich en 1973 (désignant aussi bien des outils dont la fonction est générée par l'utilisateur plutôt que par le concepteur, et le développement d'un type de société qualifiée par ces outils jouant sur l'autonomie et l'interdépendance) ou l'« esthétique de la communication » développée par Fred Forest et Mario Costa dans les années 80 et faisant suite aux recherches du Collectif d'Art Sociologique (1974-1980) ; ou encore proche de l'« esthétique relationnelle » théorisée par Nicolas Bourriaud en 1995 (qui cherchait à distinguer une des formes de l'art des années 90, liée aux productions processuelles, comportementales, interactives, avec les décennies précédentes, notamment des années 60, retrouvailles en fait d'un postmodernisme relooké qui permet d'évacuer l'histoire pour un genre plus *fashion*).

D'abord il ne s'agit pas d'une esthétique, mais bien d'une « *praxis* interactionniste » basée sur la rencontre, l'indétermination et l'improvisation (fruits des interactions entre les participants, les lieux et les contingences où se développent une session méta)... La relation, la communication y sont des médiums comme les autres mais pas une fin en soi, et il ne s'agit pas d'esthétiser la situation ou les « restes » pour en faire le décor de ce qui a eu lieu mais plutôt d'objectiver les trajectoires, les flux, les stases, les moments créatifs et critiques afin de faire évoluer les modes, les méthodes et les moyens en constante évolutions et redéfinitions... Les Protocoles méta ne sont en rien une activité autonome de l'art, isolée du reste des activités de la société, ce n'est pas une pratique spécialisée et asséchée comme peuvent l'être les pratiques de l'art contemporain, toutes disciplines confondues, qui s'autoréfèrent en boucles, constituant le morne paysage d'une modernité attardée offrant la désolation d'une succession d'expositions aussi anémiées les unes que les autres... Il s'agit plutôt d'un flux de multi et inter activités qui se nourrissent tout autant de la complexité mise en jeu que du besoin de synthèse émergeant mais non final où la synthèse est un moment de la complexité des méta-activités traversées et expérimentées.

Il n'y a pas de collectif à proprement parler mais un ensemble ouvert d'initiateurs de propositions et de participants, avec des *métanautes*⁷ réguliers et des

7. Chaque métanaute est un polype et une combinaison de mobiles et d'interactions. À lui seul il est une communauté ouverte qui trouve en l'amitié une forme hospitalière.

métanautes occasionnels... Pour ne pas nous enfermer dans un collectif homogénéisant, se développe une constellation d'individus qui tiennent compte à la fois de la pluralité des positions mobilisées et de la multidimensionnalité de chacun et des différents régimes des je/tu/nous. C'est un commun hétérogène qui s'expérimente au fur et à mesure des sessions et en fonctions des qualités et des désirs des différents métanautes. Pour la philosophe Joëlle Zask, alors que « collectif » correspond à des relations d'identité, « commun » désigne un groupe dont la constitution et le fonctionnement supposent la pluralité.

Il ne s'agit pas de relier mais plutôt de délier, de désautomatiser les relations, les fonctions et les modes de communication ou de participation, pour explorer d'autres modes d'être, d'agir ensemble, et pour tisser autrement les sens et le sens (soit un sens minimal de déplacement, de décalage qui s'augmente d'autant d'acceptions et de corrélats qu'il y a de sessions expérimentées...)

À faire ce type d'effort et de travail sur nos conditions nous avons tout à fait conscience d'être une minorité artistique, culturelle et pourquoi pas une « communauté » à durée de vie limitée, mise en danger par l'hégémonie exponentielle de l'économie marchande... Faut-il nous battre frontalement contre l'homogénéisation galopante et globale ? Contre ce méta-colonialisme qui renforce la dialectique du colonisé/colonisateur, dominé/dominant, maître/esclave, où faut-il mettre en œuvre un méta-exode, des fuites volontaires, un monde parallèle ? Sachant qu'il s'agit d'aménager provisoirement des méta-radeaux pour explorer d'autres régime d'existences et de résistances... Il faudrait peut-être qu'un anthropologue s'immerge dans la communauté méta, pour y en observer les mœurs collaboratives, les recentrements solitaires – rythmes alternés des temps communs et d'idiorythmies – ainsi que les élaborations individuelles ou plurielles dans l'après-coup de chaque session...

En guise de non-conclusion

...méta-art et ses méta-radeaux

Il y a savoir offrir le passage, la transmission, mais il y a aussi savoir recevoir ce qui est transmis. Qui parle ? Qui écoute ? Qu'est-ce qui est transmis ? Qu'est-ce qu'il en est acquis ? Là aussi c'est toute une aventure comme chacun sait !

Nous avons vogué entre gestes, paroles, silences, images, activités et mé-

ta-activités – où cohabitaient fleurs, branches, ciseaux, eau, notes du méta-conférencier, diapositives, respirations, échanges de regards... Au fur et à mesure s'élaborait un *ikebana* traversé d'un entrelacs de propos, liant et déliant l'activité et le discours-même, construisant un méta-ikebana, qui était aussi un méta-radeau pour aller vers je ne sais qu'elle aventure ! Méta-radeau où chacun et chacune des personnes présentes étaient à la fois les métanautes et les passeurs des gestes et des sens qui ont fleuri pendant ce temps transformé en argile, malléable à souhait jusqu'à développer un archipel informel du presque rien entre les mains et les mots de méta-thibeau et l'attention des personnes co-présentes.

En filigrane, malgré les activités croisées et patentes, se jouait aussi une danse autour de la question de l'absence d'œuvre !

« Aussi paradoxal que puisse sembler ce mot, nous pouvons avancer que dans l'histoire de la culture humaine, notre temps risque d'apparaître un jour comme marqué par l'épreuve, la plus dramatique et la plus laborieuse qui soit, la découverte et l'apprentissage du sens des gestes les plus « simples » de l'existence : voir, écouter, parler, lire. Ces gestes qui mettent les hommes en rapport avec leurs œuvres, et ces œuvres retournées en leur propre gorge, que sont leur « absence d'œuvre ». (cf. Louis Althusser, *Lire le Capital I*, PUF, 1965, p.12.) Mais pour nous il ne s'agit pas d'un désœuvrement négatif mais bien le début d'une méta-grève générale volontaire pour une émancipation de l'idée de travail comme temps et corps aliéné... Pour élargir les brèches où se transmettent le goût joyeux de l'expérimentation artistique, sociale et politique... »

Jean-Paul Thibeau défait délicatement l'ikebana et laisse en suspend le méta-ikebana... « Laisser en suspend cette méta-conférence, ne pas conclure – oui renvoyer à l'inachèvement, au rien initial, aux galaxies des métamorphoses des commencements... ainsi le méta reste un véhicule-opérateur étrange et un passeur quelque peu désorientant... »

J.-P. T.

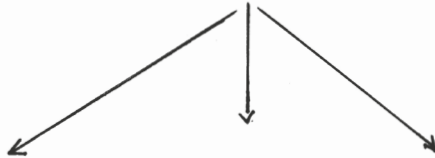
Méta-art (1994)
(enquête et processus)



Protocoles méta



Méta-radeaux



Méta-campements

Traverses & Inattendus

méta-conférences

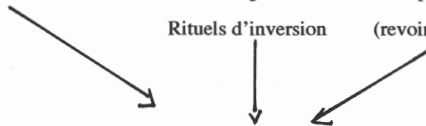
folle sagesse

Rituels d'inversion

méta-activités

pommes de terre

(revoir «les fabriques»)



Méta-archives

institut de recherches méta



Deuxième phase

**Réponse de Nicole Gratacap à la proposition de Jean-Paul Thibeau
autour de l'idée de passeur, à partir d'un objet d'expérience**

L'arbre africain

C'était un arbre de Judée, un petit arbre de Judée colonisé, vampirisé par un lierre abondant.

Au printemps, des branches surgissaient du lierre, une couronne de fleurs roses, une tiare pour être précise s'élevait au dessus du lierre.

L'été, le vert des feuilles prolongeait le vert du lierre.

