



**HAL**  
open science

# L'exercice quotidien, une poétique pour instruire la liberté de création

Céline Caumon

► **To cite this version:**

Céline Caumon. L'exercice quotidien, une poétique pour instruire la liberté de création. Connaissances & savoirs. Recherche action par la création artistique et design, 2016, 2753903417. hal-04201414

**HAL Id: hal-04201414**

**<https://hal.science/hal-04201414>**

Submitted on 10 Sep 2023

**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.

## L'exercice<sup>1</sup> quotidien, une poétique pour instruire la liberté de création

Céline Caumon, Arts & Design, Université de Toulouse

---

L'*apprentissage* se compose d'opérations répétitives dont le résultat est l'amélioration de la capacité du sujet à effectuer cette, ou ces opérations. Il relève d'actions redondantes réalisées, et qui peuvent se définir comme une vie située continuellement en exercices. L'idée d'*exercice* correspond à une logique d'élaboration, un modèle progressif de formation à la vie, une manière de faire ses gammes, une structuration de la pratique par la pratique, peut-être une éternelle recherche de l'Expérience<sup>2</sup>. S'exercer permet, par paliers, par progressions ou par portions, de porter une vision « englobante » sur les actions personnelles mais aussi sur celles participatives et, finalement, l'apprentissage se réalise toujours comme une proportion expérimentée sur une certaine partie de la société. Cette approche permet finalement la découpe, le recul et l'anticipation.

Sur les traces des arts plastiques, de l'artisanat et de l'industrialisation, l'intitulé arts appliqués est né<sup>3</sup>. Désignant couramment le vaste secteur d'activités des *designers*, des personnes qui réfléchissent et travaillent principalement la forme et la fonction de ce qui entoure l'individu (objets, habitats, vêtements, éditions, services, etc.), les arts appliqués se caractérisent encore par le travail élaboré à partir d'un cahier des charges, respectant une demande ou une commande, en fonction d'un mode de production et d'une clientèle ciblée plus couramment appelée usagers. Le cahier des charges est un exemple d'exercice donné quotidiennement au designer qui le contraint, souvent, à la rationalité<sup>4</sup>. Or *rationaliser*, c'est-à-dire « faire acquérir de la

---

<sup>1</sup> Voir Peter SLOTERDIJK, *Le XXI<sup>ème</sup> siècle sera acrobatique*, in, Philippe NASSIF, <http://www.cles.com>. Pour Sloterdijk, « celui qui s'exerce élabore sa propre forme. Il faut comprendre que l'être humain est une créature qui ne peut pas ne pas faire d'exercices : on est condamné à la répétition. La seule alternative, c'est de répéter consciemment ou se laisser avoir par les habitudes. Les habitudes passives sont simplement des exercices inconscients, des dépendances ou des obsessions. Par contre, toute culture supérieure commence avec la découverte que l'on est capable de se former soi-même à travers des exercices volontaires. La culture personnelle, c'est la volonté de libérer l'acrobate en soi ».

<sup>2</sup> L'idée de pédagogie de l'expérience est une approche largement théorisée par le philosophe américain de l'éducation John DEWEY, fondateur de l'école-laboratoire de Chicago. Pour lui, l'Expérience se vit comme la pensée s'exerce, dans un contexte, un environnement ou un milieu. En cela, la rue comme l'école pour exemples, forment des laboratoires pour savoir (les savoirs) et pour vivre (la vie, la société). Voir *L'art comme expérience*, Tours, Farago, 2005.

<sup>3</sup> Voir Stéphane LAURENT, *L'Art Utile*, Paris, L'Harmattan, 1998.

