



HAL
open science

L'exercice en art : introduction

Bernard Sève, Sarah Troche

► **To cite this version:**

Bernard Sève, Sarah Troche. L'exercice en art : introduction. Methodos : savoirs et textes, 2021, L'exercice en art, 21, 10.4000/methodos.8581 . hal-04375154

HAL Id: hal-04375154

<https://hal.science/hal-04375154>

Submitted on 5 Jan 2024

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.

Methodos

Savoirs et textes

21 | 2021

L'exercice en art

L'exercice en art

L'exercice en art : introduction

Exercises for artists, art as exercise

BERNARD SÈVE ET SARAH TROCHE

<https://doi.org/10.4000/methodos.8581>

Texte intégral

Nulla dies sine linea (Pline l'Ancien à propos d'Apelle)

« Regarde de tous tes yeux, regarde » (Jules Verne et Georges Perec)

« Travaille ton instrument » (Pierre Schaeffer)

1 Essentielle à toute activité artistique, la pratique d'exercices est pourtant rarement interrogée en tant que telle. Qu'est-ce qu'un exercice artistique ? Quelles perspectives la pensée de l'exercice permet-elle d'ouvrir sur la compréhension des pratiques artistiques, sur leurs liens avec les savoirs et les techniques, sur leur dimension historique et sociale, sur les valeurs de transmission (écoles, ateliers, conservatoires) qu'elles font vivre ? Réactivée dans la philosophie contemporaine, la notion d'exercice n'est pourtant que rarement confrontée aux pratiques artistiques et aux élaborations théoriques de ces pratiques. Or l'artiste, c'est d'abord une femme ou un homme qui, pour faire et pour produire, doit s'exercer, et s'exercer sans relâche. Exercices d'apprentissage et de formation, antérieurs à l'œuvre ; exercices co-extensifs à la production de l'œuvre, notamment dans les arts de performance, théâtre, musique, danse ; exercices qui parfois deviennent l'œuvre elle-même. Souvent cachés ou invisibles, rarement étudiés, les exercices forment le soubassement profond sans lequel rien ne se ferait en art.

2 Le présent numéro s'est donné pour tâche de questionner les pratiques artistiques par la notion d'exercice, en problématisant les aspects routiniers et non-spectaculaires de ces pratiques. Ce sont les questions de la discipline corporelle ou mentale, de l'articulation entre l'exercice individuel et l'exercice collectif, de l'exercice comme travail de la perception et de l'attention (apprendre à voir, apprendre à



entendre, apprendre à sentir, et non pas seulement apprendre à construire et composer). Mais, d'autre part, inversant les termes du débat, c'est la notion d'exercice qui demande à être interrogée et problématisée par des pratiques, celles de l'art, qui ne sont pas nécessairement au premier plan de son champ d'application. L'exercice éclaire l'art, l'art éclaire l'exercice. L'exercice artistique peut même devenir un modèle pour penser certaines pratiques qui n'ont rien à voir avec l'art – nous verrons, dans le dernier article de ce numéro, le sage stoïcien confronté à l'acrobate (dont les performances relèvent des arts circassiens), si proche et si lointain.

3 Le champ est immense. Couvrir tous les arts n'était pas possible, et on regrettera peut-être l'absence d'articles consacrés à la photographie, au cinéma, à la vidéo, à l'architecture ou à la sculpture. Le présent numéro est concentré sur quelques arts fondamentaux : la poésie, le théâtre, la danse, la musique, le dessin, la peinture. L'ordre d'exposition entre les articles examinant ces différents arts n'est ni tout à fait nécessaire ni tout à fait contingent. Les principes et conseils voyagent aisément d'un art à l'autre : le précepte *nulla dies sine linea*, que l'on croit souvent destiné aux écrivains, est en réalité le condensé de la pratique du peintre Apelle vue par Plin l'Ancien¹ - la ligne dont il est question est celle du trait, elle peut aussi être celle du texte, et par extension signifier toute pratique artistique. C'est *nulla dies* qui porte le poids du précepte. Pas de jour sans dessiner, jouer ou écrire, pas de jour sans s'exercer !

