



**HAL**  
open science

## Art et pensée systémique

Patrick Barres

► **To cite this version:**

Patrick Barres. Art et pensée systémique. Recherches en esthétique: revue du CEREAP, 1999.  
hal-01950191

**HAL Id: hal-01950191**

**<https://hal.science/hal-01950191>**

Submitted on 10 Dec 2018

**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.

## Art et pensée systémique<sup>1</sup>

La pensée systémique est un moyen de compréhension et d'intervention sur la complexité dont disposent aujourd'hui les scientifiques. Nous devons nous interroger sur les moyens qui permettent d'impliquer ce mode de pensée dans le champ artistique. Considérer les œuvres d'art comme des systèmes complexes pose la question de leur relation avec la science.

Cette pensée repose sur le concept de système, qui recoupe historiquement des théories qui traversent différentes disciplines, l'économie, la linguistique, la physique, la chimie, les mathématiques, la biologie, la génétique, etc. Il ne s'agit pas, en investissant le domaine des arts plastiques, de chercher à tout prix à emprunter ou transférer des notions d'un champ disciplinaire vers un autre et de se plier ainsi à ce que certains appellent un phénomène de mode, résultant d'une généralisation à outrance de cette approche systémique, en particulier appliquée à l'étude de systèmes complexes<sup>2</sup>. Au-delà de ces querelles qui présentent d'ailleurs l'intérêt d'attester qu'un nouveau pas s'est engagé en matière de recherche en général, plusieurs questions se posent. D'une part, celle de la culture scientifique, de l'intérêt que manifestent les chercheurs à son égard, toutes disciplines confondues, ainsi que des moyens qui permettent d'accéder à celle-ci. D'autre part, celle des activités de recherche qui se définissent de plus en plus comme des démarches expérimentales, et qui ne maintiennent plus aussi nettement qu'avant le découpage entre recherche fondamentale et recherche appliquée. Enfin, celle de la relation nécessaire qu'entretiennent entre elles différentes disciplines lorsqu'elles sont impliquées dans un projet commun<sup>3</sup>. Ces différents points croisent l'évolution conjointe des modes de pensée, des connaissances et des pratiques.

L'accès à la culture scientifique témoigne d'un élargissement du champ des connaissances. Cette culture concerne d'abord les pratiques artistiques au niveau de leur espace de références. Elle se repère ensuite au niveau des territoires qu'elles investissent. L'évolution des pratiques qui accordent aujourd'hui beaucoup d'intérêt aux dispositifs d'installation impose de prêter attention aux relations qu'un objet d'art (ou une intervention) entretient avec le milieu environnant ainsi qu'aux conditions de sa mise en vue. L'espace investi par les artistes est ainsi appréhendé en tant qu'espace d'échanges. Une grande partie des artistes actuels sont aussi des plasticiens d'environnement. Etudier les relations entre un objet et son environnement permet d'en saisir le fonctionnement symbolique, au sens large. Comprendre ces pratiques revient aussi à reconnaître les relations entre les différents systèmes, posées par exemple en terme de systèmes naturels et systèmes artificiels, ou tout simplement en terme d'imbrication de systèmes.

De manière générale, nous avons affaire à de nouvelles relations entre l'individu et son environnement, du fait des modifications que l'environnement a intégrées, basées sur les relations, les interactions et les connexions sur tous les terrains, particulièrement remarquables dans le domaine de l'urbanisme. La société en réseau nous contraint à gérer les

---

<sup>1</sup> Ce texte constitue la version auteur d'un article paru dans la revue *Recherches en Esthétique* : Hybridation, métissage, mélange des arts, C.E.R.E.A.P., N°5, octobre 1999, pp. 41-45.

<sup>2</sup> Nous pourrions tout aussi bien reprendre les recommandations d'Edgar Morin en 1990 qui, signalant l'entrée de la théorie des systèmes dans les sciences humaines, en même temps qu'il met en garde contre ses aspects « technocratiques et passe-partout », demande à ce que cette théorie soit effectivement intégrée pour être dépassée (*Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF Editeur, 1990, p. 34).

<sup>3</sup> L'intérêt pour une recherche inter-disciplinaire s'accroît aussi, semble-t-il, du fait d'une prise de conscience des dangers de la professionnalisation à outrance telle que l'expose Albert Jacquard dans *Au péril de la science ?*, qui recommande la communication entre les différents domaines des concepts et des modèles (*Au péril de la science ?*, Paris, Seuil, 1982).

flux, de quelque nature que ce soit, et par conséquent à penser les relations entre les territoires et les réseaux. Les arts plastiques (de même que les arts appliqués) sont concernés par ces mutations sociales.