L'hiver, plus de feuilles, plus de branches, seul restait le lierre autour d'un tronc devenu invisible. C'est alors que l'Afrique, par la magie des débordements aléatoires du lierre, se montrait. Je l'appelais L'Arbre Africain. Au fil des années, des petits déjeuners pris en le regardant, des départs du matin et des retours de fin de journée, il est devenu Mon Arbre Africain. Il m'était impossible de boire mon café en lui tournant le dos.

La petite garenne qui l'hébergeait fût vendue. Des maisons très hautes aux jardins minuscules, des maisons de ville comme disent les promoteurs se construisaient. Seule la parcelle qui abritait Mon Arbre Africain demeurait vide. Un petit désert sablonneux et l'arbre, là, comme une résistance muette. Un matin, j'entends un bruit de machine, de mâchoire. Je cours dans le jardin et vois la pelle qui s'avance. Je rentre pour saisir un Polaroid et prends les derniers moments de mon arbre, son agonie, son écartèlement. Puis le silence et un grand vide. Un chagrin. J'ai pleuré.

N. G.



Cerise Rousseau et Lucas Leclercq

Étudiants de L2 en arts plastiques,
Université Bordeaux Montaigne

**L'EXPÉRIENCE DE TRAVERSES ET INATTENDUS
COMME EXEMPLE DE TRANSMISSION ET DE PASSAGE.**

Cerise Rousseau : *Traverses et Inattendus* est une plateforme d'expérimentation artistique initiée par les habitants de la Chapelle-Faucher et coordonnée par l'artiste Jean-Paul Thibeu, dont la première saison a eu lieu cet été au Domaine de Barbarie du 18 au 28 juillet 2016. Collectivement, il s'agit de créer un espace et des temps d'hospitalité afin d'ouvrir des questionnements et des expérimentations pédagogiques et artistiques dans le rapport art/existence en lien avec le territoire et les habitants. Cette expérience ouvre trois années de « séjours-rencontres » pour faire vivre une plateforme commune d'expérimentation et de ressourcement pour les enseignants et les étudiants de différents établissements d'enseignements supérieurs de la région Nouvelle-Aquitaine. Pendant dix jours ont été explorées différentes propositions : artistiques, culturelles et humaines, initiées par un groupe qui a campé et travaillé sur le Domaine de Barbarie, en interaction avec les habitants et l'environnement.

Cet été, nous avons donc participé à ce projet qui s'est déroulé à La Chapelle-Faucher qui est un petit village de 411 habitants, situé à 10 min de Brantôme et 30 min de Périgueux. Pourquoi là-bas et pas ailleurs ? Le Domaine de Barbarie, ancienne usine de textiles, tombait en ruine et les habitants de la commune ont souhaité lui redonner une seconde vie. Ils ont fait appel à Gilles Barbarie qui en est le propriétaire afin de lui demander de le mettre à leur disposition. C'est donc là un projet initié par la commune. Jean-Paul Thibeu, coordinateur, a concrétisé le projet quant aux attentes des habitants.

Dans les faits, le domaine se compose de quatre bâtiments distincts. À l'entrée se situe la demeure principale, en ruine (inaccessible donc) avec, accolée derrière, l'ancienne chaufferie. Ce fut le lieu de notre toute première *agora*. En haut du domaine se trouvent les trois autres bâtiments dont l'ancienne usine de textiles, constituée de deux parties (l'une en ruine et l'autre déblayée par les ha-

bitants de la commune). Ce lieu nous a servi également de point de rassemblement, d'espace de travail. C'est aussi là-bas que fut installée notre méta-thèque. Enfin, les deux derniers bâtiments sont une ancienne porcherie (déblayée elle aussi) où s'est tenu le dernier soir un temps de coprésence ; puis le pigeonnier où des toilettes sèches nous furent installées par l'équipe municipale.

Le groupe qui a participé à la première session de juillet dernier était composé de membres dont les études ou la profession gravite autour des domaines culturels et artistiques, mais toujours dans des situations de pédagogie (enseignants et étudiants). Nous étions donc composés d'enseignants, commissaires d'expositions, théoriciens de l'art, paysagistes, danseurs (on pourrait ici employer de le terme de *bougeur*) et chorégraphes, de designers, ainsi que de jeunes diplômés d'école d'art, ou encore d'étudiants (c'est nous !).

La réunion de toutes ces personnes là-bas a donné lieu à de nombreuses propositions. Certains sont arrivés avec des idées pré-abouties, d'autres avec quelques bribes et certains n'avaient même rien à proposer de prime abord. Très rapidement les idées ont pris forme et de nouveaux projets se sont dessinés, soit ponctuels (l'après-midi danse) ou pérenne (cartographie), d'autres encore reposaient sur la base d'une activité quotidienne à laquelle étaient invités à participer les habitants, aussi bien que les membres du groupe (yoga-*abhyasa* à 7h chaque matin). Nous étions tous acteurs des différents projets, individuels ou communs. Ce fut donc un cocktail d'activités artistiques, architecturales, paysagères ; mais aussi la découverte du territoire, ou encore simplement la découverte de l'autre grâce aux *agoras* et banquets avec les habitants, récits d'expérience et temps de restitution ; ou encore la cuisine, qui joua un rôle prépondérant !

Au début de ce séjour, nous ne nous connaissions pas, et pourtant nous sommes devenus comme une seule et même famille, tribu, en tout cas une entité de travail, de recherche, de réflexion et de transmission.

Lucas Leclerc : Avant de rencontrer les habitants, nous nous sommes rencontrés nous. Il fallait en effet que l'on fasse groupe et cela n'a pas été forcément quelque chose d'évident. Effectivement, nous étions un collectif homogène d'une vingtaine de personnes composé principalement (comme vous l'a précisé Cerise Rousseau précédemment), de personnes avec une activité tournée vers l'art, vers la transmission. Mais avant tout, nous étions un groupe inter générationnel.

Tous les âges étaient représentés, et c'est ce qui, je pense, nous a motivé à inte-

ragir les uns avec les autres dans une profonde égalité. Il faut effectivement être en confiance, pour transmettre et apprendre de l'autre et éviter les rapports de professeur à élève.

Cette notion d'égalité, on la retrouve aussi dans le fonctionnement même de notre collectif, à travers des règles de vie que l'on a construites ensemble. Comme un devoir envers les autres où chacun prend soin de son prochain, du groupe, de la transmission par sa participation aux différentes tâches collectives. Par exemple, l'entretien des toilettes sèches, une opération tout sauf agréable, mais nécessaire.

Mais aussi et surtout, la cuisine s'est révélée être tout particulièrement une activité et un lieu de transmission. En effet, c'est une culture que tout le monde possède particulièrement en France. De plus, elle offre un accès direct à l'échange avec un groupe réduit de quatre ou cinq personnes. Cela m'a permis de m'intégrer dans le groupe plus facilement car je suis de nature plutôt timide et il m'est difficile de tisser des liens avec un groupe d'une vingtaine de personnes. Aussi, cela peut paraître anodin, mais nous avions dans notre communauté une personne qui avait une expérience dans les métiers de la restauration, Cerise Rousseau, et grâce à ses connaissances elle nous a permis de faciliter et de débloquer des situations relationnelles. Je pense que ce genre d'initiative associé à une cohésion de groupe a permis au collectif de bien fonctionner, d'être dans une situation riche d'échanges et de transmission.

Cette écoute on la retrouve également dans les *agoras* que l'on organisait entre nous tous les jours. Elles nous ont permis de nous organiser, et de réfléchir à nos activités. Dans ces assemblées, tout le monde avait le droit à la parole de manière égalitaire, les idées étaient reformulées, débattues par tout le groupe, afin qu'il parle d'une seule voix.

Lors de ces réunions, nous avons pu alors décider de la réalisation de différents projets. Par exemple, un groupe de quatre personnes avait décidé d'utiliser les praticables (de petites estrades qui, assemblées, peuvent former une scène) présents sur le terrain de la Chapelle Faucher pour former des constellations. Ils étaient lourds et volumineux, et il n'était pas très aisé de les agencer, néanmoins le regard singulier des plasticiens et des danseurs de notre groupe a été un atout pour leurs mises en espace. Ce projet, par ses problématiques et les solutions trouvés, montre tout particulièrement à quel point la transmission et l'échange enrichissent nos activités.