4 Chacun voit les raisons de partir du premier des arts, la poésie, art primordial du *poiein*, du faire, où se rencontrent plus d'exercices qu'on ne croit ; le passage de la poésie au théâtre, art d'exercice par excellence, est tout naturel (sans même avoir à invoquer l'autorité de la *Poétique* d'Aristote, pour qui le théâtre est *poiesis*), tout comme le passage du théâtre à la danse et de la danse à la musique (autre art d'exercice). Vient ensuite la réflexion sur le dessin, qui se prolonge en réflexion sur la peinture, puis sur des types d'œuvres contemporaines que l'on appelle « labyrinthiques ». En ce point, les perspectives s'infléchissent quelque peu, ou plutôt s'élargissent. Les quatre derniers articles ne portent plus sur un art particulier, mais sur certaines franges paradoxales et fécondes de la notion (exercices par l'informe, exercices de déprise), et plus largement encore, sur la confrontation entre exercice artistique et philosophie.

5 Mais cette présentation linéaire des articles ne rend pas justice aux nombreux échos que l'on remarque entre eux : différents articles se réfèrent à Léonard de Vinci et à Valéry ; le thème du déconditionnement de la perception ou de la déprise apparaît dans plusieurs études, ainsi que la notion d'informe ; le rapprochement entre les exercices artistiques et les exercices spirituels est plusieurs fois suggéré.

6 Le thème de l'exercice en art appelait une vaste palette de collaborations, à proportion de ses multiples facettes : l'histoire, la sociologie, l'esthétique, la philosophie, les sciences de l'art seraient requises pour un examen complet de cette question. Il faut prendre en compte aussi bien la dimension empirique du sujet (nous ne croyons pas à l'esthétique *a priori*, à la philosophie de l'art sans œuvre d'art, qui séduit certains de nos collègues) que les exigences conceptuelles et argumentatives requises par tout travail scientifique. Les autrices et auteurs des articles sont donc chercheurs en littérature, en esthétique, en philosophie, en études théâtrales, en histoire et théorie des arts ; beaucoup croisent deux compétences académiques différentes ; certains sont également artistes et praticiens de l'art sur lequel ils réfléchissent, et parfois même d'un autre art ; un article est dû à la collaboration d'un praticien et d'une théoricienne. À cette première diversité, concernant les champs de compétence, s'en ajoute une seconde, concernant l'expérience de la recherche et les statuts académiques. Il nous paraît important que de jeunes chercheurs (doctorants ou récents docteurs) voisinent avec des chercheurs confirmés, c'est ce qui se passe dans le présent numéro de *Methodos*, comme d'ailleurs dans les autres numéros de la revue. La recherche *in statu nascendi* a des vertus d'audace ou de vigueur que le chercheur installé n'a plus toujours au même degré – mais il a d'autres vertus. Ce



numéro n'est donc ni monochrome ni, espérons-le, monotone.

