



**HAL**  
open science

## Pour un journal extime

Richard Conte

► **To cite this version:**

Richard Conte. Pour un journal extime. Les arts plastiques à l'université, Dominique Chateau, Jean-Claude le Gouic, Sep 1992, Aix-en-Provence, France. hal-01503755

**HAL Id: hal-01503755**

**<https://hal.science/hal-01503755>**

Submitted on 11 Apr 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ D'ÉTÉ**  
**à AIX-EN-PROVENCE**  
**3 au 8 septembre 1992**

**dirigée par :**  
**DOMINIQUE**  
**CHATEAU**  
**JEAN-CLAUDE**  
**LE GOUIC**

**LES ARTS**  
**PLASTIQUES**  
**À L'UNIVERSITÉ**

1993  
PUBLICATIONS  
DE L'UNIVERSITÉ DE PROVENCE

UNIVERSITÉ D'ÉTÉ  
à AIX-EN-PROVENCE  
3 au 8 septembre 1992

dirigée par :

DOMINIQUE CHATEAU  
JEAN-CLAUDE LE GOUIC

# Les arts plastiques à l'université

© Université de Provence  
Service des Publications

Dépôt légal - 3<sup>e</sup> trimestre 1993  
ISBN n° 2-85399-321-3

*L'Université d'été, Les arts plastiques à l'université, a été coorganisée par l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne et par l'Université de Provence.*

*Nous tenons à remercier le Ministère de l'Education nationale, sous l'égide et avec le financement duquel cette Université d'été a pu avoir lieu ; c'est aussi grâce à sa participation que les présents actes accèdent maintenant à la publication.*

*Nos remerciements vont, par ailleurs, à l'Université de Provence qui a bien voulu accueillir nos débats dans ses murs.*

## LISTE DES PARTICIPANTS

AUTAJON	Tatiana	Professeur agrégé	Université Lille III
BACQUET	Hervé	Maître de conférences	Université Paris I
BARRAL	Jacqueline	Maître de conférences	Université Saint-Etienne
BOUCKAERT	Sabine	Chargé de cours, certifié	Université Saint-Etienne
CHATEAU	Dominique	Professeur	Université Paris I
COELLIER	Sylvie	Maître de conférences	Université Aix-Marseille I
COHEN	Jacques	Maître de conférences	Université Paris I
CONTE	Richard	Maître de conférences	Université Rennes II
CUSTODERO	Jacqueline	Maître de conférences	Université Strasbourg II
DALQUIER	Jean	Documentaliste formateur	CRDP Toulouse
DESIDERI	Mirille	Professeur agrégé	IUFM Arras
DIOT	Alain	Professeur agrégé	IUFM Livry-Gargan
DUPRÉ	Michel	Maître de conférences	Université Paris I
FLECNIAKOSKA	Jean-Louis	Professeur	Université Strasbourg II
GAGEAN	Claude	Professeur	Université Strasbourg II
GAILLOT	Bernard	Chargé de cours, agrégé	Université Aix-Marseille I
GHENASSIA	Agnès	Chargé de cours, agrégé	IUFM Aix-Marseille
GILLES	Joël	Professeur agrégé	Université Saint-Etienne
GUELTON	Bernard	Maître de conférences	Université Saint-Etienne
JÉROME	Jean	Chargé de cours, agrégé	Université Strasbourg II
LACHARTRE	Josette	Professeur certifié	IUFM Niort
LE GOUIC	Jean-Claude	Professeur agrégé	Université Aix-Marseille I
LE GOUIC	Sylvie	Chargé de cours, certifié	Université Aix-Marseille I
LEGAL	Gabriel	Professeur certifié	IUFM Bourg-en-Bresse
M'RABET	Khalil	Maître de conférences	Université Aix-Marseille I
MOQUET	Patrick	Professeur agrégé	Université Aix-Marseille I
MORIN	Nicole	Conseillère pédagogique	Inspection Acad. Deux-Sèvres
PASQUON	Guido	Professeur certifié	IUFM St-Denis La Réunion
PÉLISSIER	Gilbert	Inspecteur général	Ministère éducation nationale
REYMOND	Nathalie	Maître de conférences	Université Paris I
ROBIC	Jean-François	Maître de conférences	Université Strasbourg II

SALSMANN	Michel	Assist., chargé de cours	Beaux-Arts, Univ. Paris I
SATO	Jacques	Maître de conférences	Université Rennes II
SORBE	Hélène	Maître de conférences	Université Bordeaux
SELLIER	Anne	Chargé de cours, agrégé	Université Aix-Marseille I
TROYAS	Alain	Professeur agrégé	Université Montpellier III
VANDECASTEELE	Eric	Maître de conférences	Université Saint-Etienne

## PLANNING DE L'UNIVERSITÉ D'ÉTÉ

### JEUDI 3 SEPTEMBRE

9 h : Présentation de l'Université d'été par **Dominique CHATEAU** et **Jean-Claude LE GOUIC**

10 h 30 : Communication et débat

*présidé par* : **Dominique CHATEAU**

12 h : Repas

14 h : Constitution de 3 commissions de réflexion:

1. Aspect historique et conceptuel : évolution des formations en arts plastiques, conception de la discipline, articulation pratique-théorie, etc.)

2. Recherche sur et en arts plastiques (conditions et finalités)

3. Pédagogie des arts plastiques (formation en arts plastiques, préparation des concours, etc.)

17 h 30 : Arrêt des travaux.