Forts de notre cohésion, nous avons pu aller vers les habitants. Cela n'était

pas forcément quelque chose d'évident car nous étions issus pour certains de milieux culturels différents. Néanmoins, les deux groupes se sont très vite bien entendus. Dans les premiers jours, deux personnalités parmi les habitants, Christian et Jean-Claude (botaniste), nous ont servis d'intermédiaires et nous ont permis lors d'une ballade de découvrir la région, ses habitants, sa nature. Quand je parle d'intermédiaire, je veux dire qu'il nous ont aidé à nous rapprocher des résidents de la commune en faisant lien avec eux par leur personne et leurs initiatives. On retrouve cette notion lors de notre première rencontre avec les habitants. Durant cet événement, les liens et les échanges se sont d'abord faits dans les discours des représentants, mais aussi et surtout dans le dialogue direct (plus naturel) d'habitant à membre de notre résidence. Chacun a pu alors servir d'intermédiaire à son groupe, en apprenant de l'autre et de sa communauté et faire disparaître petit à petit les craintes des deux côtés, mettant ainsi nos rapports sous le signe de la transmission.

Cette notion, Cerise et moi nous l'avons aussi vécu, à travers un projet personnel tourné vers notre collectif et les habitants : « Tisser des liens ».

C. R. : Sur cette plateforme, Lucas et moi-même avons réalisé une installation qui s'intitule « Tisser des liens ». Afin de l'introduire, je vais vous lire une citation du Petit Prince d'Antoine de St Exupéry, qui se trouve également être fixée sur l'œuvre et qui résume, à mon avis, ses enjeux et sa problématique : la transmission, c'est enseigner à l'autre en apprenant de l'autre.

« Bonjour, dit le renard.

- Bonjour, répondit poliment le petit prince [...] qui es-tu ? [...]

- Je suis un renard, dit le renard.

- Viens jouer avec moi, lui proposa le petit prince [...]

- Je ne puis pas jouer avec toi, dit le renard. Je ne suis pas apprivoisé.

- Qu'est-ce que signifie apprivoiser ?

[...]

- C'est une chose trop oubliée, dit le renard, ça signifie créer des liens...

- Créer des liens ?

- Bien sûr, dit le renard. Tu n'es encore pour moi qu'un petit garçon semblable à cent mille petits garçons. Et je n'ai pas besoin de toi. Et tu n'as pas besoin de moi non plus. Je ne suis pour toi qu'un renard semblable à cent mille renards. Mais si tu m'apprivoises, nous aurons besoin l'un de l'autre. Tu seras pour moi unique au monde. Je serai pour toi unique au monde. »

Au tout début, en avril 2016, Lucas et moi-même savions que nous allions participer à cette plateforme, mais pas vraiment ce que nous allions y faire. Nous avions retenu surtout ceci : l'esthétique de l'existence. Nous nous sommes donc retrouvés une première fois pour entamer un *brainstorming* à ce sujet, avec l'envie d'arriver avec quelque chose qui tienne la route en juillet.

Et là ! Quelle fut notre surprise de nous rendre compte que nous ne fonctionnons pas du tout de la même façon. C'est alors que la force de la transmission intervient, car transmettre, c'est avant tout faire passer une idée, communiquer quelque chose à quelqu'un. Il fallait bien que l'un comme l'autre on arrive à faire comprendre notre propre vision du sujet afin de réaliser quelque chose ensemble, en allant dans un même axe. Chacun de nous étions comme passeur de nos idées, passeur qui devait conduire l'autre vers sa voie. Dans ce cas, c'est un passage à double sens.

Des idées communes ont fini par se dessiner, dont : le relationnel inter-personnes et l'idée d'un support d'expression et d'échange matériel (ou non) évolutif. Sur la forme encore, ça a coïncé. Lucas est une personne qui conçoit les choses, l'art, la vie en général dans l'espace tridimensionnel, alors que je suis plutôt du genre à concevoir les espaces bidimensionnels. Comment (r)amener l'autre à son espace d'expression dimensionnel tout en respectant le sien ? L'idée d'un chasseur de rêve fut, pour nous le médiateur. À la fois plan, pouvant se contempler simplement de face, mais aussi en ronde bosse car il permet d'en faire le tour et d'aller voir l'envers du décor. Un chasseur de rêve, car dans l'imaginaire amérindien, ce sont des objets qui sont capables de capter, capturer, à la manière d'une toile, quiconque voudrait bien s'y laisser prendre.

L. L. : Notre réflexion s'est d'abord portée sur des mots et des verbes simples qui paraissaient s'articuler autour de l'idée de groupe, par exemple : *interactivité* et *ritualisé*. Mais également sous forme de schéma, représentant des espaces interactifs. Ce qui est revenu principalement dans notre réflexion était : « mettre en image l'invisible, les liens ».

Pour cela, nous avons voulu dans un premier temps offrir un cadre d'expression ritualisé, une surface plane à définir où chacun met en œuvre sa technique. Une sorte de patchwork où les travaux de chacun sont mis les uns à côté des autres dans une idée d'accumulation et de représentation des liens, et des transmissions dans le groupe.

Après beaucoup d'échange et de doute, nous avons décidé de simplifier le dispositif en gardant une surface avec des limites et un centre représentant globalement et virtuellement la structure d'un collectif. Faire de cette surface un filet qui pourrait en quelque sorte laisser passer le temps et attraper les personnes à travers leurs interactions. Pour arriver au final à un objet s'apparentant à une sorte de carnet de bord trombinoscope et ayant pour but de rendre compte des liens possibles et des transmissions.

C. R. : En fin de compte, Lucas et moi-même sommes arrivés sur le Domaine de Barbarie avec une proposition quasi-finale, prête à mettre en œuvre, et très matérielle qui plus est. Le jour de notre rencontre, la première *agora*, nous avons simplement énoncé que nous allions mettre en place un dispositif à devenir participatif.

La réalisation nous a seulement pris deux demies-journées. C'est en effet un dispositif très simple, réalisé à partir de tasseaux de 2m et de corde de chanvre. Le premier jour, nous avons monté le cadre (4 tasseaux ficelés les uns aux autres à 25 cm de leurs extrémités). Pour rigidifier l'ensemble, nous avons tiré les médianes et les diagonales. Travail de collaboration entre Lucas et moi car il fallait que le cadre reste orthogonal et donc exercer des forces équivalentes. Nous voyant faire, le reste du groupe gravitait autour de la scène, nous posant des questions, nous aidant çà et là à tendre une corde, à régler l'orthogonalité du support. Par moment, j'ai senti malgré tout comme un certain scepticisme quant aux petits étudiants qui montent des cadres en tasseaux de bois...

Puis le deuxième jour, nous avons commencé à tisser, à proprement parler. J'ai bien senti qu'on commençait à comprendre comment fonctionnait l'un l'autre (Lucas et moi) quand, naturellement, lui s'est mis à enchevêtrer la corde de façon complètement aléatoire en périphérie du centre de la toile, alors que je créais une spirale-la-plus-régulière-possible en partant du centre. Mais très vite il est arrivé à venir mettre le bazar dans ma spirale, et moi à essayer d'apporter un peu de régularité. Plastiquement, je crois que la transmission entre Lucas et moi s'est parfaitement établie. Nous sommes parvenus à faire comprendre à l'autre, à lui apprendre, la façon dont nous concevions l'objet.

Les autres membres du groupe n'étaient jamais loin. Cette fois, les commentateurs ont remplacé les questions. J'ai senti que le chasseur de rêves faisait moins peur, impressionnait moins malgré son aspect très brut. De fil en aiguille il a commencé à jouer le rôle qui lui est dévolu : celui de « Tisser des liens ».