<sup>4</sup> Cette idée mélangeant rationalité et art n'est pas nouvelle si l'on considère que les arts appliqués sont issus d'une pratique constitutive des agences de création. « L'Art Déco apporta la naissance des agences de création en arts appliqués. Certes les ateliers de dessinateurs existaient depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Déjà, sous

raison, donner des habitudes rationnelle » (CNRTL, 2012) apparaît désormais, c'est-à-dire dans le contexte actuel et au regard de l'irrationalité de la société environnante<sup>5</sup>, comme un enjeu de taille pour les métiers de la création. Dans le cadre d'une pratique de création, l'*apprentissage de la rationalisation* est porté par l'action (de faire et de penser) et par la parole (les verbes d'action). En ce sens, l'action relève de l'acte tout autant que du langage. Comme le dit justement Paul Ricœur, ce langage de l'action est un « dire du faire ». Ainsi, si c'est bien « par le verbe et l'acte que nous nous insérons dans le monde humain », Hannah Arendt montre encore que « cette insertion ne nous est pas imposée, comme le travail, par la nécessité, nous n'y sommes pas engagés par l'utilité, comme à l'œuvre<sup>6</sup> ».

Il s'agit dès lors de comprendre que vivre une vie en *exercices* est une volonté. L'exercice relève même aujourd'hui d'un choix difficile (honnêteté de posture). Impliquant toute l'humilité nécessaire à sa reconnaissance, cette position physique et psychologique demande à l'apprenant une certaine capacité à la prise de recul et à l'esprit de synthèse, ce que Josef Albers identifie comme une indispensable « réflexion en situation<sup>7</sup> ». En effet, il est autant nécessaire de penser le monde lorsque l'on y est engagé par le travail créateur, à travers l'action relevant « de la condition humaine de pluralité », qu'utile de s'engager dans la parole qui « correspond au fait de l'individualité<sup>8</sup> ». Unir cette double pratique du dire et du faire en tant qu'apprentissage d'un savoir-être (et savoir-faire) *face au* monde socioéconomique ou *dans* les milieux professionnels, oblige à investir une posture à la fois active et réflexive. Suivant les propos formulés dans *La Condition de l'homme moderne*, « l'action muette ne serait plus action parce qu'il n'y aurait plus d'acteur, et l'acteur, le faiseur d'actes, n'est possible que s'il est en même temps diseur de paroles<sup>9</sup> ». XXI<sup>e</sup> siècle : compliqué de tenir une logique d'apprentissage qui vise à dire, à faire, à faire son dire, à dire son

---

le Second Empire, Amédée Couder, l'un des fondateurs de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués, dirigeait une agence de dessin industriel réputée qui travaillait notamment pour les manufactures de tapisserie d'Aubusson et les fabricants de tissu, ces derniers étant de très gros demandeurs de modèles, en raison du renouvellement constant de motifs dans un secteur industriel particulièrement soumis à la mode ». Voir, Stéphane LAURENT, *Les arts appliqués en France. Génèse d'un enseignement*, Paris, C.T.H.S., 1999, p.503.

<sup>5</sup> C'est dans cet état d'esprit normalisateur de collaboration avec l'industrie et avec diverses disciplines annexes que se sont développés dès le départ les arts appliqués et le design.

<sup>6</sup> Hannah ARENDT, *La condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1<sup>ère</sup> édition 1961, 1983, p. 233.

<sup>7</sup> Josef ALBERS, *L'interaction des couleurs*, trad. Claude Gilbert (*Interaction of Color*, 1963), Paris, Hazan, 2013.

<sup>8</sup> et <sup>9</sup> Hannah ARENDT, *Ibid*, p.235.

faire, le comment faire. Dans une « esthétisation du monde<sup>10</sup> », dans une « société de la transparence<sup>11</sup> », dans une « accélération<sup>12</sup> » de la globalité, la parole de l'*acteur* prise isolément ne semble plus ou prou exister. Pour quelles raisons ? Peut-être que la parole individuelle est désormais absorbée dans le(s) réseau(x) et contenue dans un spectacle global de l'esthétisation transparente et accélérante. Concernant alors l'action, cette dernière est certes toujours menée par le créatif, créateur ou concepteur, *acteur* en tant qu'*actor* (celui qui agit, qui fait) ; mais celui-ci est de moins en moins l'*auteur* (acteur comme Dieu<sup>13</sup> « auteur » et écrivain de l'univers) du résultat, voire du processus.