L'évolution des pratiques artistiques, en rompant avec les pratiques issues des montages de la Renaissance, s'inscrit également dans une modernité qui privilégie la matérialité. La rupture avec la perspective est consommée au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne d'ailleurs l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. La perspective ne renvoie plus qu'à elle-même, impliquée dans un procès de représentation qui exprime par exemple davantage un caractère « sec » que « moelleux », comme le soutiennent les encyclopédistes. Le lien entre les différentes unités de l'espace de la peinture n'est plus appréhendé en tant qu'organisation calquée sur le modèle de l'espace du tableau et orientée suivant un axe forcé. Nous prêtons aujourd'hui attention aux relations qui nouent les localités entre elles. La topologie, par exemple, nous permet de dénouer les fils de ce qui se joue entre chaque localité de forme, de couleur et de texture. Des solutions plastiques, radicales en termes d'économie de moyens et d'exploration du matériau, nous invitent à considérer avec attention leurs constituants physiques et chimiques. Le sens est à chercher dans l'activité instauratrice (une dimension poïétique), dans ce qui se meut (en tant que motif plastique) et dans ce qui se construit.

Se prêtent à cette analyse les travaux en plomb de Serra, les tas de charbon de Venet et les coulées de goudron de Smithson, de même que les *matériologies* et les *texturologies* de Jean Dubuffet ou encore des oeuvres actuelles de Barcelo. Afin de comprendre le fonctionnement symbolique (au sens large) de ces oeuvres, il faut s'attacher aux lois physiques qui commandent les travaux en plomb de Serra et les coulées de goudron de Smithson, aux propriétés chimiques qui organisent les *texturologies* de Dubuffet. Il s'agit encore, afin de déceler les modes de structuration de ces réalisations, de déceler les types de relation qu'entretiennent entre elles des unités visuelles syntaxiques, d'apprécier par exemple en ce qui concerne un niveau microphysique ou textural les phénomènes de redondance et de variété, de considérer également une dimension temporelle (envisageant la question des changements d'états). Ces démarches impliquent le recours à une culture scientifique pour les mettre en œuvre avec efficacité et pour les comprendre. Elles peuvent également être confrontées en tant que démarches expérimentales aux expérimentations qu'engagent les scientifiques dans leur laboratoire.

La pensée systémique permet l'étude de l'organisation d'un système, de l'interaction entre ses composants et des relations entre les différentes localités et une globalité, et d'autre part de l'évolution du système et de son rapport avec son environnement. Elle sensibilise les praticiens et les théoriciens de l'art à de nouvelles problématiques plastiques. Celles-ci rencontrent les théories de la complexité autour des concepts d'entropie ou d'auto-organisation par exemple. Elles recourent également à la notion de modèle qui nous permet de représenter et donc de participer à la compréhension d'un système complexe.

Cet élargissement de l'espace culturel de référence, pour tout chercheur, rejoint l'évolution des relations définies entre les acteurs de la société et l'ensemble de la sphère sociale et culturelle. La rencontre entre plusieurs disciplines et secteurs d'activité est liée à la convergence d'activités différentes et très spécialisées impliquée dans un même projet. Le regroupement de plusieurs compétences rend compte aussi de la complexité des produits. Il en est de même pour les arts, qu'il s'agisse des arts plastiques, des arts appliqués ou des arts du spectacle qui nécessitent, par exemple, dans le cadre d'un spectacle ou d'une scénographie événementielle (qu'il investisse une salle de théâtre, une place de ville ou la galerie marchande d'un centre commercial) les compétences d'un concepteur lumière, d'un décorateur, d'un machiniste, d'un infographiste ou d'un vidéaste pour la conception et la

représentation du projet, éventuellement d'un chimiste pour l'élaboration de résines particulières pour des états de surface souhaitées, d'un physicien, d'un biologiste (pensons aux travaux exploitant des matériaux naturels), etc.