L. L. : Une fois le cadre de notre projet finalisé, nous avons pu passer à la partie participative de notre projet.

Nous avons dans un premier temps demandé à chaque personne du groupe de choisir un objet ayant un rapport direct avec elle, que ce soit un objet personnel ou un objet qu'elle a trouvé, l'important étant qu'elle l'ait tenu dans sa main au moins une fois et qu'il puisse donc être représentatif de sa personne. Elle devait ensuite le mettre sur notre dispositif, plus précisément sur sa toile. Puis la personne était photographiée, la photo datée, et placée à côté de son objet.

La question que nous avons voulu nous poser ici est : si on choisit de mettre notre objet plus où moins loin des autres, du centre ou des bords, est-ce que cela dit quelque chose de notre implication dans le groupe ? Non, mais cela peut éventuellement exprimer la façon dont la personne construit son rapport au groupe, les liens qu'elle tisse et qui seront de toute façon initiateur de transmissions.

Il nous a ensuite paru évident que cet objet participatif devait être ouvert aux habitants, pour l'instant seuls quelques-uns ont pu contribuer à notre projet, mais nous prévoyons de l'ouvrir plus largement durant les trois ans de notre résidence.

C. R. : Indéniablement, l'attrape-rêve est un objet prétexte au dialogue, à la rencontre et donc à l'échange. Il est à son image : comme un filet captant l'invisible des relations, afin de les mettre en évidence et de les conserver en mémoire ainsi que de les donner à voir. Cet attrape-rêve venait donc attraper les individus présents lors de *Traverses et Inattendus*, et permettait de rendre compte de l'esprit, de la coalition entre eux. Il est là comme un baromètre, une cartographie des liens, de la transmission et du passage ayant existé au cours de la session de juillet 2016.

Ce que nous avons retenu, ce que fut notre enseignement lors de cette première session de *Traverses et Inattendus*, c'est tout d'abord une expérience de travail à l'échelle professionnelle, sur un pied d'égalité avec des individus, qui aurait pu être hiérarchisée dans d'autres circonstances. Une expérience forte d'apprentissage et de transmission, humaine, professionnelle, artistique :

- vivre en communauté, et laisser passer le groupe avant soi
- gommer les différences intergénérationnelles, culturelles et professionnelles
- être capable de transmettre un savoir professionnel personnel (ex. la cuisine)
- aller à l'avant de nos idées et les assumer pleinement

- faire confiance à un groupe ou une personne
- créer et étoffer des interactions sociales
- laisser aller le temps

Pour résumer plus simplement, et éviter de vous faire une liste de trois pieds, et non-exhaustive, je terminerai en concluant par le fait que *Traverses et Inattendus* est avant tout une école de vie.

C.R. & L.L.







Sylvie Coellier

Professeure, Université de Provence,
Aix-Marseille 1, UFR LACS

LES DEUX PASSEURS

Je souhaite communiquer ci-après sur la figure du passeur, non pas dans le sens où j'interrogerai en quoi l'artiste est un passeur et de quoi est-il un passeur, mais sur la personne en amont de l'artiste, qui aide le ou la jeune artiste à développer son travail jusqu'à devenir lui-même, elle-même, un passeur, par son art ou son enseignement — ou les deux.

C'est donc sous l'angle du passeur comme pédagogue, comme professeur, comme aîné qui a accumulé des expériences et les transmet par ses actions, par ses paroles, par son être-là, que j'aborderai cette figure. L'appel à communication, initié par des doctorantes en art, soit des artistes ou des professeurs en puissance, posait, me semble-t-il, un questionnement inquiet sur la façon dont une œuvre doit se constituer pour assumer efficacement sa capacité à transmettre. Et de fait, la question de la relation entre l'objet œuvre émetteur et le récepteur spectateur est infinie et pour toujours inachevée. Mais j'ai pensé aussi qu'il y avait en sous-texte une interrogation sur l'enseignant, le transmetteur, une interrogation qui allait non pas d'un objet (aussi abstrait et dématérialisé fût-il) à un être, mais d'une personne à une autre personne. On ne sait pas si l'on peut faire d'un individu un artiste. En revanche, on peut constater que certaines conditions d'enseignement sont meilleures que d'autres pour qu'un jeune artiste s'épanouisse et approfondisse son travail. La transmission favorisant un artiste (et sans doute tout un chacun) peut-elle se passer de présence¹ ?

Il existe au demeurant une forme d'art qui épouse ce schéma de relation de

1. On pourra se reporter à la discussion concernant la communication du savoir par « accordage affectif » dans Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014, en particulier pp. 130-132.

personne à personne, c'est celui de la performance : on peut dire en ce sens que la performance résume de façon emblématique, ou la plus directe, le passage de l'artiste au spectateur, lequel peut être lui-même un artiste. Vue sous cet angle, la performance devient une métaphore explicite et concrète de la transmission artistique : les objets utilisés lors d'une performance sont transitionnels, ils ne sont pas substitutifs du corps de l'artiste. On peut d'ailleurs penser que la figure du passeur pédagogue dans sa présence et son oralité est souvent proche de celle du performeur. Josef Beuys en est un exemple type. En revanche si le performeur peut être novice, le passeur pédagogue est celui qui a, même ténu, un passé, une accumulation d'expériences, qu'il ou elle transmet de façon très préparée ou, tout aussi souvent, spontanément, quelquefois involontairement. J'ai choisi cet aspect du passeur parce que c'est celui que je tente d'incarner, mais j'éviterai de faire une présentation personnalisée. Je tenterai d'extraire de la confrontation entre des données historiques et mon expérience quelques règles générales et des enjeux partagés.

Éléments d'une généalogie

Tout individu se développe dans un environnement social qui le façonne en amont en même temps qu'il le façonne en retour. Les modifications de la société et de l'art qui leur sont conjointes impliquent par conséquent un constant ajustement des méthodes de passation en regard de la situation historique. Mais quelques traits récurrents demeurent. Nous avons mentionné plus haut la présence effective du passeur. Par ailleurs il semble acquis que pour la formation d'un artiste un double enseignement soit nécessaire. Dans les universités comme dans les Écoles d'art aujourd'hui, l'enseignement est ainsi construit selon deux pôles, l'un pratique et l'autre théorique.

Si l'on se réfère à l'histoire de l'art, il semble que ces deux pôles soient présents depuis très longtemps bien qu'il soit difficile de mesurer dans quelles proportions. On connaît tous l'histoire de Zeuxis et des raisins peints de façon si vraisemblable que les pigeons venaient s'y cogner le bec, mais on ne sait rien de sa formation de peintre, et on connaît essentiellement sa peinture à travers le texte très postérieur de Pline l'Ancien. Pline a vécu au 1^{er} siècle après Jésus-Christ. La vie de Zeuxis est attestée entre 464 et 398, soit pendant la période dite de la Grèce classique. Zeuxis n'est pas ignoré des écrits de Platon et d'Aristophane,

où il apparaît comme le plus grand peintre de l'époque. Platon le mentionne certes comme « artisan habile² », mais le reconnaît néanmoins alors que le peintre est probablement déjà mort³. De ces témoignages, nous pouvons inférer que Zeuxis ne vivait pas dans un milieu de purs artisans, mais qu'il a côtoyé la naissance de la philosophie et du théâtre, et qu'il participait probablement à un milieu intellectuellement riche. Quoiqu'il en soit, l'histoire des raisins (et celle d'Hélène et des vierges de Crotona) est devenue une des articulations de la théorie de la *mimesis* qui a dominé la théorie de la peinture de la Renaissance à la fin du XIX^e siècle.