Soirée en commun

### VENDREDI 4 SEPTEMBRE

9 h : Rapports sur les discussions en commission

10 h : Communications et débats

*présidé par* : **Hervé BACQUET**

12 h : Repas

14 h : Réunion des commissions

17 h 30 : Arrêt des travaux

### SAMEDI 5 SEPTEMBRE

9 h : Rapports sur les discussions en commission

10 h : Communications et débats

*présidé par* : **Jacqueline CUSTODERO**

12 h : Repas

14 h : Réunion des commissions

16 h 30 : Clôture des travaux

Après 17 h : Visite des musées Cantini et Vieille-Charité à Marseille



**DIMANCHE 6 SEPTEMBRE**

9 h : Rapports de synthèse des discussions en commission

10 h : Communications et débats

*présidé par* : **Jean-François ROBIC**

12 h 30 : Repas puis après-midi libre

**LUNDI 7 SEPTEMBRE**

9 h : Etude comparative, en séance plénière, des différentes structures pédagogiques des départements et U. F. R. dispensant une formation en arts plastiques : partenariat, innovations, finalités, équipes de recherche, etc.

*présidé par* : **Dominique CHATEAU**

12 h : Repas

14 h : Débat en séance plénière sur le thème de l'atelier en arts plastiques

*présidé par* : **Hélène SORBÉ**

17 h 30 : Fin du débat

Soirée en commun au centre d'hébergement

**MARDI 8 SEPTEMBRE**

9 h : Débat en séance plénière sur la réforme des études universitaires en arts plastiques

10 h 30 : Débat en séance plénière sur la liaison IUFM-universités

*présidé par* : **Jean-Claude LE GOUIC**

12 h 30 : Repas

14 h 30 : Débat final et évaluation collective

16 h : Clôture de l'Université d'été

Richard CONTE

## POUR UN JOURNAL EXTIME

Permettez-moi de commencer mon exposé par l'évocation d'une émission intitulée *La transhumance à Die* que j'écoutais sur France Culture voilà quelques jours. Il s'y disait que les bergers tiennent assidûment des carnets dans lesquels ils relatent par le menu, non seulement tous les événements survenant dans le troupeau, toute une comptabilité spécifique, les conditions météorologiques, mais aussi des remarques plus personnelles suscitées par la vie solitaire, des dessins, bref un *journal* servant à surmonter la solitude, ces carnets constituant une mémoire qui se perpétue depuis des millénaires. Au début, les bergers gravaient simplement des signes de reconnaissance dans les rochers. Chez les nomades berbères en Algérie, l'origine de la calligraphie proviendrait des dessins d'animaux, notamment de moutons, que les bergers effectuaient sur des plaques d'argile, sources communes de dessin et d'écriture. Partout le pasteur était traditionnellement celui qui apporte les nouvelles et donc la connaissance. A Die, un berger confiait lors de cette émission : « Je sais que la transhumance commence le jour où j'écris sur un petit carnet : achat d'un carnet et d'un crayon : 10 Francs et 75 centimes. »

Enchaînons par une autre citation :

« L'existence de la théorie est apparue comme une conséquence indispensable de l'activité créatrice. Les artistes n'écrivent pas *sur* leur art ; leurs écrits constituent une extension de leur activité créatrice. »

Cette réflexion de Théo van Doesburg écrite en 1917 me paraît poser d'emblée la différence entre l'activité scripturale de l'esthéticien, de l'historien ou du critique et celle du plasticien. Il en va du statut de l'écrit dans nos U. F. R. d'arts plastiques. C'est une question centrale puisque nous le savons bien, l'écrit est non seulement consubstantiel à l'université mais encore celle-ci en détermine-t-elle la *nature*. Le mémoire de thèse, avec ses contraintes formelles et documentaires, représente le passage obligé vers une reconnaissance institutionnelle permettant un véritable développement de nos propres recherches. Or, en quoi ce mémoire peut-il être à la fois *extension* de l'activité créatrice et discours articulé *sur* notre travail plastique, compte tenu de la raideur de l'exercice et de son nécessaire appareil critique ?

Je prendrai comme premier objet de ma réflexion le carnet de bord qui m'accompagne autant dans le travail de l'atelier que lors de mes déplacements. C'est-à-dire un objet indispensable à la recherche de tant de plasticiens, et pourtant difficile à faire exister dans un enseignement où finalement ne perdure que ce qui peut être évalué. Or, la perspective d'une évaluation ôterait à cet écrit, son véritable potentiel, sa fonction de creuset, j'y reviendrai tout à l'heure.

Chacun peut appeler cela comme il veut : carnet, cahier, journal ou encore *mémoire* au masculin. Ainsi le *mémoire* d'art plastique déborde-t-il le sens académique de *dissertation* envoyée à une société savante (mémoire de Gallois sur la théorie des ensembles, par exemple). On ne peut non plus le réduire à la relation écrite qu'une personne fait des événements dont elle a été le témoin ou auxquels elle a participé. Et le mot se met alors au pluriel. Enfin il ne s'agit pas non plus d'écrire des textes autobiographiques sous forme de journal ou de souvenirs, voire de confessions.

Le mot *mémorandum*, un peu pédant, souvent abrégé en *mémo*, convient pour définir la note qu'on prend d'une chose qu'on ne veut pas oublier ou le carnet contenant ce genre de notes : agenda, pense-bête, aide-mémoire... Je reviens donc à mon carnet d'atelier, plus léger, que j'ai baptisé « journal extime »<sup>1</sup> pour d'emblée mettre l'accent sur la réflexion ouverte qui devra s'y déployer. Puis, plus tard, pour en préciser le statut, il sera sous-titré plus concrètement : *En attendant que ça sèche*.