La systémique se définit aujourd'hui comme une nouvelle discipline. Le structuralisme a contribué à son émergence, en particulier avec Saussure. Roland Barthes a cherché à fonder une sémiologie de l'art en appliquant le modèle de Saussure à des productions artistiques très diverses, avant de consacrer, en 1979, quelques pages d'écriture à l'œuvre de l'artiste américain Cy Twombly, inscrivant un tournant dans l'approche sémiologique traditionnellement orientée vers l'image.

Le travail de Twombly, par ses caractéristiques plastiques, apparentées aux solutions des peintres informels, c'est-à-dire dénuées de toute référence représentative, impose le recours à un autre langage. « Et tout de suite une gêne de langage survient », écrit Barthes, provoquant en nous « un travail de langage »<sup>4</sup>. Les codes jusqu'alors en vigueur n'ont plus de pertinence. Umberto Eco évoque d'ailleurs, pour des œuvres inscrites dans la même mouvance artistique que celles de Twombly, la possibilité d'un code autonome. C'est le système graphique qui retient l'attention de Barthes. Il prête une signification aux traits, aux hachures, aux macules. Les salissures et les accidents l'intéressent, parce qu'ils participent, associés à l'opération de répétition (d'un geste), à l'orientation des traces et des flux de matière, aux activités de modelage de l'espace et de construction du dessin. Il s'agit d'une sémiologie plastique, autonome et distincte d'une sémiologie iconique.

L'œuvre de Twombly pour Roland Barthes, celle de Pollock pour Louis Marin, les dessins automatiques de Masson pour René Passeron, les travaux de Wols pour Umberto Eco prouvent l'intérêt qu'ont accordé ces différents sémiologues, autour des années 1970 et 1980, au fondement d'une sémiologie de l'art qui différencie les signes plastiques et les signes iconiques, et qui les suppose indépendamment structurés<sup>5</sup>.

Les artistes du vingtième siècle ont engagé de nouveaux modes d'organisation, conduisant par exemple pour Mondrian à une pensée des rapports et plus généralement à un art des surfaces. Le centre géométrique du tableau et le système de coordonnées que dicte le cadre ont perdu leur souveraineté. Les foyers se multiplient dans l'espace de la peinture, invitant les plasticiens à penser les relations entre ces différentes localités. Les artistes ont également souvent quitté l'espace contraignant du tableau, explorant les bords jusqu'à l'espace environnant qui devient de fait un site ou un cadre d'implantation. Le sculpteur Richard Serra installe des pièces dans des espaces (le plus souvent urbains) de telle manière que le site soit non pas représenté mais redéfini. La mise en œuvre, équivalente dans le cas présent à une mise en situation, ne s'envisage pas en terme d'illustration ou de représentation, mais en terme de symbolisation et au travers d'un jeu d'échanges. Ceci caractérise également la relation qu'entretient la production de l'œuvre (et le projet qui la soutient) avec sa réception.

Dans un texte intitulé *Géométrie iconoclaste et géométrie accidentée*, François Morellet propose un type d'accidents : « le premier charme de ces peintures dites géométriques, c'est l'accident, c'est-à-dire ce qui n'est pas la géométrie : l'irrégularité, la texture, la couleur des lignes et des plans (...). Oui je refuse toujours les accidents d'outils (crayons tremblant,

---

<sup>4</sup> Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 145.

<sup>5</sup> Un groupe de sémioticiens belges, le Groupe  $\mu$ , prolonge actuellement ces recherches en élaborant des systématiques de la texture, de la forme et de la couleur. Celles-ci reposent sur la contribution de linguistes impliqués dans le développement des sciences du langage (Louis Hjelmslev par exemple), lui permettant de poser des présupposés tels que celui-ci : « les unités sont avant tout structurées par le système plutôt que par un code ».

pinceaux, pinceaux bavant, bidons perdant, etc.) ou les accidents de surface (plis de la toile, rouille du métal) (...) je me suis laissé aller à mon goût d'une autre sorte d'accidents redoutables, ceux qui viennent de la rencontre absurde de deux systèmes logiques»<sup>6</sup>. Par exemple, l'orientation inhabituelle d'un « support de peinture » conduit le dessin, souvent réduit à une simple ligne. Il s'agit dès lors d'une scénographie pour laquelle le mur et le sol du lieu d'exposition constituent deux paramètres essentiels.