À la Renaissance, précisément, un questionnement théorique important accompagne la floraison artistique. Il est basé sur le modèle de l'Antiquité, évidemment réinterprétée. Tout le monde aura en tête la définition de l'art comme « *cosa mentale* » de Léonard de Vinci dont je rappelle les dates : 1452-1519. On sait que Léonard eut une éducation « soignée » (grammaire et calcul) et qu'il entra tôt dans l'atelier de Verrocchio à Florence, la ville où la nouvelle théorisation des arts et de la littérature était née et déjà florissante (le *De pictura* d'Alberti est publié en 1436). On connaît plus précisément les années de formation de Michel-Ange, de génération postérieure (il est né en 1475), grâce aux biographies de Condivi et de Vasari. De celles-là nous savons que l'artiste a bénéficié du milieu intellectuel le plus avancé de la Renaissance. Michel-Ange entre en 1488 dans l'atelier de Ghirlandaio (donc à 13 ans), et trois années plus tard, à 16 ans, il est invité (à cause de son talent) à l'école créée par Laurent de Médicis, dit le Magnifique, la personnalité la plus puissante de Florence. Cette école, expression du mécénat des Médicis, était un lieu rassemblant les sculptures antiques déjà collectionnées par Côme (le grand-père) et le centre du néo-platonisme, dont la figure la plus importante était Marsile Ficin. Michel-Ange est resté proche d'un disciple de Ficin, Politien. L'une des œuvres faites par le jeune sculpteur de 15 ou 16 ans dans cette école, la *Bataille des Centaures* de 1490-92, est un petit relief de marbre qui montre bien l'importance du modèle antique (c'est une imitation d'un motif de sarcophage), et qui semble anticiper sur les futures recherches de Michel-Ange pour ses corps luttant à travers la matière, selon son interprétation artistique du néo-platonisme.

Ces villes, Athènes, Rome, ou Florence, à la fois lieux de pouvoir, de richesse

2. Platon, *Gorgias*, 453 c.

3. Eva C. Keuls, *Plato and Greek Painting*, Leiden, E.J. Brill, 1978, p. 89.

matérielle, culturelle et philosophique, demeurent des îlots. Il s'en faut qu'elles reflètent la reconnaissance d'un statut de l'artiste relativement autonome et de sa formation dans une communauté intellectuellement favorisée, puisqu'il faut que soit également reconnue la valeur de l'art comme pensée (relativement) autonome. Par autonome, nous entendrons ici un art non inféodé à la religion ou au pouvoir profane, mais développé pour la satisfaction sensible et intellectuelle des récepteurs. Au Moyen Âge (et c'était aussi le cas dans l'Antiquité), la peinture et la sculpture ne font pas partie des « arts libéraux », pratiqués par les hommes libres, mais des arts « techniques » qui sont travaillés par les classes non nobles, par les esclaves, par ceux qui effectuent les tâches laborieuses ou pénibles. Dans sa reconnaissance de l'Antiquité, la Renaissance fait ressortir une liberté artistique que l'on peut croire issue d'une autonomisation de l'art. Mais cette « indépendance » de l'art ne se met en place de façon générale que très progressivement. En France, François 1^{er} invitant Léonard de Vinci est certainement plus sensible au prestige d'avoir un génie — qui fait aussi des machines de guerre — qu'à sa peinture. Le prestige, l'aura, semble une valeur très différente de celle issue de l'appréciation artistique, mais elle se confond alors volontiers avec elle (et encore aujourd'hui...) avec pour conséquence que les chefs-d'œuvre artistiques sont au même plan que les objets de luxe (la salière de François 1^{er} de Cellini, par exemple) ou les curiosités naturelles. En Europe en général, jusqu'au XVII^e siècle, la conception pensant que la peinture et a *fortiori* la sculpture (qui demande de la force physique) sont des arts techniques, de l'artisanat, demeure. Svetlana Alpers stipule bien que le prix des tableaux des peintres hollandais par exemple, même appréciés, étaient calculés alors selon la surface. Rubens avant d'être peintre est un gentilhomme, un diplomate. Rembrandt fait modifier le statut d'artiste grâce à la demande dont ses œuvres font l'objet⁴. Vélasquez, bien que très admiré et peintre du roi d'Espagne, éprouve la nécessité de faire vers 1657-1658 un tableau de grandes dimensions⁵ qui fait directement allusion à la place des arts techniques et des arts libéraux. C'est le tableau dit *Les Fileuses*⁶. Vélasquez devenu très tôt peintre du roi, avait eu pour maître Francisco Pacheco, peintre et fondateur d'une académie à Séville, et plus tard (en 1649) auteur d'un traité théorique, l'un des premiers d'Espagne.

4. Voir Svetlana Alpers, *L'atelier de Rembrandt : La liberté, la peinture et l'argent*, traduit de l'anglais par Jean-François Sené, Paris, Gallimard, 1991. Voir aussi *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*. Traduit de l'anglais par Jacques Chavy, Paris, Gallimard, 1990.

5. Des panneaux de toile ont été ajoutés au tableau au XVIII^e siècle. Les mesures originelles sont 1,67 m x 2,52 m.

6. Voir encore à cet égard Svetlana Alpers, *Les vexations de l'art, Vélasquez et les autres*, Paris, Gallimard, 2008, pp. 157-167.

Vélasquez avait donc un passeur plutôt théoricien (et moins bon peintre). *Les Fileuses*, ou le mythe de Minerve et Arachné, est un tableau qui a suscité des hypothèses d'interprétation diverses. Une évidence demeure : des femmes au travail sont représentées en premier plan tandis que sur un fond que la perspective fait apparaître comme un arrière-plan lumineux, se tiennent d'autres femmes, de classe sociale supérieure : de condition oisive, libre. Le tableau est composé comme si le spectateur, face aux femmes travaillant, était dans leur atelier, celui-ci s'ouvrant au fond comme sur un plateau de théâtre. Mais il est difficile d'identifier clairement les personnages sur le plateau en arrière-plan : il semble que celui-ci soit délimité par une tapisserie sur laquelle sont représentés des créatures volant (des *putti* ?). Devant – ou sur – la tapisserie deux femmes sont en relation dialogique. On reconnaît Minerve à son casque qui semble jeter l'anathème sur une femme un genou au sol et dont on peut penser qu'elle est Arachné. C'est une « scène » ou la répétition d'une scène que trois visiteuses en tenue de cour seraient venues voir jouer (à moins que ces trois femmes soient venues admirer la tapisserie, ce qui convient à la logique d'une vue d'atelier, mais qui est précisément brouillé par les jeux de représentation de Vélasquez). Le tableau se réfère (ou joue à se référer) à un mythe antique, en accord avec la théorie classique de l'*ut pictura poesis*. La légende de Minerve et Arachné rapporte que cette dernière est une mortelle dont l'habileté à tisser a rendu jalouse la déesse qui la transforme en araignée. Selon Ovide toutefois, le mythe dit qu'Arachné était l'élève de Minerve et qu'elle ne voulut pas reconnaître devoir son talent à la déesse. C'est peut-être ici le sort du passeur, d'être rejeté par l'artiste talentueux qui dépasse le maître. On peut aussi penser que Vélasquez place l'artisanat de la peinture, d'apparence modeste, comme *Les Fileuses*, au rang le plus important. *Les Fileuses* sont représentées à grande échelle (et nous pouvons les voir comme des Parques), tandis que les femmes de la haute société, comme les personnages de la légende sont à bien plus petite échelle. Sous la modestie de la tâche artisanale, il y a une haute pensée, sur la vie elle-même, sur la nécessité d'un travail humble et répétitif pour parvenir à la composition d'un tableau complexe comme celui-ci ou comme *Les Ménines*. En somme je verrais assez ce tableau comme une reconnaissance de la peinture en soi : du geste artisanal, répété, matériel, mais noble, c'est-à-dire libre, ou se libérant, et infus de pensée. Il faut l'habileté modeste du travail régulier pour parvenir à une virtuosité (le rouet et l'illusion de son mouvement au premier plan) laquelle permet une méditation sur la vie (si ce sont des Parques).

Bien que ce soit articulé à une légende, à ce qui doit être lu, à ce qui se formule, il y a dans ce tableau une évidence des corps, de la matière picturale, qui dépasse le discours : on peut reprendre à cet égard un *topos* de l'époque (on le disait des œuvres de Poussin, par exemple) disant de cette peinture qu'elle est une « poésie muette », une *muta eloquentia*.