Ce carnet n'est pas un *livre d'artiste* qui vaudrait comme *livre-objet*, bien qu'à certains égards, il pourrait le devenir. Ni journal intime, ni seulement carnet d'esquisses, alors que trouve-t-on dans ce *journal extime* ?

- D'abord, par fragments, les *minutes* de l'atelier avec le souci de ne pas oublier par quels états ou détours telle œuvre passe. Semer quelques cailloux blancs (une date précède toujours la moindre trace). « Le Journal, écrit Blanchot, représente la suite des points de repère qu'un écrivain établit pour se reconnaître, quand il pressent la métamorphose dangereuse à laquelle il est exposé<sup>2</sup>. »

<sup>1</sup> Le N° 204, septembre 1992, du magazine *Lire* sera consacré au *Journal intime*. Phénomène extrêmement répandu d'après cette enquête puisque trois millions de français tiendraient plus ou moins régulièrement un journal ! Quant aux peintres, bien peu, toujours d'après la même source, « osent se coller à l'exercice du journal, jugé trop périlleux ». On sait l'importance de celui de Delacroix ou de Klee, mais il faudrait citer ici des dizaines d'artistes de premier plan produisant régulièrement de l'écrit à partir ou en direction de leur pratique. Remarquons la parution récente des *Notes d'atelier* de G. Titus-Carmel (Plon) où le peintre se demande « comment vivre avec la peinture (ou le dessin) qui vous fait face à longueur de journée, sinon en lui tournant parfois le dos pour l'écrire ? ». Enfin il faut signaler la parution en octobre 92 du *Journal d'un peintre* de Jean Hélion (Maeght Editeur), qui noircira deux cent huit carnets et quelques cahiers entre 1929 et 1984. Ce « pictographe » considérait peinture et écriture comme deux activités inséparables. D'ailleurs, en 1984, quand le peintre abandonna ses pinceaux, le *diariste* déposa la plume.

<sup>2</sup> *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955, p. 19.

– Ensuite des projets, sous forme mixte de textes et de croquis, réservoirs d'incipit, dont je pourrais me servir le cas échéant lors d'une commande pour éviter l'aspect plaqué d'une proposition de circonstance ; ce sont quelquefois des constructions rapides pour déterminer des rapports de surfaces ou de valeurs en prévision des jours sans voix ; ou encore des embryons d'articles, ou encore de hâtives récapitulations.

– Le dessin et l'écriture sont une même source et le carnet passe de l'un à l'autre presque sans discernement et se donne comme le lieu le plus crucial de la fameuse relation pratique/théorie qui nous écartèle autant qu'elle nous unit.

– Mais on y trouve aussi des rejets, de faux projets, le *surplus psychique* de l'activité picturale, les solutions erronées, les impasses, etc.

– J'aime y inscrire des citations extraites de lectures en cours, des bouts de conversations avec des visiteurs, ou un mot simple, un mot d'esprit, un jeu de mots, une *phrase du réveil* trouvée sans effort comme un cadeau des « araignées du matin ».

– J'y insère des photos de travail conservant les états intermédiaires ou des peintures ensevelies, données ou vendues..., sans oublier mes cartons d'expos, des photos de voyages ou de moments d'amitié.

– Interrompu par le téléphone, il m'arrive de salir ce carnet la main encore fraîche de couleurs ou d'y entreprendre un griffonnage tentaculaire que je poursuivrai pendant l'une de ces réunions interminables dont les enseignants ont le secret.

– Il m'arrive, mais rarement, d'y coller la coupure fragile d'un article important que je risquerais d'égarer sans cela.

« Le souci n'est pas de faire bien ou de faire propre, mais de faire vite, de fixer les idées fugaces, les rencontres fortuites, les visions, les pulsions..., avant qu'elles ne glissent dans l'oubli. Souci aussi de désencombrer sa propre mémoire, de rendre l'esprit vacant et disponible, de se libérer d'un surplus d'énergie voire de violence ou d'idées parasites qui pourraient bloquer le travail en cours <sup>3</sup> »

Est-ce-à-dire que peindre me monte à la tête ? Il suffit en effet de quelques minutes d'atelier pour que l'esprit se régénère, comme si le moelleux gel acrylique étalé sur la toile mettait à chaque mouvement du couteau mes neurones en éveil. Faire une peinture me donne des idées..., sur la peinture et sur le reste, provoque des émulsions de pensée et les idées qui filtrent de ces moments-là ne ressemblent pas tout à fait aux autres. Je prétends que certaines idées ne viennent qu'au praticien et nul autre ne peut les produire sauf à se soumettre aux rudes exigences d'une matière bien

<sup>3</sup> *Le Carnet d'artiste*, Catalogue Galerie Bernard Jordan, Paris, 1987, Préface de Françoise Bataillon, p. 9.

spéciale. Nous nous trouvons là dans un champ de pensée d'une espèce particulière où s'élabore un *avant-texte* dont on peut noter les bribes ou bien laisser tout filer en roue libre et se perdre.

Voilà en quoi ce carnet m'est le plus précieux. Mais il y a bien sûr du danger à freiner cette roue, à laisser trop poser la pâte pour noter les irrptions langagières de sa substance active. Doit-on gâter le tableau pour en fixer *l'esprit* au sens chimique du terme. Cruelle alternative dans la mesure où rien n'est plus volatile que ces idées-là, mis à part justement le coefficient de spiritualité, *l'alcool* d'une plage de couleur qui, en un clin-d'œil, peut muer en plaque inerte. Alors tans pis pour les mots, c'est le « tableau » qui finit toujours par avoir raison.