L'*acteur* évolue résolument dans une « cité par projets<sup>14</sup> » faite de la participation à des contrats de courte durée, de concurrences physiques, techniques et numériques, d'une démotivation personnelle portée par des événements extérieurs multiples (écologiques, économiques, sanitaires, etc.), exigeant le maintien par chacun d'une employabilité qui ne peut se soutenir

---

<sup>10</sup> Voir Gilles LIPOVETSKI et Jean SERROY, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013. « L'esthétisation du monde » est une expression illustrant l'état des productions du monde et du design et indiquant la subordination des individus à un imaginaire collectif faisant foi du progrès et du bien-être ce, en homogénéisant les codes et, de fait, les préférences en matière d'esthétique.

<sup>11</sup> Voir Byung-Chul HAN, *La société de la transparence*, Clamecy, PUF, 2018. Pour l'auteur, nous sommes entrés dans l'ère de la transparence, qui semble bien structurer désormais tous les aspects de notre vie – du collectif à l'individuel, du politique à l'intime. Naît alors un carcan dans lequel les choses sont lissées, intégrées sans résistance dans les flux de la communication et dépouillées de leurs singularités. Comme sur un marché, tout est exposé, réduit à son prix, privé de récit, un « enfer de l'identique ». Ne tolérant aucune faille, la société de transparence nous confronte à un choix : être visible ou être suspect.

<sup>12</sup> Hartmut ROSA, *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2013.

<sup>13</sup> Pour le philosophe Vilém FLUSSER, « le designer, sorcier des temps modernes est aujourd'hui capable de produire le monde plus rapidement et plus intensément que le Créateur lui-même ». Voir, « Formes et Formules », in, *Petite philosophie du design*, Paris, Circé, 2002, p.18.

<sup>14</sup> Voir Luc BOLTANSKI, Laurent THEVENOT, *De la justification : les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991. Les auteurs montrent ici la présence de 5 cités qui se sont suivies au fil des phases de l'industrialisation. « La cité par projets a en commun avec la cité inspirée l'importance accordée à la créativité et à l'innovation (comme en témoigne, par exemple, l'usage qui est fait du paradigme du réseau dans les courants dominants de la sociologie et de l'innovation). De même, ces deux cités mettent l'accent sur la singularité des êtres et des choses dont la différence même fait la valeur (et non leur capacité à se fondre dans des formes collectives comme c'est le cas, par exemple, dans la cité civique et dans la cité industrielle). Mais ces similitudes sont superficielles et trompeuses. En effet, tandis que dans la cité inspirée les personnes sont créatives quand elles sont séparées des autres, retirées en quelque sorte en elles-mêmes, dans leur intériorité, seul lien authentique d'où elles peuvent entrer en relation directe avec une source d'inspiration transcendante (le surnaturel) ou enfouies dans les profondeurs (l'inconscient), dans la cité par projets, la créativité est une fonction du nombre et de la qualité des liens. Elle relève d'ailleurs de la recombinaison (Stark, 1996) plutôt que de l'invention *ex nihilo* et prend facilement une forme « distribuée » (comme on parle « d'intelligence distribuée »), la charge de l'innovation étant répartie entre des acteurs différents, en sorte qu'il serait malséant, dans le cadre de cette cité, de chercher à trop préciser la responsabilité spécifique de chacun dans le processus d'innovation ou pire, de revendiquer une originalité radicale et d'accuser les autres de « plagiat ». Voir aussi, Luc BOLTANSKI, Ève CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2001.