On ne découvre pas au XVII^e siècle le fait que l'art se distingue d'une pratique artisanale, mais cela devient alors un acquis culturel en Occident, ce qui amène une formalisation institutionnelle. C'est en 1648 que l'on fonde en France l'Académie Royale de peinture et de sculpture. Un enseignement théorique existait. Il était donné sous forme de conférences et on peut penser aux querelles esthétiques entre les Anciens et les modernes, aux partisans du dessin et ceux de la couleur, pour comprendre l'importance de cette part. Mais dans la formation elle-même, avant les querelles, les préceptes théoriques étaient enseignés à travers la pratique : l'anatomie, la perspective, la composition, le traitement de l'*inventio* à partir des sujets antiques ou mythologiques appris en copiant des « maîtres ». Les débats théoriques sont actifs, mais dans la formation ils sont proportionnellement moins valorisés que l'apprentissage par pratique manuelle.

« Conceptualisme » et passation théorique

Mon but n'est pas de faire toute l'histoire des rapports entre théorie et pratique : je voulais surtout rappeler que l'environnement théorique (philosophique, esthétique) a probablement toujours existé pour la formation des artistes assez importants pour franchir les siècles. Mais cette formation théorique n'a que peu à peu été validée. Au XX^e siècle, jusqu'en 1970 à peu près, le rapport théorie/pratique n'est pas vraiment différent du modèle de l'Académie du XVII^e siècle. L'enseignement théorique est un accompagnement relativement peu sanctionné. Il peut y avoir sanction en histoire de l'art, mais les autres piliers de la théorie classique, qui continue d'être enseignée à travers les cours d'anatomie, de proportions, et de perspective passent à travers des cours pratiques. Copier un plâtre, dessiner des muscles, construire une perspective, dessiner un nu : il s'agit dans tous les cas de théorie intégrée manuellement, par la vue et par le geste.

La passation par le geste est donc demeurée longtemps primordiale. La situation telle qu'elle se présente aujourd'hui se déclare très différente. Je me fonde

pour l'évoquer sur un ouvrage publié en 2009. La situation depuis sa parution ne s'est pas substantiellement modifiée. Il s'agit d'un ouvrage collectif, *Art School (propositions for the 21st century)*⁷, rassemblant des interventions d'enseignants, de théoriciens et d'artistes dans le but explicite de repenser l'éducation artistique. Ce livre est paru aux presses du MIT, et les prises de parole se distribuent entre Thierry de Duve, Boris Groÿs, Robert Storr, Daniel Birnbaum, Luis Camnitzer et bien d'autres en ce qui concerne les théoriciens, et Raqs Media Collective, Anton Vidokle, Marina Abramovic, Liam Gillick, Mike Kelley, Paul Chan, etc., du côté des artistes. Si les questions de formation artistique sont d'abord occidentales, le but de la réflexion est de tenir compte de l'art internationalement (Camnitzer parle de l'Amérique latine, le groupe Raqs Media Collective est indien de l'Inde).

« Depuis les années 1980 », écrit Steven Henry Madoff dans l'introduction, « l'influence du conceptualisme a affecté les écoles d'art dans le monde entier. De nombreuses écoles ont effacé les frontières entre les disciplines tandis que la suprématie de l'expression d'un concept, à notre époque post-duchampienne, circulait à travers tous les moyens matériels — photographie, vidéo, peinture, dessin, sculpture, ou n'importe lequel d'entre eux et plus, assemblé à un autre en installation. Quelque part entre la philosophie, la recherche, la formation manuelle, la formation technologique et le marché, un profil élaboré de la pratique artistique s'est mis à faire pression sur l'École d'art comme étant le concept pédagogique de ce que doit être un artiste aujourd'hui et instaurant les critères théoriques et les requis concrets nécessaires à son éducation.⁸ »

L'ouvrage dans son ensemble transmet le message que cette transformation « conceptuelle » s'est produite en même temps que l'hybridation de tous les médiums et qu'elle s'accompagne d'une hybridation du matériel et du culturel, de la pratique et de la théorie. Cette avancée du « conceptualisme » se traduit, d'une façon générale, par l'augmentation d'une exigence en matière de savoir théorique, même si, bien sûr, la formation technique demeure importante. L'inflation actuelle du mot « recherche » associé à l'art me semble un symp-

7. Steven Henry Madoff (éd.), *Art School, (propositions for the 21st century)*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2009.

8. *Ibid.*, p. ix et x. « From the 1980s on, the influence of conceptualism has affected art schools all over the world. Many schools have erased the boundaries between disciplines, as the supremacy of the expression of a concept, in this post-Duchampian epoch rides across all material means – photography, video, painting, drawing, sculpture, or any of them and more joined in an installation. Somewhere between philosophy, research, manual training, technological training and marketing, an evolved profile of contemporary artistic practice has pressed the art school as a pedagogical concept itself to address what an artist is now and what the critical criteria and physical requirements are for educating one.” Ma traduction.

tôme de cette tendance. L'apprentissage technique du dessin, du modelage, de la peinture a perdu sa valeur de transmission d'une pensée par la maîtrise technique elle-même, excepté, peut-être, pour les peintres. Nous pouvons toutefois ajouter que le marché de l'art aujourd'hui, et de façon inflationniste depuis 2009, agit en contre-pouvoir de la théorisation, ou plutôt qu'il la transforme en discours médiés tendant au stéréotype plus qu'à la complexité.

A partir du moment où l'on a admis la phrase que Duchamp a fait écrire en 1917 dans le petit magazine *The Blind man* : « Que monsieur Mutt ait fabriqué ou non la fontaine de ses propres mains n'a aucune importance. Il l'a CHOISIE » — à partir de ce moment où l'on a pensé que le processus visuel et intentionnel pouvait valoir en soi, l'éducation artistique devait être modifiée. Certes Duchamp, émettant en 1917 une protestation contre le refus de *Fountain* par le premier Salon des Indépendants américain, ne signifiait pas que tout art devait devenir un pur choix (ce n'en était d'ailleurs pas un, puisque l'urinoir était inversé et sur un socle), seulement que le choix était une condition première. Mais cette possible prédominance de l'intention, du geste par décision mentale déplaçait les exigences d'apprentissage de l'art. Il fallut un temps d'ingestion, c'est donc bien après que les formations se sont adaptées à ce déplacement « conceptualiste ».

En France, une réforme importante de l'enseignement artistique eut lieu en suite des événements de Mai 1968. Les contestations sont ainsi à l'origine des départements d'arts plastiques à l'université. En 1969 s'ouvrent les deux premières Unités d'Enseignement et de Recherche : celle de Paris-Vincennes et de Paris Sorbonne (Paris 1 et Paris 8). Après Paris, plusieurs universités en France ouvrent aussi des sections d'arts plastiques. Les textes ministériels expliquent clairement que leur enseignement sera basé « sur le principe d'une relation dialectique permanente entre la pratique et la théorie »⁹. Ils précisent : « L'ensemble du programme [...] sera abordé dans la triple perspective de l'information (conférences, films, visites, etc.), de l'expérimentation (pratique des arts) et de la réflexion. La référence à l'histoire des arts comme à l'actualité constituera par ailleurs une nécessité permanente ». La formation comprend donc les conférences, l'environnement, la réflexion : la pratique ne représente

9. Ces citations des textes ministériels sont extraites d'un document PDF très précis et synthétique issu d'un mémoire professionnel fait dans le cadre de l'IUFM de Nouvelle-Calédonie et repris par le site http://arts-plastiques.ac-orleans-tours.fr/uploads/media/L_enseignement_des_Arts_Plastiques_-_Me%CC%81moire_d_IUFM.pdf
<http://arts-plastiques.ac-orleans-tours.fr/>

que la moitié horaire de l'enseignement. Le CAPES « arts plastiques » sera créé en 1972 et l'agrégation en 1975. Il faut dire que les enseignements du dessin en lycées et collèges ne demandaient auparavant aucune exigence particulière en matière de pédagogie ou de connaissances historiques ou théoriques¹⁰. Les « professeurs de dessin » de lycées et collèges étaient donc souvent d'anciens élèves des Beaux-arts qui ne s'étaient pas faits un nom et sans formation pédagogique, ce qui contribuait à la dévalorisation des enseignements artistiques à l'école.