Avec la création de l'une de ses premières œuvres monumentales, *Trames 3°-87°-93°-183°* (Paris, 1971), il rompt avec le système réglé de ses trames. Il recouvre de peinture des pans de murs aveugles. Les qualités du support, principalement texturales et les caractéristiques du milieu (un espace urbain) favorisent ce qu'il appelle des « accidents de surface » : « J'ai appliqué là un de mes principes favori (qui a été favori, en fait, après ce mur) : tracer mes trames parallèles, les yeux fermés, les laissant se casser dans les trous, se gonfler sur les bosses, dévier dans les angles. Et, bien sûr, ce sont ces cassures, ces déformations qui font l'intérêt de l'œuvre même »<sup>7</sup>.

Le recours à la pratique monumentale in situ permet à Morellet de réviser sa position initiale. Il admet alors la complexité des accidents de surface. Ceux-ci reposent sur des déviations, des empiétements, des discontinuités et des déformations. Au rythme plus ou moins régulier des grains du mur à un niveau microtopologique, répond l'ordonnance réglée des trames à un niveau topologique. Les unités texturales du support organisent localement les coulées de peinture, comme c'était déjà le cas dans les œuvres des artistes qualifiés d'informels. A ce niveau microphysique, l'œuvre de peinture utilise les perturbations aléatoires occasionnées par le mur support pour s'autostructurer. Ce que Morellet percevait un peu plus tôt (dans le développement d'une pratique à échelle plus réduite) comme accident mal venu et en inadéquation avec son intention devient ici puissance de création<sup>8</sup>.

Bernar Venet installe dans des galeries et musées, dès les années 60 des tas de charbon. Leur relation avec l'espace environnant et en particulier avec le sol contribue à leur structuration. Dans les années 80, il crée dans l'espace de jardins et de places publiques des compositions aléatoires de lignes indéterminées. Ce sont de rares accents et angles droits, ainsi que leur positionnement dans l'espace du site, auxquels l'œil peut s'accrocher en fonction des points de vue, qui déterminent leur capacité à s'autostructurer. Il donne le titre générique d'*Accidents* à ses derniers travaux présentés en 1997 au Musée de Grenoble. Des barres métalliques appuyées contre un mur, sous l'effet d'une pression, tombent au sol. Le changement d'état et le caractère désordonné de l'ensemble une fois au sol résulte d'une volonté systémique vouée à la création et à l'étude de complexités. Il précise : « Je ne maîtrise plus les règles physiques qui constituent l'œuvre, ce sont les lois de la gravité, le poids et les réactions imprévues des barres qui déterminent le résultat final »<sup>9</sup>.

Il nous paraît intéressant de noter que l'agencement formel initial, réglé par les points d'appui du sol et du mur et par un relatif parallélisme dans le choix de disposition des barres, se donne comme système de référence pour la construction suivante. Nous retrouvons, condensé dans cette sculpture-performance, deux séries de travaux antérieurs, d'un côté les dessins légendés

---

<sup>6</sup> *Morellet*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 4 mars - 11 mai 1986, pp. 188-189.

<sup>7</sup> Cité dans : Serge Lemoine, *François Morellet*, Paris, Flammarion, 1996, p. 137.

<sup>8</sup> Lévy-Leblond a consacré quelques pages à l'œuvre de François Morellet, recherchant à travers ces rencontres des sortes d'« homologues conjoncturelles ». Il extrait notamment du corpus d'œuvres de l'artiste un travail d'alignements de tirets verticaux (1975) qui évite au maximum tout accident de surface. Il se satisfait de « cette expérimentation intellectuelle [qui] n'est pas sans rappeler la démarche du physicien quand, las de théories complexes, rebuté par leurs difficultés ou simplement saturé par leur richesse, il décide de s'intéresser à des modèles (théoriques) réduits »<sup>8</sup>. Les accidents de surface, quant à eux, introduisent de la complexité.

<sup>9</sup> Bernar Venet, « Dans et hors la logique », entretien par Catherine Millet, *Art Press*, N° 220, janvier 1997, p. 21.

reproduisant fidèlement des équations mathématiques avec leurs courbes, et de l'autre les lignes indéterminées.

Ces dernières évoquent par ailleurs les dessins automatiques d'André Masson des années 1924 à 1927, contemporains des recherches surréalistes, les *drippings* de Jackson Pollock, peut-être même certaines compositions de Matisse telle que la série des *Acrobates* dans les années 50, et à la même époque des propositions plastiques d'Ellsworth Kelly. En effet, celui-ci a cherché, autour de 1950, à se libérer de l'emprise de la composition (des coordonnées du plan originel). Il a opté pour trois solutions : le dessin les yeux fermés ou sans regarder la feuille, la peinture à partir d'un collage de chutes de papier trouvés sur son plan de travail, le recours à un procédé de répétition sérielle revisitée ensuite par une disposition aléatoire de morceaux de papier.