que d'un revenu garanti<sup>15</sup>. L'acteur s'actionne et s'active pour le collectif, mais dans un projet qui n'est finalement pas ou plus le sien : un hors commun. Dans cette cité « des aujourd'hui », l'*actio*, *cette façon d'agir*, relève non plus de l'individu créateur mais plutôt de la maîtrise d'une praxis globale contractualisée autour d'un projet sociétal « flou », où chaque personne possède une part dite libre et active, mais finalement limitée pour pouvoir en retirer la responsabilité totale. Le « travail artistique » ne peut, peut-être, plus être identifié à une démarche portée par une volition particulière (affaire secrète soutenue par un projet personnel conceptualisé et soutenable) ; il est, que le designer le veuille ou non, intégré à un schème global déjà dessiné, souvent positionné en activité de médiateur, c'est-à-dire perdu dans « l'art de tisser et d'utiliser les liens les plus divers et les plus lointains » comme le note Guy Debord. Le « travailleur artistique », dans son rôle d'*acteur*, n'est plus un auteur aux capacités évidentes de dire ou de faire, mais un « élément » (une cheville) placé dans une certaine sujétion de son discours créatif et de son action propre au projet. Il existe en effet toujours un plus grand nombre d'hommes « armés de diverses techniques pour l'exploitation et la manipulation de ces affaires secrètes. Enfin, quand il s'agit de leur branche « Action », ils peuvent également être équipés d'autres capacités de simplification des problèmes étudiés<sup>16</sup> ». La position du designer, du praticien –et finalement du chercheur– reste donc à définir ou à défendre (redéfinir, redessiner, replacer au cœur de la création comme monde ou autre projet). Plus loin, sa posture doit être clarifiée. Entrer en résistance face à cette déperdition de la parole et de l'acte pour participer ou non au projet<sup>17</sup>, voici une question profonde et intéressante que pourrait se poser nombreux créateurs aujourd'hui. Le courage est le génie de tous les jours nous dit Peter Sloterdijk en ce siècle d'acrobaties, mais comment s'y prendre ?

Si l'*action directe* est un acte mené avec violence et généralement en petit groupe, elle est issue, selon John Dewey, d'une « impulsion née du besoin, (qui) amorce une expérience qui n'est pas consciente de la direction qu'elle va prendre ; la résistance et les obstacles entraînent la conversion de l'action directe en ré-flexion ; on se retourne en l'occurrence sur la relation qui existe entre les conditions qui font obstacle et ce que la personne possède

---

<sup>15</sup> Voir Pierre MENGER, *Portrait de l'artiste en travailleur : Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2003.

<sup>16</sup> Guy DEBORD, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p.75.

<sup>17</sup> Projet est entendu comme *projet de société* à un niveau global mais, plus loin, comme *projet personnel* à un niveau local. Pour que le projet porté par le designer garde son sens premier, sens donné dès le départ de la conception (de l'idée au projet) et ce, jusqu'à la diffusion (du projet à son usage et après), l'enjeu d'une redéfinition des postures importe (clarifier le positionnement de la démarche artiste).