Mais dans la plupart des cas, la faculté de peindre et de noter presque simultanément, peut, au prix de quelque effort se développer. Car trois mots suffisent quelquefois pour fixer les contours d'une idée fluide. Pour autant ce qui s'y écrit ou s'y dessine n'a pas un égal intérêt et la parole *sui generis* dont je vantais l'éclat tout à l'heure demeure assez rare.

Feuilletant de temps à autre l'ensemble de ce carnet, j'y constate une espèce de montage chronologique qui révèle la récurrence d'une idée et même quelquefois son ressassement. Il montre aussi l'affleurement des effets de mode, des croyances éphémères, des rendez-vous manqués et des illusions perdues... En avril 87, la Galerie Bernard Jordan, à Paris, a organisé une exposition intitulée *Le Carnet d'artiste* montrant bien que sur la quarantaine d'artistes choisis, nous sommes confrontés à autant de propositions qu'il y a d'individus. Cela va du cahier d'écolier au livre relié en passant par un paquet de feuilles volantes vite agrafées pour la circonstance. Françoise Bataillon, dans la préface, y constate que « cette mémoire qui pose ses jalons sur les chemins du temps, il (l'artiste) l'explore sans cesse, il y pioche les jours de grand vide. Elle est le témoin d'une évolution logique, ou d'un piétinement, ou d'une régression, ou encore d'un égarement provisoire. Consultée de temps à autre, elle permet de redresser la barre si nécessaire ou incite à faire une pause <sup>4</sup>. »

Tout ceci est très plaisant, me direz-vous, mais concerne le travail de l'artiste et on ne demande ni aux étudiants d'arts plastiques ni à leurs enseignants d'être des *artistes*, mais, dans le meilleur des cas, des *chercheurs*, ce qui n'exclut pas la recherche sur la création mais exclut la création plastique comme unique recherche et peut-être du même coup une théorisation qui serait seulement prolongement du faire. C'est à ce niveau que le carnet de travail entre en jeu comme charnière plurivoque entre matière et mémoire.

<sup>4</sup>*Ibid*, p. 11.

Mais ce carnet de *transit* (quelquefois de *transfert*), comment l'introduire de façon collective, sans le rendre obligatoire, sans qu'il devienne un *pensum* et que le remède soit pire que le mal ? Comment éviter d'en altérer l'authenticité par une évaluation fut-elle critériée ? Or, à l'université ne résiste que le mesurable, ce qui relève d'une activité rigoureuse à visée scientifique. On ne peut donc que fortement recommander à tout étudiant de s'inventer pour lui-même un registre (dans tous les sens du terme) *transitionnel*, quel qu'en soit la forme, où il pourrait puiser des idées, des projets, bref à usage indifférencié entre les champs affectifs, perceptifs, prospectifs et conceptuels.

### DES JOURNEES D'ATELIER

Toute notre force de plasticiens-enseignants-chercheurs (et d'une certaine façon notre faiblesse), se situe dans cet incessant et intime commerce du faire créateur et du penser. Ce que le programme des cours de Paris I sous-entend par *pratique critique*, c'est bien cette conjugaison particulière de notre identité. Mais ce qui reste, à mon avis, central et incontournable, en arts plastiques, c'est l'occurrence d'une relation concrète et directe avec les matériaux et les outils. Cet engagement pratique dont je parle est-il seulement possible au sein de l'université autrement qu'à titre d'expérimentation proche du bricolage (n'en déplaise à Lévi-Strauss), de justification ou d'alibi ? Il est vrai que rares sont les centres de formation disposant de locaux et de matériels dont les étudiants peuvent faire un usage prolongé. Or, notre enseignement devrait être le lieu de prédilection d'un épanouissement plastique, faisant surgir cette parole spécifique à travers l'entrelacs du faire. C'est au statut de la pratique plastique à l'université qu'il faut donc réfléchir.

Qu'on me comprenne bien, il ne s'agit pas de prescrire l'enlèvement volontaire dans la pratique comme une sorte de *picturothérapie* qui laisserait de temps à autre échapper quelques bulles faisant office de théorie. Non, il faudrait provoquer à l'université une révolution copernicienne réinstallant la pratique au centre du système. Sinon, tout nous sera progressivement grignoté, nous condamnant au seul *commentaire* sur un *objet-prétexte*. Il s'agit non seulement de volume horaire et de volume spatial mais aussi de la place que le *faire et l'imaginaire matériels* occupent dans toutes les têtes.

Il me faut prendre encore ici le risque de propositions concrètes même s'il y a toujours une bonne part de naïveté ou d'illusion à croire en leur mise en œuvre. Ainsi, pour que la pratique soit vécue comme cruciale, pourquoi ne pas lui donner dans l'emploi du temps une place centrale ?

L'épreuve pratique d'admission en trente heures de l'agrégation montre par exemple que des étudiants peuvent réaliser à Saint-Charles, des œuvres au moins aussi ambitieuses que celles des étudiants des Beaux-arts de Paris dont on pouvait visualiser les travaux, presque au même moment, lors de journées-portes ouvertes. Si chaque mois, par un système de regroupement d'heures, quelques journées se trouvaient intégralement consacrées à des réalisations importantes, ou s'il pouvait exister des ateliers ouverts la nuit ou pendant le week-end, ou encore si une grande salle pouvait être totalement consacrée à des créations, par périodes, et pour un certain nombre d'étudiants de telle année, je crois alors que l'ensemble de la relation à la pratique plastique s'en trouverait repositionné.