Ces démarches, souvent qualifiées d'automatiques et qui rendent compte d'une sensibilisation à la complexité, traversent toutes les formes d'expressions artistiques. En 1968, Michael Heizer, dans le cadre du land art, laisse tomber des allumettes sur une feuille de papier, d'une hauteur de soixante centimètres, avant de les coller et de reproduire cette « composition aléatoire » à plus grande échelle à Black Rock Desert, dans le Nevada. A la même période, Robert Smithson déverse du haut d'une colline une benne de goudron. Le musicien compositeur John Cage recherche, dès *Music of Changes* (1951) l'indétermination dans la composition. Pierre Boulez cherche à concilier hasard et composition, mais un « hasard dirigé » : « au niveau de la mise en jeu des structures elles-mêmes, je crois que l'on peut d'abord *absorber* le hasard en instaurant un certain automatisme de relation entre divers réseaux de probabilités établis au préalable »<sup>10</sup>. La conception même du jardin en mouvement (une friche contrôlée) par Gilles Clément, telle qu'on peut l'apprécier actuellement au parc André-Citroën à Paris, relève probablement de démarches communes.

Les activités des peintres et des sculpteurs ne se limitent pas toujours à leur forme d'expression artistique habituelle. La scénographie théâtrale retient l'attention de plusieurs artistes. François Morellet, par exemple, conçoit en 1986 une scénographie pour le ballet *Route de Louvie-Juzon*, chorégraphié par Andy De Groat suivant le même principe que ses *Accidents*. Giovanni Lista la commente en ces termes : « Onze grands carreaux, de deux mètres cinquante de côté, occupent trois positions différentes dans l'espace scénique : d'abord suspendus au-dessus des danseurs, puis à proximité du sol de façon à créer un labyrinthe, enfin chaotiquement disposés sur le plateau »<sup>11</sup>. En 1961, Robert Morris présente une pièce de théâtre de très courte durée qui met en scène une colonne et sa chute.

En élargissant leur terrain d'action ces artistes prouvent leur intérêt pour la scénographie, suivant une acception très générale. Les parti-pris de Richard Serra, de François Morellet, de Bernar Venet, de Robert Morris, de Michael Heizer et de Gilles Clément rendent compte de l'une des problématiques actuellement posées que l'on peut qualifier de scénographique parce qu'elle implique, plus qu'une simple gestion de l'espace, une réflexion sur les questions cruciales que pose notre société aujourd'hui sur l'interaction entre les territoires, sur les relations entre territoires et réseaux, sur les relations entre systèmes (naturels, artificiels), en tous les cas sur l'appréhension d'une toujours plus grande complexité. Cette orientation recoupe l'ensemble des formes d'expression artistique, aussi bien les formes traditionnelles que sont le dessin, la peinture, la sculpture, que les pratiques de l'installation, des parcs et des

---

<sup>10</sup> Cité dans : Jonathan Scott Lee, « Par delà la *mimesis* : Mallarmé, Boulez et Cage », *Revue d'esthétique* : John Cage, N°s 13-15, Toulouse, Privat, 1988, p. 298.

<sup>11</sup> Giovanni Lista, *La scène moderne*, Paris, Editions Carré/Actes Sud, 1997, p. 90.

jardins, les arts du spectacle (cinéma, théâtre, danse, arts de la rue), que les produits des arts appliqués (design, mobilier urbain, aménagement des ronds-points, des autoroutes, des centres commerciaux, etc.).

Une pensée systémique nous permet de nous interroger sur les productions artistiques actuelles et sur les rapports qu'elles engagent avec l'environnement ou le milieu, sur les relations qu'elles entretiennent avec un espace de références étendues à l'ensemble des champs d'activités et culturelles. Cela nous donne peut-être quelques moyens supplémentaires pour accroître notre compréhension du monde de l'art. Celle-ci passe en tous les cas par la saisie des relations entre art et science, que ce soit au niveau des démarches ou des concepts.

Patrick Barrès  
LARA-SEPPIA, Université de Toulouse, France  
patrick.barres@univ-tlse2.fr