- 7 Dans « Francis Ponge, *Gradus ad Parnassum* », François Berquin commence par ouvrir le Littré, comme aimait à faire son auteur. « Exercer » une chose revient à en « vérifier le fonctionnement », et le verbe « exercer » vient du latin *ex arcere*, « faire sortir », « délivrer ». L'examen de quelques textes de Ponge établit que l'exercice poétique, mimant les entraînements d'école primaire, est du côté de la joie et non de l'ennui. Le moment de la « délivrance », de la formulation « réussie », est celui de la jouissance. C'est une belle entrée en matière.
- 8 Suzanne Rochefort, dans « Mémoriser et répéter : l'exercice dans la construction d'un art du comédien dans le second XVIII^e siècle à Paris », propose une approche historique de la notion d'exercice en art, et étudie les pratiques des comédiens dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Les acteurs et les actrices doivent alors répondre aux exigences d'un public friand de nouveautés, les contraintes de travail sont importantes. L'article met l'accent sur la centralité des exercices corporels et intellectuels, le travail de mémorisation des rôles, les modalités d'organisation des exercices au sein de la première école dramatique française (1786-1789).
- 9 Anne Pellois, théoricienne du théâtre, s'associe au comédien et metteur en scène Tomas Gonzalez pour proposer « Apprendre en copiant : l'acteur / actrice et ses modèles dans les pratiques de copie, d'imitation et de réactivation ». Les procédés de copie, d'imitation et de réactivation constituent une part non négligeable des outils convoqués dans les exercices spécifiques au jeu. Ces procédés recourent fréquemment à des modèles (nature ou réel, arts plastiques, personnage théâtral, performance). Procédés de copie et rôle des modèles ont nourri une expérimentation pédagogique pratique au sein de La Manufacture – Haute École des Arts de la Scène de Lausanne – qui renouvelle, par l'exercice, la réflexion sur le jeu de l'acteur.
- 10 Un troisième article consacré au théâtre, proposé par Théo Gorin, « Le Théâtre d'Improvisation ou comment apprendre à improviser : de l'exercice artistique à la performance interactionnelle », s'appuie explicitement sur un matériel empirique, en partie reproduit en annexe. L'atelier théâtral est analysé comme lieu de formation des improvisateurs et improvisatrices. L'atelier se construit comme un jeu interactionnel et discursif, impliquant un important « retour » en aval, et visant à transmettre des compétences d'improvisateur. Ce processus suppose des modalités d'ajustements collectifs rendant possible la « performance avant la performance publique » qu'est une improvisation théâtrale. L'exercice de l'improvisation devient ainsi Théâtre d'improvisation, discipline stabilisée et collective.
- 11 Anne Boissière, dans « Jouer autrement : les exercices d'Émile Jaques-Dalcroze », analyse les exercices du célèbre rythmicien suisse : il s'agit de faire sentir et éprouver la musique avant de la connaître, l'audition est centrale, et plus importante que la lecture de partitions. Redonnant vie au solfège, il le libère de l'écriture au bénéfice d'un apprentissage qui passe par la globalité du corps en mouvement ; ce champ d'expérience est lié au couple « sentir et se mouvoir » que le psychologue Erwin Straus a de son côté exploré au plan phénoménologique. Danse et musique sont étroitement liées.
- 12 C'est aussi de musique que traite Benjamin Straehli, dans « S'exercer pour quoi faire ? Exercer son oreille d'après le *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer ». Cet article cherche à préciser le sens de la célèbre formule de Schaeffer : « s'exercer à mieux entendre ». Que signifie « mieux entendre » quand les sons que l'on écoute échappent à tout langage musical établi, et qu'on ne sait donc pas ce qu'il est bon d'entendre en eux ? La réponse consiste à montrer comment la pratique collective de l'exercice devient une méthode de recherche expérimentale des valeurs musicales. Cette réponse est ensuite mise en relation avec l'idée que Schaeffer se fait de l'art comme exercice spirituel, ce qui suggère que l'exercice n'est pas seulement un moyen, mais peut être une fin en soi.
- Avec « John Ruskin : s'exercer à l'innocence », Sarah Troche s'attaque à un problème à la fois bien connu et assez mal traité. Dans une note de bas de page d'une



de ses leçons de dessin, Ruskin dit que « toute la force de la technique picturale dépend de la possibilité pour nous de retrouver ce que nous pourrions appeler l'innocence de l'œil ». Cette note célèbre a fait l'objet de nombreux commentaires (chez E. Gombrich et N. Goodman notamment), qui viennent discuter, et entendent réfuter, la possibilité d'un regard vierge. À rebours des lectures qui transforment ce court passage en « théorie », Sarah Troche réinscrit cette « innocence de l'œil » dans l'ensemble des exercices proposés par Ruskin. C'est l'exercice, dans sa conduite réitérée, qui permet de comprendre le sens et le statut de l'innocence perceptive.

14 Dans « Exercice de l'œil, exercice de la main : le dessin comme exercice de soi à l'époque de la Renaissance maniériste », Baptiste Tochon-Danguy analyse la notion d'exercice telle qu'elle est pensée dans les traités d'art maniéristes de la seconde moitié du XVI^e siècle en Italie ; il reconstitue les théories de l'exercice en les rapportant à leurs sources philosophiques. Pour les maniéristes, l'art est une disposition subjective qui s'acquiert par l'habitude ; la pratique du dessin est supposée apporter à l'artiste dextérité manuelle et acuité de jugement. En acquérant un « jugement de l'œil », l'artiste apprend à « savoir voir », la pratique du dessin permet à l'artiste d'affiner et d'enrichir son regard. La grâce, *facilità nella difficoltà* émanant de cette pratique assidue du dessin, implique une forme d'authenticité de l'artiste par rapport à lui-même. L'exercice du dessin devient un exercice de soi.

15 Nous restons à la Renaissance mais nous passons du dessin à la peinture avec l'article de Marina Seretti, « Esquisser un monde : l'exercice de la rêverie selon Léonard de Vinci ». Selon Léonard, le peintre doit « se mettre à la place de l'esprit même de la nature », entendue comme genèse et métamorphose perpétuelles. Pour réaliser ce projet fascinant et un peu terrifiant, Léonard fait de la peinture un exercice sans cesse recommencé. Les notes et préceptes du *Traité de la peinture* comme les techniques qu'il invente en témoignent (*chiaroscuro*, *sfumato*, perspective aérienne, *componimento inculto*). À la jonction de la main et de l'esprit, l'exercice de peindre sollicite une ascèse perceptive et imaginative, un regard neuf porté sur le monde et ses formes mouvantes. Cet exercice opère non seulement le crayon à la main, mais aussi en regardant « des murs souillés de beaucoup de taches », « incitation à la rêverie éveillée » comme dit André Chastel. Tout en privilégiant la dimension processuelle de l'œuvre, il s'agit de faire de la peinture sans pigment ni pinceau. La prétention cosmique du peintre n'a d'égale que son aptitude au dénuement.