comme capital actif acquis grâce à des expériences antérieures<sup>18</sup> ». Ainsi, la mise en action d'un projet porté par une entreprise, une marque ou un créateur lui-même propose à l'acteur (artiste, praticien, designer) d'incarner le rôle du *comédien* durant un *actus*, c'est-à-dire un épisode constituant une partie de la narration (*fabula*) globale. La narration ainsi créée a généralement pour objectif d'intégrer la société par le biais de stratégies de diffusions flegmatiques même si cette mise en acte montre que le « sens du verbe *actionner* a aussi donné lieu à des valeurs spéciales comme « importuner » (1559) et, familièrement, « harceler » (1866)<sup>19</sup> ». On constate alors la nécessité de voir impliquée la personne actrice en évoluant généralement<sup>20</sup> dans la direction de l'entreprise (du projet en tant que dessein). Cette dernière prend part à l'action et participe en ce sens à un ensemble porté par une parole unique globale (l'entreprise, la marque, le monde, etc.). Cette parole est alors très souvent un « effet de bavardage » comme le dit Hannah Arendt. Ce n'est plus qu'un moyen en vue d'une fin, qu'elle serve à tromper l'utilisateur, l'ennemi concurrent ou, finalement, à étourdir tout le monde à coups de propagation/propagande. « Alors les mots ne dévoilent rien, la révélation ne vient que de l'acte (...) En pareil cas, l'action perd sa qualité grâce à laquelle elle transcende la simple activité productive qui, de l'humble fabrication d'objets d'usage à la création inspirée d'œuvres d'art, n'a plus de sens que n'en révèle le produit fini et ne veut rien montrer de plus que ce qui est tout bonnement visible au bout du processus de production<sup>21</sup> ». Dans un monde ultra-réticulaire tel que nous le vivons depuis plusieurs décennies, l'activité professionnelle est faite d'une multiplication de rencontres et de connexions temporaires, mais réactivables. L'acteur n'y est qu'un simple élément de la chaîne. S'il se grippe, il se remplace car il n'occupe *a priori* qu'un poste déterminé où sa tâche consiste le plus souvent à répondre à une seule question, un seul enjeu<sup>22</sup>. Et pourtant, l'enjeu même de ce que l'on appelle le projet créateur se situe à des niveaux bien éloignés de cette idée de tâche unique. Dans une pensée de l'action directe c'est-à-dire dans une narration des objets de la création, le design ou les choses de l'art ne peuvent pas s'opérer à des

---

<sup>18</sup> John DEWEY, *L'art comme expérience*, Ibid, p.118.

<sup>19</sup> Dictionnaire *Le Robert de la langue Française*, 2010, p.32.

<sup>20</sup> La question du choix (aller à l'encontre d'une politique d'entreprise ou de marque ou simplement changer leurs habitudes) ne semble pas vraiment d'actualité lorsque l'individu est employé sous contrat (contractualisation d'un CDD, CDI ou mission).

<sup>21</sup> Hannah ARENDT, *La condition de l'homme moderne*, Ibid, p. 237

<sup>22</sup> Depuis plusieurs décennies, les tâches de création -ou créatives- sont réalisées dans le centre, c'est-à-dire dans les pays dits riches. On y crée le concept et élabore les moules des objets ou des services (*penser* - début du projet). La finalisation du faire créatif y sera aussi dédié afin de permettre la main mise sur la médiatisation de la fin du projet (*communiquer* - avant l'expérience usager). Le reste, c'est-à-dire principalement la réalisation (*faire* - phase de production), se concrétise en périphérie, dans différents pays dits moins riches, comme une opposition voulue entre savoirs et savoir-faire. Voir Daniel COHEN, *Trois leçons sur la société post-industrielle*, Paris, Seuil, 2006.

distances sociales, professionnelles, géographiques, techniques ou culturelles éventuellement très grandes<sup>23</sup>. Ce qui est alors en jeu, c'est le sens et la révélation du rôle de l'acteur, de ses paroles, et du réseau de faïres qui est créé dans le projet global (l'entreprise, la marque, etc.). Car l'action et la parole sont composées de médiums entraînant des conséquences infinies où « toute réaction devient réaction en chaîne et où tout processus est cause de processus nouveaux<sup>24</sup> ».