Combien d'étudiants locataires d'une chambre exiguë, se plaignent de l'absence d'ateliers permanents, et donc du manque de recul pour simplement voir leur travail, sans parler de l'impossibilité de salir et du type de pratique que cela induit ? Combien justifient le manque d'ambition de ce qu'ils nous présentent tout simplement par les difficultés du transport ? Et puis il y a l'atmosphère, l'ambiance irremplaçable de l'atelier qui demeure, avec l'espace disponible, l'atout essentiel des écoles d'art.

Il me paraît donc indispensable et urgent de disposer de lieux permanents de réalisation, indépendamment des salles de cours. Il s'agit d'une nécessité impérieuse. Imaginez une fac de lettres sans bibliothèque ou d'histoire de l'art sans diathèque ! Il est piquant de remarquer qu'à Rennes, par exemple, une salle d'informatique équipée de dizaines d'ordinateurs, reste ouverte en permanence à tous les étudiants.

Faute de mieux, l'organisation de journées d'atelier, en admettant que cela soit concrètement réalisable et que des enseignants en acceptent la prise en charge, pourrait devenir un temps d'échange privilégié, un lieu d'émergence de cette pensée du faire endormie dans nos carnets.

Hormis les cahiers et l'atelier, un troisième volet doit être ici évoqué : celui de la monstration. A Rennes, la Galerie *Art et Essai* est installée dans le grand hall de la bibliothèque universitaire, l'U. F. R. des arts y expose non seulement des artistes contemporains importants mais aussi les œuvres des enseignants ou des étudiants soutenant un mémoire. Cela devrait être possible partout et en premier lieu pour les étudiants parisiens qui paradoxalement sont de ce point de vue parmi les plus mal lotis.

Je finirai par un retour à la chose écrite : avant de devenir cet objet compact, qui fait quelquefois trop semblant d'être un livre, le mémoire d'arts plastiques, servant à soutenir la maîtrise ou la thèse, devrait commencer par être ce que Valéry appelait les « débris d'un futur » pour se transformer progressivement en « une sorte de chemin de ronde qui longe, surveille et

parfois double l'autre voie, celle où errer est la tâche sans fin »<sup>5</sup>. Le carnet que je noircis au jour le jour à mon propre usage, ressemble maintenant au *chemin de ronde* de Blanchot, d'autant que depuis plusieurs années déjà, je peins des toiles circulaires.

Mais attention, quelles qu'en soient les qualités, les écrits de travail, en tant qu'*extension* du travail créateur, ne sauraient se substituer à l'exercice du mémoire universitaire, avec sa codification ad hoc. Il serait d'ailleurs irresponsable de faire croire à un étudiant qu'il peut réinventer les formes de la thèse à sa guise et que cela lui serait crédité par l'institution au titre d'un type particulier de créativité. Ce serait pure démagogie.

Pourtant la place cardinale que doit absolument occuper la pratique plastique (et/ou, sous certaines conditions, la pratique pédagogique), offre une vacance à travers laquelle les écrits de travail peuvent opérer comme *tressage* du faire et de son analyse critique.

<sup>5</sup> Blanchot, *Op. cit.*, p. 20.



## DÉBAT

Jacqueline CUSTODERO – Je voudrais simplement revenir sur votre dernière phrase : « réinventer les formes de la thèse ». Il me semble que ce serait bien de les réinventer contrairement à ce que vous dites.

Richard CONTE – Je voulais signaler qu'on ne peut pas tout faire dans un cadre institutionnel, mais qu'il y a, en arts plastiques, un espace vacant où on peut inventer. Pourtant, je dis toujours aux étudiants de maîtrise que, abandonner les codes universitaires, c'est pour eux la perte d'une méthodologie qui a son utilité et sa rigueur. Je crois que l'apprentissage de la rigueur n'est pas contradictoire avec la pratique plastique.

J. CUSTODERO – Ce n'est pas tant une question de rigueur qu'une question d'adaptation à des fonctions. Je crois que la thèse d'arts plastiques telle qu'on la pratique habituellement n'est pas inventive et ne correspond pas à ce que l'on peut attendre de mieux.

R. CONTE – Je ne considère pas que la thèse soit une oeuvre ; pour moi, l'oeuvre, c'est mon travail plastique, la thèse, c'est un travail universitaire. Si on confond la thèse et l'oeuvre, à ce moment-là, effectivement, on rencontre un problème d'adaptation dans la mesure où l'on est dans un autre circuit ; on se fait plaisir à faire passer la thèse pour l'oeuvre dans le cadre de l'université ; on se fait reconnaître comme artiste dans un lieu où l'invention, de ce point de vue-là, est assez facile. De toute façon, à un certain moment, un barrage se présente ; si, par exemple, on regarde les thèses des gens qui sont ici présents et dont la candidature a été retenue pour des postes universitaires, ce ne sont pas des thèses échevelées, mais des thèses qui ont un appareil critique, qui font référence à un certain nombre de livres d'histoire de l'art, qui sont ancrées dans une pratique assez engagée, bref, qui répondent à toutes sortes de critères cumulés qui sont reconnus par la communauté universitaire.