Précisons aussi que l'enseignement des écoles des beaux-arts s'était effectivement figé au XX^e siècle dans une crispation académique qui avait détourné de ses cours les artistes des années 1950 et 1960 aujourd'hui connus. La formation d'Yves Klein ne doit rien aux Écoles mais à ses deux parents peintres et au milieu artistique régulièrement invité par sa mère. Si Villeglé a suivi l'enseignement des Beaux-Arts de Rennes, Raymond Hains a fait son éducation artistique par rencontres (avec Breton, avec Villeglé et les lettristes) ; Daniel Buren a fait des arts appliqués, et fait silence sur ce qui l'a formé, et notamment sur ce qu'il a compris en allant aux États-Unis au tout début des années 1960. Jean-Pierre Raynaud a un diplôme d'horticulture.... La rénovation des Écoles d'art s'est mise en place plus lentement (on ne démissionne pas les professeurs, on attend leur départ), au cours des années 1970. Aujourd'hui, le statut et le fonctionnement des Écoles d'art en France correspond à la description extraite plus haut de la publication *Art School*.

Si un aspect toutefois s'est accentué depuis 2009, c'est la réponse de plus en plus institutionnelle au dit « processus de Bologne ». Wikipédia donne un bon compte-rendu de ce dernier.

« Lors de la conférence de Bologne en juin 1999, 29 pays signent un texte commun, le 19 juin 1999, qui identifie six actions à mener :

1. Mettre en place un système facilement compréhensible et comparable pour permettre une bonne lisibilité et faciliter la reconnaissance internationale des diplômes et qualifications.
2. Organiser les formations sur un premier cycle destiné au marché du travail (de 3 ans au moins) et un deuxième cycle nécessitant l'achèvement du premier.
3. Valider les formations par un système d'accumulation de crédits transférables entre établissements.

10. Cette réflexion provient de constats personnels.

4. Faciliter la mobilité des étudiants, des enseignants et des chercheurs.
5. Coopérer en matière d'assurance de la qualité des enseignements.
6. Donner une dimension véritablement européenne à l'enseignement supérieur¹¹.

Comme vous le savez, ce projet européen aboutit pour les Écoles d'art à se modeler sur les diplômes universitaires, en ce qui concerne les premier et deuxième cycles : le DNSEP devient l'équivalent d'un Master, à condition de ré-ajustements théoriques, dont la production d'un mémoire. Si le DNSEP devient un Master, cela signifie qu'un jeune artiste peut s'inscrire dans un troisième cycle : soit les Écoles d'art en préparent, soit l'artiste entre à l'université. Selon cette dernière option, il ou elle doit démontrer que le mémoire de son DNSEP est l'équivalent d'un mémoire universitaire (ce qu'il est rarement, à moins qu'une partie de la pratique du candidat ait été sacrifiée pour l'écriture du texte). Il peut aussi attendre des dispositifs propres aux Écoles d'art. La suite du processus de Bologne précise en 2005 que la durée d'un doctorat « devrait correspondre à 3-4 années temps plein », ce qui n'a pas de sens en soi pour l'École d'art. En effet, le DNSEP marque en principe (et toujours aujourd'hui) l'autonomie du jeune artiste vis-à-vis de l'École. S'il se pense ensuite chercheur, sa recherche se confond avec sa production artistique : c'est le public (le « monde de l'art », si l'on préfère) qui juge désormais les productions de l'artiste, et non une autorité académique. La recherche selon les directives européennes est donc surtout théorique, comme le justifie la durée qui renvoie à l'écriture d'une thèse.

La mise en place du processus n'a peut-être pas tant pour conséquence d'accroître le « conceptualisme » que de promouvoir un autre type de formation, avec lequel on le confond volontiers. En stipulant l'équivalence entre un diplôme articulé sur un ordonnancement logique du discours, et des œuvres à propos desquelles on est souvent en mal d'argumenter pourquoi telle est bonne et telle moins bonne, en instaurant le doctorat comme phase supérieure des études, alors que le modèle du doctorat est uniquement universitaire, en favorisant de plus en plus dans les Écoles d'art les recrutements de professeurs avec doctorat, on risque un nouveau formatage, un nouvel académisme, un art-dissertation. Il est possible que l'inflation du titre d'artiste-chercheur, qui est aujourd'hui presque un lieu commun, soit un leurre.

11. Contenu soumis à la licence CC-BY-SA 3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.fr>) Source : Article Processus de Bologne de Wikipédia en français (http://fr.wikipedia.org/wiki/Processus_de_Bologne), dernière révision : 2 novembre 2016 06:32. Consulté le 14 novembre 2016.

Est-ce à dire que l'art est d'essence sacrée et ne devrait pas être touché par le discours critique, l'interprétation, la construction philosophique, et que cette part théorique dusse être réservée aux seuls théoriciens ? Non bien sûr. Au demeurant, un art prescrit dans des limites de techniques ou de pratiques irait à l'encontre du mouvement d'hybridation générale que nous avons noté tout à l'heure, mouvement qui paraît être lié à une transformation générale de nos cultures dans le processus de la mondialisation. La résistance à ce modèle est peut-être souhaitable, mais non une ignorance de cette inflexion. Nous pouvons bien sûr penser qu'un artiste a des capacités théoriques comme il est possible qu'un théoricien ait aussi des capacités de création artistique. Il reste qu'il est humainement difficile de consacrer un temps égal à toutes les compétences requises pour être un bon artiste ou un bon théoricien. Si les hybridations se multiplient aujourd'hui, le désir de s'attacher à un domaine plus qu'à un autre demeure.

Un obstacle par ailleurs persiste et qui prévient le passage fluide entre la théorisation et la pratique. La pensée qui se développe en œuvres et la pensée qui se développe en théories sont ontologiquement différentes. Il est assez difficile de comprendre ce qui se passe dans le processus de création : il semble qu'il n'y ait pas de méthodes fixes, sinon celles-ci seraient appliquées et deviendraient des recettes, rendant l'art sans intérêt. Au contraire, on reconnaît régulièrement comme art des productions mettant au défi des lieux communs, ou déplaçant les stéréotypes. La pratique artistique peut suivre des protocoles, encore faut-il que l'artiste trouve les siens propres. La bonne réception d'une œuvre est certainement dépendante de son respect de formes déjà acceptées (sinon sa signification échappe), mais la disposition de ses termes ne suit pas des codes reconnaissables à tout coup. Au contraire, la pensée théorique, même originale dans ses conclusions, exige pour la forme de sa transmission le respect de l'ordre logique du texte, des arguments démontrés, des sources annoncées pour que le lecteur puisse vérifier.

Il me semble que l'une des personnes qui ait le mieux analysé les deux différents types de pensée est Anton Ehrenzweig, dans son livre *L'ordre caché de l'art*¹². Aujourd'hui, certaines de ses hypothèses seraient peut-être à réviser à l'aune des

12. Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art, Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, trad. par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, Paris, Gallimard, 1974.

sciences cognitives. D'autre part, il tire une grande partie de ses idées de la peinture qui lui était sans doute la plus familière, à savoir l'expressionnisme abstrait, ainsi que des questions contemporaines à ce dernier soulevées par le surréalisme et le dessin d'enfant. Nonobstant, *L'ordre caché de l'art* a sa pertinence dans la mesure où il s'agit d'une théorisation opérée par un enseignant qui a aussi une pratique artistique. De plus, l'ouvrage s'affirme comme le résultat d'une dizaine d'années d'observations. Il a été publié aux Etats-Unis en 1967 et traduit en français sous la direction de Jean-François Lyotard en 1974. Ehrenzweig y explique que nous avons deux façons très différentes de percevoir le monde. L'une d'elles, indispensable à la créativité, se pratique par « *scanning* », terme qui n'a pas été traduit en français mais qui nous est depuis devenu familier. Nous pourrions parler aujourd'hui d'« attention flottante ». Ehrenzweig décrit cette perception en ayant recours à la vision de l'enfance : enfant nous avons tous une vision *synchrétique*, terme qu'il emprunte à Piaget. Cette vision, dit-il, donne la « capacité de saisir une structure globale plutôt que d'en analyser des éléments particuliers¹³», bien qu'elle puisse en même temps « surpasser dans le détail l'exactitude photographique... car elle « se montre bien plus souple que la vision analytique¹⁴ ». Cette dernière est l'autre mode de perception. Vers 7 ou 8 ans, explique l'auteur, nous modifions notre vision pour la rendre plus « vectorielle », ce qui se constate dans le changement entre le dessin d'enfant et le dessin qui cherche à calquer celui des adultes. La vision analytique est le mode de la pensée consciente, « étroitement focalisée et fortement différenciée dans ses éléments¹⁵ ».