Englobé dans le projet, « l'individu, paradoxalement, devra se renier en permanence, s'il tient à être un peu considéré dans une telle société<sup>25</sup> ». L'acteur est en effet celui qui prend part au jeu. Mais « on lutte aussi par jeu<sup>26</sup> » souligne justement Guy Debord. Pour ce faire, l'acteur qui est un praticien et un chercheur, se met en *collaboration* avec le système global. Plutôt que de lutter contre l'uniformisation ou le discours normalisateur, contre l'esthétisation transparente et accélérante, il entre en direct avec eux pour y faire ses exercices. Il « s'intoxique<sup>27</sup> » d'expériences bonnes ou mauvaises, acceptables ou moins admissibles. Il participe d'abord au projet pour le comprendre avant d'y poser son jugement à partir duquel il tentera de faire ressortir ce qui relève du possible et du libre, c'est-à-dire les éventualités qui s'offrent à lui pour changer les manières de faire et de dire, pour collaborer différemment. Le sens de collaboration prend alors une direction éloignée de sa lourde histoire. Cette idée peut surprendre, et pourtant... Même les chercheurs collaborent désormais au système, chacun y capitalise bien quelque chose. Alors, pourquoi s'obstiner du contraire ?

Parce que nous avons la possibilité de distinguer nos actes et nos paroles des données qui nous sont aujourd'hui imposées par la société (le projet), nous pouvons envisager d'entrer dans les capitalismes<sup>28</sup> avec les moyens non plus peut-être de faire changer les choses, mais tout du moins

---

<sup>23</sup> Luc BOLTANSKI, Ève CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2001, p.170. « Le projet est l'occasion et le prétexte de la connexion (...). Les projets permettent la production et l'accumulation dans un monde qui, s'il était purement connexionniste, ne connaîtrait que des flux sans que rien ne puisse se stabiliser, s'accumuler ou prendre forme (...) Le projet est précisément un amas de connexions actives propre à faire naître des formes, c'est-à-dire à faire exister des objets et des sujets, en stabilisant et en rendant irréversibles des liens. Il est donc une poche d'accumulation temporaire qui, étant créatrice de valeur, donne un fondement à l'exigence de faire s'étendre le réseau en favorisant les connexions ».

<sup>24</sup> Hannah ARENDT, *La condition de l'homme moderne*, Ibid, p.248.

<sup>25</sup> Guy DEBORD, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p.49.

<sup>26</sup> Guy DEBORD, *Ibid*, p.108.

<sup>27</sup> Voir Peter SLOTERDIJK et Carlos OLIVIERA, *Essai d'intoxication volontaire*, Paris, Calmann-Lévy, 1999.

<sup>28</sup> Ici la notion est employée dans sa forme générale afin d'englober tous les dérivés historiques et politiques qui enrichissent (ou appauvrissent parfois) le terme de capitalisme.

d'influer un changement de l'intérieur. « Entrer dans le capitalisme avec les moyens pacifiques » comme le notaient Luc Boltanski et Ève Chiapello n'est pas une faiblesse mais bien une force. La posture du praticien chercheur est donc probablement aujourd'hui celle qui prend le risque de s'infecter des « belles expériences » données par les différents milieux avec lequel il collabore. Et, même si ce dernier croise dans ses aventures de nombreuses opportunités spirituelles et séductrices qui pourraient le fasciner ; même si ce dernier découvre des zones étrangères aux possibilités hautes et suprêmes de profit (dans tous les sens du terme, bien-être et financier) ; il opère constamment un raisonnement lui permettant d'utiliser ces types d'expériences comme des moyens de construire une sorte de contre-influence (une contre-recherche ?). Une pratique et/ou une recherche qui se formulerait finalement sur des définitions non économiques des choses, « non aristocratique du noble ; une définition non athlétique de la haute performance ; une définition non ascétique de la perfection ; une définition non militaire de la bravoure ; une définition non bigote de la sagesse et de la fidélité<sup>29</sup> » est peut-être la ré-flexion à engendrer dans nos projets, maintenant.