J. CUSTODERO – Il me semble pourtant qu'actuellement il y a lieu de rechercher des formes de thèse qui soient adaptées aux arts plastiques. C'est aussi votre idée, puisque vous dites, je vais essayer de vous citer : « Pour un praticien, certaines idées deviennent des contradictions. » Bien que nous disposions d'un espace particulier pour nos thèses, pour l'instant, elles

restent très codées et je pense qu'il y a peut-être des souplesses, des adaptations à y apporter.

R. CONTE – A condition qu'elles ne correspondent pas à des faiblesses...

Jean-François ROBIC – Je pense que Richard parle d'un problème de forme et Jacqueline d'un problème de fond. Il est vrai qu'il y a des thèses d'arts plastiques qui sont effectivement très traditionnelles, tandis que d'autres sont plus ouvertes. Mais, pour que cela puisse s'appeler thèse, il y a toujours une forme spécifique qui est celle de la thèse.

Michel DUPRÉ – Il y a des formes de thèses différentes suivant les disciplines ; on peut se poser la question de savoir s'il y a lieu d'inventer une forme spécifique pour la thèse d'arts plastiques ; cela se fera peut-être dans les années à venir. La première tâche a été d'imposer qu'il existe une thèse d'arts plastiques, et cela, au départ, était déjà quelque chose de non académique. Cela paraissait même plutôt aberrant que, à côté du pavé du texte, il y ait non seulement présence d'une oeuvre plastique, mais encore que celle-ci soit prise en compte également pour juger des capacités du futur docteur. Il y a aussi un autre aspect des choses. On court un risque en disant qu'il y a d'un côté l'oeuvre et de l'autre la thèse. Cela pourrait signifier que, d'un côté, il y a de l'artistique et, de l'autre, seulement de la recherche, une recherche qui nous échapperait à nous plasticiens. Il y aurait une recherche sur les oeuvres qui ne serait pas la recherche en arts plastiques telle qu'on l'entend habituellement. Je crois qu'il y a là un risque de dérive.

R. CONTE – Il y a toujours un risque de dérive, et c'est pour cela que j'ai cité la phrase de van Doesburg sur l'extension de la pratique. C'est vrai pour tous les écrits d'artistes, sous toutes leurs formes, carnets, traités, etc. ; il y a toujours du langage qui prolonge et, à ce moment-là, on passe du côté du travail *sur*... Mais le pire des dangers serait de faire croire que l'objet-thèse est une oeuvre d'art. On rencontre le même problème concernant les maîtrises. C'est souvent, dans ce cas-là, pour faire l'économie du théorique, et cela ne valorise pas pour autant l'artistique. Pour les arts plastiques, ce qui me semble caractéristique c'est, outre d'avoir une recherche personnelle, d'inscrire celle-ci dans un cadre universitaire. Il faut prendre cela comme un plus et non comme un handicap.

Nathalie REYMOND – On parle de beaucoup de choses à la fois : de l'artistique, de la recherche, de la thèse et même de la recherche après ou à côté de la thèse. Il me semble que pour ce qu'il en est de la thèse ou de la

maîtrise, qui se font dans le cadre universitaire, il y a des textes qui précisent certains points : la pratique doit avoir la même importance que la théorie et il doit y avoir nécessairement interrelation entre elles. C'est là la définition d'une forme-thèse ou d'une forme-maîtrise.

Dominique CHATEAU – Il convient de noter que l'interrelation pratique-théorie est inscrite dans les arrêtés officiels de la maîtrise, non point de la thèse ou, en d'autres termes, qu'aucun texte ministériel ne définit une thèse spécifique d'arts plastiques.

Jacques SATO – En entendant Richard Conte et certains de ses contradicteurs, il m'est venu à l'esprit une métaphore sportive : il y a plusieurs tempéraments, d'une part ceux qui pratiquent le triathlon, c'est-à-dire qui, comme Richard, veulent être artiste, chercheur, savoir écrire, être théoricien, etc. et, d'autre part, ceux qui, étant plutôt du côté de l'épreuve unique, chercheraient à « artistiser » la performance universitaire. Je me demande s'il ne faut pas admettre cette dualité. Est-ce qu'il faut absolument trouver un modèle, une spécificité de la thèse d'arts plastiques ?

R. CONTE – Pour ce qui est de la thèse, il semble normal que l'université prenne des garanties avec les gens qu'elle embauche. Il est tout à fait normal qu'on demande à un futur enseignant de l'université de se soumettre à un certain nombre de règles qui sont, en fait, des garanties pour les étudiants à l'égard de la connaissance, de la méthodologie de la recherche, de la maîtrise de la langue, etc. Je ne crois pas qu'il s'agisse là de performance, ce n'est pas le triathlon.

Jacques COHEN – J'ai été sensible à ton exposé, Richard : je l'ai trouvé subtil, poétique et bien construit. Peut-être, cependant, prends-tu trop à la lettre la définition des U. F. R. d'arts plastiques en accordant la primauté au deuxième terme : « plastique ». Je ne t'ai pas entendu beaucoup parler d'artistique. Tu parles de « pratique plastique » et tu t'annonces comme « plasticien » ; je pense que cela sous-entend « artiste ». Cela te conduit à revendiquer pour les U. F. R. d'arts plastiques une pratique plastique. En tant que plasticien, sous-entendu artiste cela va de soi – mais, pour moi, cela ne va pas de soi –, tu penses que les U. F. R. d'arts plastiques devraient donner une grande part à cette pratique plastique qui s'inscrirait dans la visibilité.