16 Du cosmos en perpétuelle genèse de Léonard aux labyrinthes contemporains, il n'y a peut-être que quelques pas, malgré la différence des temps et des esthétiques. Dans « Apprendre à sentir : l'exercice de la perception par sa déstabilisation dans les œuvres labyrinthiques », Justine Prince analyse le temps de la réception des œuvres : la perception du spectateur s'exerce-t-elle par répétition et variation des expériences esthétiques ? Or, il existe un type d'exercice dont le processus repose sur la déstabilisation des habitudes de perception. À partir des réflexions valéryennes sur l'informe dans *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* et *Degas, Danse, Dessin*, Justine Prince analyse un exercice de perception passant par la décomposition de ces mécanismes. Cette idée trouve sa réalisation dans des dispositifs artistiques labyrinthiques tels que l'exposition *Contact* d'Olafur Eliasson (2014-2015) qui, en perturbant les échelles d'espace et de temps, oblige le récepteur à produire consciemment le travail de cohérence de la synthèse perceptive.

17 Avec Hélène Vuillermet, « Exercices par l'informe », nous retrouvons et le *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci et *Degas, Danse, Dessin* de Valéry. Il s'agit non pas d'essayer d'appréhender l'informe, mais d'aiguiser l'esprit grâce à des exercices « par l'informe ». Ces exercices constituent une préparation à la création artistique : travailler l'informe est un moyen, une activité dont le but est de renouveler le rapport aux formes. Ces exercices reposent sur une *pratique* plutôt que sur une théorie. Si l'exercice spirituel est « une pratique destinée à opérer un changement radical de l'être », selon l'expression de Pierre Hadot, l'exercice artistique se donne un but plus modeste : développer les facultés fondamentales pour la création artistique, telles que



l'imagination, « les capacités d'invention » (Cozens), la sensibilité. Les exercices spirituels tendent à apprendre à vivre, tandis que les exercices artistiques ont pour but d'apprendre à créer, mais aussi d'apprendre à voir. Les exercices par l'informe se distinguent ainsi par leur radicalité.

18 Apprendre à voir, à mieux voir, suppose de se déprendre des conditionnements perceptifs hérités. C'est ce qu'analyse Marianne Massin dans « Exercices de déprise ». Alors que l'exercice est le plus souvent perçu comme ce qui permet d'assurer une maîtrise, Marianne Massin propose à l'inverse de souligner les vertus nécessaires de la déprise *dans*, *par* et *pour* l'exercice artistique (chacune des prépositions est importante), et en donnant sa pleine valeur à la notion d'exercice, pourtant ici assez paradoxale (s'exercer à la non-maîtrise). À partir d'analyses d'œuvres et de pratiques plastiques et littéraires, l'article développe l'oxymore proposé en prenant appui sur le double sens du verbe « déprendre » (sens transitif, isoler quelque chose, et sens intransitif et pronominal, se détacher de). Ainsi entendu, l'exercice en art pourrait être comparé à un exercice spirituel. Quelque tentante que soit cette comparaison, il faut cependant la nuancer, comme y incitent différents textes de P. Hadot, V. Chklovski, et C. Ginzburg.

19 Nous sommes ainsi passés sur le terrain de la philosophie, où s'installe Thomas Sabourin dans « L'équivoque de l'exercice en art : formation des habitudes et euristique artistique (sur Husserl et Henry) ». Cet article interroge l'ambivalence de la notion d'exercice dans le champ artistique, et entend en asseoir l'intelligibilité sur une phénoménologie de la formation de l'habitude. Après avoir rappelé le lien essentiel entre exercice et habitude, l'article interroge la genèse de l'habitude comme structure transcendante de la visée intentionnelle, et propose une phénoménologie de l'acquisition du geste habituel à travers une critique des descriptions du geste chez Henry. L'habitude est fixation d'un « horizon de potentialité » qui permet la constitution de l'objet et conditionne la perception. L'exercice en art apparaît comme une pratique de renforcement, de subversion et de génération de ces structures habituelles. Reste à montrer que la possibilité de cette pratique et la formation de nouveaux gestes reposent ultimement sur un conditionnement affectif. La possibilité de l'art est ainsi liée à un « intérêt flottant » permettant un renouvellement de la perception dans lequel l'habitude joue un rôle clef.