La vie en *exercices*, la recherche action menée par les arts appliqués et le design est, aujourd'hui, une vie qui tente de s'activer au cœur du projet car elle essaie d'y porter un langage composé de faire-action et de dire-action. Elle prône la possibilité d'une réflexivité durant les phases de l'action et s'expérimente dans l'idée d'exercices. Redondant souvent, surprenant, antinomique parfois et toujours problématique, l'exercice est une expérimentation de situations qui se reproduisent dans le temps. Mais ces situations qui se répètent modifient le statut de l'expérimentation. Parce qu'elles restent non intentionnelles, elles sont des rencontres, des paysages, des moments envers lesquels le statut d'apprenti/apprentissage évolue. Parce que la posture de l'exerçant est bien de l'ordre de la formation à l'intention, l'expérimentation « à tâtons » des premières fois ou du début, devient, au fil des exercices, ciblée et volontaire. Ceci signifie finalement que l'acteur qui défend une posture de chercheur et de praticien, s'oblige à découper les choses qu'il rencontre et avec lesquelles il va collaborer. La création a toujours été une question d'espaces de libertés dans la contrainte. Savoir s'intoxiquer des contraintes qui correspondent à ces étapes découpées que l'on va analyser, permet de trouver ses libertés. En ce sens, « le travailleur artistique », dans son « travail artistique » construit une dialogique plurielle<sup>30</sup>. Plus loin, il prend

---

<sup>29</sup> Peter SLOTERDIJK, *Tu dois changer ta vie*, Paris, Libella-Maren Sell Editions, 2011, p.30.

<sup>30</sup> La dialogique est double ici. Elle peut se construire dans l'objet ou le service créé puisque l'artefact narratif est bien une forme de défense de la création. Mais il s'agit aussi d'ouvrir la dialogique à la phase amont. La poétique de la conception, ou de la création, est donc aussi exigeante. Elle offre une narration



le temps -dans une société qui cherche constamment à doubler Chronos-, de mettre en place des phases d'action, des phases de dire, des phases de faire et des phases de penser. Or prendre le temps de découper, de prendre du recul en situation et d'anticiper les conséquences des directions prises n'est pas inné. L'exercice est en cela un réel apprentissage du dire, du non-dire, du faire et du non-faire, mais finalement aussi du voir (observation) et de la vie (philosophie de vie). En cela, l'acteur dialogue dans une poïétique du projet, voire par une interpoïétique, tentant alors d'englober les enjeux, les objectifs, les potentialités de chaque posture (positions physiques et positions morales) et de chaque moment. C'est par cette dialogique de l'action –et du temporaire finalement-, mise en place entre la spatialité des cultures de consommation (les différents milieux de collaboration) et la temporalité de leurs diffusions (les différentes phases du projet), que naît une sorte d'intertextualité entre sciences et terrains (pensée universitaire vs pensée professionnelle), telle une base permettant alors de produire de la connaissance. En soi, c'est « à travers l'action volontaire sur les choses, c'est en réalité l'action unificatrice sur nous-mêmes qui est en jeu, et c'est donc en fonction de son effet sur le *ça* qui nous constitue tout entier qu'elle doit être orientée<sup>31</sup> ».

Dans cette entreprise, l'individu s'actionne vers une pensée de la découpe et de la contre-découpe comprenant des phases fondées sur des méthodes scientifiques reconnues mais aussi sur le subjectif, l'inductif, l'expérience, le doute (ceci est peut-être la plus belle des définitions de la rationalisation). Entre « signe et flux » tel que le propose Michel Sicard<sup>32</sup>, la création alliée à la recherche recueille parcelle après parcelle le « vertige du devenir du monde » en rêvant (rêver est bien une action) de réactiver des puissances poétiques au cœur des institutions du projet, c'est-à-dire en relevant des doutes et des troubles à contre-courant des démarches que notre productivité et que nos économies actuelles vénèrent. En ce sens, il s'agit encore de mettre en tension les différents niveaux des « plateaux

---

particulière, une identité de construction où il importe de dire et de faire, à la manière de faire des choix, de faire les choses, les objets et les services...

<sup>31</sup> Henri ATLAN, « Conscience et désirs dans les systèmes auto-organiseurs », in *Entre le cristal et la fumée*, chap. 5, Paris, Seuil, 1979, p.154.