A ce moment-là, tu introduis un clivage entre le travail théorique d'écriture universitaire – c'est un genre, il faut s'y soumettre – et la pratique plastique – elle a son autonomie et ne peut pas se superposer au théorique – puis, entre les deux, tu établis, pour ton propre compte, la pratique

intermédiaire, transitionnelle de ce journal dont tu nous as bien parlé et que je trouve très intéressant. Tu en arrives à dire, puisque la pratique plastique est fondamentale, que l'on ne peut pas concevoir, dans une U. F. R. d'arts plastiques, qu'il y ait une pratique plastique (telle que tu l'entends) sans atelier. Or, dans un atelier, où tout le monde va se retrouver, qu'en est-il du journal « extime » dont tu parles ? Cette pratique du journal nécessaire à la pratique, qui la fait fonctionner, comment la faire passer dans la notion d'atelier installé à l'université ? Ce fantasme, dans une U. F. R. d'arts plastiques, de l'obligation d'une pratique plastique dominante, avec la présence obligatoire de l'atelier plastique, je pense qu'il renvoie à des modèles déterminés, à une conception des arts plastiques assez proche de ce que l'on pourrait appeler les beaux-arts. C'est là la limite que je pose vis-à-vis de tes propositions.

Maintenant, si on pense que l'art contemporain et l'art moderne ont justement remis en cause cette conception en vue de donner une plus grande dimension à l'artistique, l'isolant de la dimension plastique en tant que visibilité pure, on en vient à l'idée d'amplifier non pas la dimension plastique, qui est seulement une des possibilités d'intervention dans les U. F. R. d'arts plastiques, mais d'amplifier l'art. Et, à ce moment-là, je te rejoins, à travers la poétique. On pourrait imaginer des U. F. R. où la pratique poétique serait la dominante de la recherche ou de l'art mis en oeuvre, où l'on s'interrogerait sur la pratique personnelle d'ordre artistique non seulement qu'un plasticien mettrait en oeuvre, mais aussi qu'un théoricien pourrait mettre en oeuvre. Il y aurait une pratique personnelle d'ordre artistique à trouver, à étudier, à analyser, dans l'ordre de la pratique théorique. Ce qui m'intéresserait donc, c'est d'ouvrir, dans une U. F. R. d'arts plastiques, le maximum de possibilités de réflexion pratique, y compris la plasticité telle que tu l'entends, mais de sorte que la dimension artistique s'ouvre à d'autres types de champs que ceux de la plasticité ou de la visibilité plastique : la conceptualité, la performance, qui ne passent pas forcément par l'atelier. Tout chercheur dans quelque domaine que ce soit ou, du moins, tout praticien dans quelque domaine que ce soit, s'agissant d'un scientifique comme d'un littéraire, à compter du moment où il aurait une pratique personnelle, pourrait s'interroger sur la dimension artistique de son intervention. La notion centrale serait celle de pratique personnelle d'ordre artistique. Questionner cette pratique personnelle du côté de sa dimension artistique induirait l'idée qu'il y a des pratiques plastiques qui ne sont pas des pratiques artistiques.

Richard CONTE – Il ne faut pas jeter le bébé avec l'eau du bain. Ce n'est pas parce qu'il y a des pratiques de happening, des pratiques de Land-art, etc., que les étudiants ne doivent pas avoir de lieux permanents pour travailler. Que l'on fasse tout ce que l'on veut à côté, mais il faudrait un lieu permanent, une grande salle dans laquelle pourraient, sous certaines conditions, venir les étudiants qui, pour des raisons prosaïques, ne peuvent pas travailler dans une petite chambre ou ne peuvent pas transporter leur travail. Quand on transforme Saint Charles pour l'agrégation en 3 jours de création, on voit ce que cela donne. Ce n'est peut-être pas merveilleux, mais, en même temps, ça a un autre souffle que ce que l'on voit d'habitude.

J. COHEN – Pour l'exemple de l'agrégation, tu constateras que, depuis quelques années, elle est devenue effectivement un atelier, c'est-à-dire qu'on trouve des pratiques de plus en plus traditionnelles, du niveau de la pratique plastique dont tu parles. Est-ce dans ce sens-là qu'on doit faire retour ? Ou est-ce que c'est une question qu'on doit ouvrir davantage ?

R. CONTE – Il y a, chez Jacques, l'idée sinieuse, quoique toujours présente et établie de manière claire d'« artialiser », comme dirait Alain Roger, les autres disciplines, c'est-à-dire d'essayer de faire comprendre à un historien, par exemple, ce qu'il y aurait d'artistique dans sa pratique. Autant je crois qu'il y a de la création partout, aussi bien en philosophie, en sciences qu'en art, autant je ne crois pas qu'il y ait de l'art partout. Cette distinction me paraît capitale. Si j'ai parlé d'arts plastiques, c'est pour maintenir une diversité, c'est-à-dire justement pour ne pas parler que de peinture. La plastique, à mon sens, c'est l'ensemble de l'élaboration des formes, c'est le modelable, c'est le ductile. A Rennes, l'U. F. R., qui s'intitule *U. F. R. des Arts*, réunit l'histoire de l'art, la musique et le cinéma. Petit à petit, avec la prégnance que les théoriciens et les historiens ont dans l'université, on pourrait aussi, nous, en tant que pratique plastique, disparaître. Et pour ne pas disparaître, je dis qu'il faut s'installer de façon concrète, il faut être au centre avec notre pratique dans toutes les têtes. A l'université, c'est l'inverse qui se passe, essentiellement pour des raisons historiques et des raisons matérielles. Les raisons historiques sont en train de tomber les unes après les autres. Quant aux raisons matérielles, il semblerait qu'on ait des crédits maintenant pour arriver à nos fins. Et je ne crois pas que c'est à ce moment-là qu'il faille battre campagne pour « artialiser » la nature. Il arrive un moment où il faut faire sur place ce que l'on a envie de faire depuis toujours.