20 Le numéro se conclut sur un article ouvrant largement l'espace de la réflexion. Dans « Le philosophe et l'acrobate (Épictète, *Entretiens* III, 12) », Thomas Benatouïl propose une explication suivie et minutieuse du chapitre « Sur l'exercice » des *Entretiens*. Thomas Benatouïl analyse en particulier l'opposition proposée par Épictète entre les exercices des acrobates ou des funambules et ceux du philosophe. Se démarquant des thèses de Diogène le cynique, apparemment proches des siennes pourtant, critiquant la dimension spectaculaire des exercices cyniques, Épictète oppose à ces exhibitions un entraînement philosophique essentiellement privé et même invisible. L'exercice moral se trahit lui-même quand il devient spectacle, et, quand Épictète compare la vie philosophique au travail de l'acteur, c'est au rapport entre l'âme et ses actions qu'il pense, non au rapport à un public possible. Le véritable exercice est sans public.

21 L'exercice du philosophe est finalement différent des exercices circassiens, qui n'ont eux-mêmes sans doute que peu de points communs avec ceux du dessinateur ou de la chanteuse. Le motif de « l'exercice de soi » ou de l'exercice spirituel travaille pourtant en sous-œuvre plusieurs des articles ici réunis, comme une dimension inéliminable de tout exercice artistique, et, probablement, de tout exercice en quelque ordre de pratique que ce soit. L'exercice artistique n'est jamais clôturé dans la sphère des compétences d'art, tout exercice déborde son objet propre.

22 Il n'y a sans doute pas de leçon générale à tirer de cet ensemble d'études, mais deux fortes convergences à remarquer : l'exercice artistique est un travail visant à acquérir de nouvelles capacités et à les renforcer, mais, tout aussi bien, un effort pour se défaire de conditionnements perceptifs ou gestuels hérités ; l'exercice artistique est



toujours aussi, volontairement ou non, exercice de soi par soi.

Notes

¹ *Apelli fuit alioqui perpetua consuetudo numquam tam occupatum diem agendi, ut non lineam ducendo exerceret artem, quod ab eo in proverbium venit* [Apelle avait une habitude à laquelle il ne manquait jamais : c'était, quelque occupé qu'il fût, de ne pas laisser passer un seul jour sans s'exercer en traçant quelque trait ; cette habitude a donné lieu à un proverbe], *Histoire Naturelle*, livre XXXV, *Caii Plinii Secundi Historia naturalis*, J.-M. Croisille (éd.), Paris, Les Belles Lettres, coll. Budé, 1985, p. 93.

Pour citer cet article

Référence électronique

Bernard Sève et Sarah Troche, « L'exercice en art : introduction », *Methodos* [En ligne], 21 | 2021, mis en ligne le 26 janvier 2021, consulté le 05 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/methodos/8581> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/methodos.8581>

Auteurs

Bernard Sève

Univ. Lille, CNRS, UMR 8163 - STL - Savoirs Textes Langage, F-59000 Lille, France

Articles du même auteur

Lire : introduction [Texte intégral]

Paru dans *Methodos*, 20 | 2020

Compte-rendu de *Quand le geste fait sens*, sous la direction de Lucia Angelino, préface de Renaud Barbaras, Paris, Éditions Mimésis, 2015. [Texte intégral]

Paru dans *Methodos*, 17 | 2017

Quelques approches de l'événement [Texte intégral]

Présentation

Paru dans *Methodos*, 17 | 2017

Utilisation et « présentation esthétique » des instruments de musique [Texte intégral]

Paru dans *Methodos*, 11 | 2011

L'instrument de musique : présentation du numéro [Texte intégral]

Paru dans *Methodos*, 11 | 2011

Sarah Troche

Univ. Lille, CNRS, UMR 8163 - STL - Savoirs Textes Langage, F-59000 Lille, France

Articles du même auteur

John Ruskin : s'exercer à l'innocence [Texte intégral]

John Ruskin: practicing innocence

Paru dans *Methodos*, 21 | 2021

La puissance du « style banal et tout fait » : penser le cliché à partir de ses critiques (Antoine Albalat et Rémy de Gourmont) [Texte intégral]

The "banal and ready-made style": Thinking the cliché from its criticisms (Antoine Albalat and Rémy de Gourmont)

Paru dans *Methodos*, 20 | 2020

Droits d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