<sup>32</sup> Michel SICARD est artiste et professeur d'université. Il travaille sur les signes et les flux qui immobilisent ou vectorisent le monde, avec des taches, des giclures, des aspersion ou des litanies de couleurs s'interpénétrant. Il a créé des environnements chromatiques où dominant la mise en évidence du geste, parfois violent, ainsi que le croisement des écritures, voire du graffiti, et de l'image plastique. « Mes actes de peindre remontent au déluge. Avant il y avait cet ancien monde, qu'une mer létale a recouvert. Nous attendions son assèchement. Quelquefois nous nous mettions à rêver sur ce qui de cette turbulence de gestes et de formes hybrides peut nous rester. L'œuvre n'est qu'un résidu infime dans un monde instable, en instance de liquéfaction. La pulsion même qui nous anime est liquide. Signe d'abord, fantasme, puis flux. Poussée, coulée. Le rêve déborde le sens, quand il fait image ». Michel Sicard, *Signe et flux*, <http://michel-sicard.fr/textes.html>.

chromatiques » de Guy Lecerf<sup>33</sup>, en définissant les choses, les situations et les états de ce que nous voyons (ce que nous disons ou faisons) face à nous ; en reposant la question du sens sensible donné au faire et au penser -et de leurs manières de faire- permettant finalement de débattre pour l'essentiel ou le commun, c'est-à-dire pour les sources et ressources de nos pratiques et de leurs enjeux (veine matricielle). Si la création –arts appliqués, design, design-couleur-, en tant que richesse croisée issue de son origine et de sa capacité à engendrer du coloris<sup>34</sup> comme poétique artistique (ou créative), a disparu au profit de la combinatoire et de l'innovation portées par la technique et l'image d'un côté (images standardisées, immédiates, numériques et papiers, catéchisme des tendances) et, de l'autre, par l'accélération globalisante de la mise en réseaux (recherche de croissance, de profit, invasion de l'idée d'innovation et de bien-être dans tous les aspects et sur tous les territoires) ou, finalement, à travers le projet global consistant à avaler les affaires secrètes des artistes pour les généraliser comme processus de domestication de l'individu (*Kata* et *Cata*), il « devient stimulant de réaliser qu'une infinité de demi-tons, de demi-teintes sont toujours là et que d'infimes perspectives (et non plus grandiose) peuvent être esquissées, riches de potentialités<sup>35</sup> ».

Mais, pour conclure les propos, cette question de l'*essentiel* relève probablement d'une posture de l'engagement plus que d'une éthique particulière. Peut-être s'agit-il même de renouer avec le sens commun (un bon sens), en mettant à plat ce qui nous entoure et en nous repositionnant tout bonnement à la place où nous devons être.

---

<sup>33</sup> Guy LECERF, *Le coloris comme expérience poétique*, Paris, L'Harmattan, 2014. Guy Lecerf est artiste et professeur d'université. Il travaille sur les modélisations chromatiques à partir de trois registres : celui de la couleur, de la coloration et du coloris. Chaque entrée correspond à un plateau qui compose nos approches et notre compréhension du phénomène chromatique. Chaque époque, par différentes approches (picturales, urbanistiques, horticoles, cinématographiques) a privilégié des discours et actions propices à la mise en exergue de ces plateaux.

<sup>34</sup> Le coloris a pour spécificité de faire entrer le spectateur dans une immersion singulière et caractéristique d'une époque ou d'une pratique artistique. C'est en combinant les actions du faire, du dire et du penser que se mélangent les couleurs et les colorations au point de nous toucher par une vision de cœur, c'est-à-dire dans un flou qui fait, qu'en aval, le coloris restera enraciné en nous par sa singularisation, sa marque sensible indélébile.

<sup>35</sup> François LAPLANTINE, *De tout petits liens*, Paris, Mille et une nuits, 2003, p.25.