Pour Ehrenzweig, l'artiste, le savant, le chercheur scientifique inventif, l'individu ayant conservé sa « créativité » ont gardé la vision de type synchrétique, laquelle, comme celle des enfants, est en contact avec l'inconscient, avec les strates des « processus primaires ». Pour l'individu créatif, « les réalités intérieures et extérieures s'organisent ensemble dans un même processus indivisible ». Cet ensemble se présente comme un chaos. Pourtant ce chaos possède un ordre : le chaos de l'inconscient est aussi trompeur que le chaos de la réalité extérieure. Pour l'un comme pour l'autre, nous ne pouvons prendre conscience de leur ordre caché sans avoir recours aux techniques moins différenciées de la

13. *Ibid.*, p. 27.

14. *Ibid.*, p. 43.

15. *Ibid.*, p. 29.

vision inconsciente. Il faut au savant du courage pour affronter la fragmentation des faits physiques et pour balayer la multitude des liens possibles, susceptibles de donner un sens au chaos apparent.¹⁶

Sans accès au processus indifférencié, sans la perception par *scanning*, l'artiste, le chercheur inventeur ne saisirait que « l'ordre linéaire venu de la pensée analytique¹⁷ ». En revanche, dans le chaos apparent, reçu par ce « type d'attention diffus, éparpillé, en contradiction avec nos habitudes logiques », il pourra composer une œuvre dont « la structure » sera « polyphonique et non monodique ». L'œuvre alors ne « se développe[ra] pas selon une ligne unique de pensée, mais en plusieurs courants superposés à la fois. »¹⁸ Pour résumer, le travail de l'artiste nécessite une plongée dans l'indifférencié du réel et de son inconscient, à partir duquel il doit ensuite procéder à une « dé-différenciation » qui permettra à la perception analytique du spectateur d'avoir un accès (au moins partiel) à l'œuvre.

Je reviendrai maintenant au passeur, aux deux passeurs nécessaires et inscrits dans la formation des artistes et des enseignants en art. Si nous suivons Ehrenzweig, le passeur « créatif » doit évidemment avoir une familiarité avec la perception indifférenciée du monde extérieur et du monde intérieur. C'est un passeur artiste. Mais en tant qu'adulte dans le monde, il est capable d'une perception différenciée : on ne peut guère vivre en société sans cela. Mieux : une pensée créatrice, dit Ehrenzweig, « est capable d'osciller entre des modes différenciés et indifférenciés et de les atteler ensemble¹⁹ ». Le rôle de ce passeur artiste, c'est de trouver les moyens d'accompagner le jeune artiste vers le monde indifférencié : « un bon enseignement artistique a toujours intuitivement "disrupté" la visualisation trop précise de l'étudiant²⁰ », puis il doit l'aider à opérer peu à peu une « dé-différenciation », à saisir l'ordre polyphonique lié à son être profond, à son inconscient. C'est un enseignement qui peut se permettre des bonds illogiques et des fulgurances. C'est une transmission très personnalisée, puisqu'elle va jusqu'à des couches inconscientes de part et d'autre. C'est une transmission subjective.

16. *Ibid.*, p. 39.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*, p. 28.

19. *Ibid.*, p. 29.

20. *Ibid.*, p. 92.

L'exemple emblématique du passeur artiste, c'est Joseph Beuys. Lorsqu'à la fin de sa vie, il donne une leçon à l'un de ses étudiants qui ne savait que faire d'un énorme tronc d'arbre récupéré, il agit peu mais transforme le tronc en quelque chose d'énigmatique, de puissant par ses relations de proportions, par l'intensité donnée au volume. Il suggère une présence corporelle en introduisant un bloc évoquant les pieds de ce qui devient alors une sorte de forte statue couchée. En même temps Beuys nomme cette masse *Jungfrau*, jeune femme, vierge. Et cette dénomination, contredisant l'image légère de jeune fille dont ce serait ordinairement l'évocation, ajoute à la puissance troublante du corps de bois. Est-ce que cela renvoie à un indifférencié personnel chez Beuys (où se mêlerait à son éducation catholique, des souvenirs d'enfance) ? Un effet physique passe vers le spectateur et qui se définit mal, car c'est le corps qui reçoit, le corps accompagné de ce qu'il charrie d'indifférencié. La passation, même publique, demeure subjective. Cet effet est bien différent des commentaires très illustratifs, par symboles interposés et quasi codifiés avec lesquels on explique Beuys le plus souvent.

Maintenant, nous pouvons aborder le deuxième passeur, le passeur théoricien. Celui-là n'a peut-être pas la meilleure part : en École d'art, avant le processus de Bologne, il se devait d'apporter des idées autres, de produire des expériences disruptives, mais la tâche qui est la sienne en université, et déjà aujourd'hui en École d'art, c'est de ramener l'étudiant, l'élève, à la pensée de type analytique. Préparer un mémoire de Master, une thèse, c'est une recherche passionnante, mais le modèle universitaire dont la tâche est précisément d'assurer une passation de savoirs, requiert une ascèse poussée de mise en ordre selon la logique discursive (Ehrenzweig explique lui-même qu'il n'est pas parvenu dans son livre à se discipliner et de fait, l'ensemble est parfois un peu chaotique...) Le mémoire de type universitaire demande comme tout ouvrage de communication de se plier à un ordre consécutif de présentation pour faciliter la lecture et la compréhension de ce qui est traité, d'avoir une clarté syntaxique, des sources vérifiables au moyen d'un appareil de notes et d'une bibliographie codés pour faciliter l'usage de qui désire approfondir les questions traitées. Il exige la précision des observations, des références triées, la possibilité argumentative de les critiquer, une articulation des discussions rendant plausible ce qui est avancé. Le chercheur en matière artistique doit avoir pour but de transmettre et d'augmenter le savoir en amenant un point nouveau, en modifiant un point de vue, en rétablissant une vérité, en détectant les poncifs sous le consensus ou le dis-

sensus ; ses comparaisons permettent au récepteur lecteur d'élargir son champ de réflexion et ses capacités critiques. Son discours n'est pas subjectif car il perdrait alors sa validité. Ce chercheur a une pensée qui tend vers l'objectivité, qui s'y efforce. Le tableau plutôt négatif que dresse Ehrenzweig vis-à-vis de la pensée « analytique » est certainement excessif, mais amener, de la part du passeur théoricien, l'ordre logique sans castrer est difficile. Il faut que ce passeur-là convainque le jeune artiste de l'utilité du passage d'un mode à l'autre, et c'est une utilité toute pragmatique. Mais face à la concurrence internationale qui désormais requiert cette maîtrise il faut sans doute cette double compétence. Admettons alors que les deux types de passeurs, de perception, de vision, soient nécessaires à la formation de l'artiste dans la mesure où les transmissions différentes sont sources de stimulation et peut-être d'effacement de dualismes persistants et bientôt obsolètes.

S. C.

2–1.3

Céline Domengie & Oriane Helbert

Prologue

Céline Domengie

Genius loci UBUBM

Oriane Helbert

Territoire d'occasion

2–2.3

Céline Domengie

Passeur

Jean-Paul Thibeaudeau

... méta-art et ses méta-radeaux

Cerise Rousseau et Lucas Leclercq

**L'expérience de Traverses et inattendus,
comme exemple de transmission et de
passage**

Sylvie Coellier

Les deux passeurs

2–3.3

Oriane Helbert

Arpenteur – Présentation

Timea Gyimesi

Quelqu'un quelque part « entre »

Barbara Bourchenin

Arpenter en pensée :

le faire-bibliothèque chez Joseph Kosuth

Un échange avec Jean-François Pirson