Michel SALSMANN – Je voudrais parler de la pratique d'atelier qui n'est pas seulement une mise en commun d'outils, mais aussi qui évoque un

lieu permanent de rencontre, un lieu problématique à cause du cadre institutionnel qui a du mal à le digérer parce qu'il y a des problèmes d'emploi du temps. Or, les gens qui viennent dans cet atelier ne produisent pas forcément des objets que l'on peut voir. Il y a toute une pratique qui disparaît dans cet atelier. Sur plusieurs années, il n'y a pas seulement une production sérigraphique, mais une pratique sérigraphique sans production parfois, mais qui engendre une réflexion, y compris dans les écarts qu'il pourrait y avoir entre la peinture et un outil-matrice. L'atelier ce n'est pas seulement un local avec des machines, mais c'est aussi un ensemble de personnes qui intervient régulièrement, et même des personnes, parfois, qui ne touchent pas l'encre, mais qui séjournent dans l'atelier et qui discutent avec les autres. C'est ça que j'appelle un atelier, c'est un corps vivant.

Alain TROYAS – Je trouve que c'est fondamental ce qu'affirme Richard Conte sur l'atelier, son aspect extrêmement constructif, et je dis cela pour avoir expérimenté cette ouverture que procure l'atelier : c'est le lieu qu'attendent les étudiants, de première année particulièrement, parce qu'il ouvre vers d'autres possibilités. C'est le lieu où se fomentent vraiment les idées expérimentales les plus audacieuses qui ont comme point de départ, c'est vrai, la peinture, mais qui s'ouvrent vers d'autres pratiques qui échappent à la peinture. Et c'est peut être le moyen le plus rapide et le plus efficace de parvenir à cet état de création permanente que nous attendons tous.

J. COHEN – Dans nos discussions, apparaît de plus en plus la question du collectif. De quelle manière, dans une U. F. R. d'arts plastiques, les étudiants peuvent-ils venir confronter non seulement le discours sur le travail qu'ils ont fait, mais la pratique elle-même ? Mais je me pose cette question qui est la question de l'art : et si la pratique artistique véritablement n'était pas le résultat visible, mais tout ce travail qui s'effectue dans l'invisibilité, et si la plasticité même du travail était dans ces rapports-là de ce corps vivant en atelier ? Et si, en définitive, la grâce visuelle n'était qu'une partie « extime » de l'intimité invisible de ce travail en atelier. Où se trouve l'art dans la pratique, même quand on parle d'atelier ? Est-ce que c'est la visibilité ou l'inscription dans l'invisible qui concentre la partie artistique de la production mentale ou corporelle des étudiants en confrontation. Donc, l'art est la plasticité comme invisibilité même de la pensée. Duchamp nous avait fait reconnaître que l'art en sa plasticité même était la possibilité de mettre en branle dans l'invisibilité la pensée elle-même.

Jacques SATO – On pourrait adjoindre à l'atelier plastique un club d'échec (rires).

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION .....	7
LISTE DES PARTICIPANTS .....	11
PROGRAMME DE L'UNIVERSITÉ D'ÉTÉ .....	13
COMMUNICATIONS ET DÉBATS .....	15
Jacques COHEN	
Création, recherches, enseignements en arts plastiques : questions d'altérité (de l'« hétérophilie » postmoderne, en passant par Jean Baudrillard et Lucien Sfez) .....	17
<i>Débat</i> .....	35
Jean-Louis FLECNIAKOSKA	
La recherche en arts plastiques à l'université : au-delà de la thèse. Urgence de structures .....	43
<i>Débat</i> .....	49
Richard CONTE	
Pour un journal extime .....	53
<i>Débat</i> .....	61
Eric VANDECASTEELE	
Praticiens et théoriciens sont dans un bateau .....	69
<i>Débat</i> .....	77
Jean-Claude LE GOUIC	
« Comment ils ne savent pas ça ? » .....	81
<i>Débat</i> .....	95
Dominique CHATEAU	
L'esthétique dans le cadre des arts plastiques .....	99
<i>Débat</i> .....	111



Joël GILLES	
Comment s'arranger avec le <i>génie</i> ? .....	117
<i>Débat</i> .....	125
RAPPORTS DES COMMISSIONS .....	131
DÉBAT SUR L'ATELIER .....	149
RÉSUMÉS DE DÉBATS : RÉFORME DES ÉTUDES UNIVERSITAIRES / LIAISON IUFM-UNIVERSITÉ / CLÔTURE : BILAN ET PROPOSITIONS .....	161
ANNEXES :	
A. FICHES SIGNALÉTIQUES DES DIFFÉRENTS CENTRES REPRÉSENTÉS .....	173
B. Bernard-André GAILLOT De la didactique comme pratique plastique et pratique artistique. Plaidoyer pour l'avènement d'une didactique des arts plastiques .....	185
TABLE DES MATIÈRES .....	191



PUBLICATIONS DE L'UNIVERSITÉ DE PROVENCE  
29, avenue Robert Schuman - 13621 Aix-en-Provence Cedex 1

**PRIX 100,00<sup>FF</sup>**