

**LA PRATIQUE ARTISTIQUE EST UN DISCOURS CRITIQUE, LA PRATIQUE  
ARTISTIQUE EST UNE THEORIE, MAIS CA N'A PAS D'IMPORTANCE.**

In : *Critique et enseignement artistique : des discours aux pratiques.*  
L'Harmattan, Paris 1997, pp. 331/339.

Au delà de la «cosa mentale» de Léonard de Vinci<sup>1</sup> ou des propositions d'Arnold Greenberg visant à qualifier une pratique moderne<sup>2</sup>, convient il de s'interroger encore sur le fait de savoir si toute pratique artistique est une pratique critique ? Serait-il présomptueux d'admettre aujourd'hui une réponse positive à cette interrogation comme une évidence globalement consensuelle ? En fait, ne serait il pas temps de déclarer une fois pour toute la pratique artistique comme THEORIE<sup>3</sup>, en dépit même des paradoxes apparents ?

Aussi bien dans ce qui la constitue en tant que Pratique que dans ce qui la situe au Monde, les articulations et les enchaînements dialectiques des éléments que met en forme la pratique des arts plastiques et qu'elle donne à voir au travers des différents avatars de ses mises en scène, soulignent l'évidence de cette intrication particulière d'une pensée critique et d'une pensée pratique qui instaurent dans le même mouvement cette Pratique comme Artistique. Le parcours et les déplacements qui l'engendrent en font éminemment un discours – peut-on d'ailleurs concevoir une pratique critique en dehors de sa constitution

---

<sup>1</sup> « Tout ce qui existe dans l'univers en tant qu'essence, que présence ou imagination, il (le peintre) l'a d'abord dans son esprit et ensuite dans ses mains ». Léonard de Vinci cité par Gombrich in *Réflexions sur l'histoire de l'Art*. Ed. J. Chambon. Nîmes. 1992. p. 27.

<sup>2</sup> « L'essence même du modernisme tient à l'usage des méthodes caractéristiques d'une discipline afin de critiquer cette discipline même, non pour la subvenir mais pour l'ancrer plus fermement dans son aire de compétence. »

<sup>3</sup> N'y a-t-il pas suffisamment d'éléments dans les quelques données ci-dessous pour nous en convaincre ?

Dictionnaire Larousse :

- 1- Théorie : du grec theoria, action de voir, puis action de voir un spectacle. Ensemble de personnes s'avancant processionnellement.
- 2- Théorie : du grec theoria, méditation, étude. Connaissance idéale, spéculative, indépendantes des explications. Ensemble de règles, de lois systématiquement organisées, qui servent de base à une science et qui donnent l'explication d'un grand nombre de faits. Ensemble systématisé d'opinions sur un sujet déterminé.

Dictionnaire étymologique Robert :

Base grecque : thaw : contempler ; thea, issu de thawa : action de contempler, spectacle (théâtre).

Theorus : spectateur. Thea+horan (voir) : littéralement : qui voit le spectacle.

Theria : action d'examiner.

-a : spectacle, fête solennelle, défilé des députations des villes grecques à Delphes.

-b : à partir de Platon, « contemplation de l'esprit », « spéculation théorique ».

discursive ?<sup>4</sup> - qui, consciemment ou non, comporte à la fois une dimension critique en miroir, en feed-back, et une autre comme effet didactique.

Comme « développement suivi »<sup>5</sup>, comme trace d'une démarche, chaque œuvre, donc chaque pratique qui l'instaure, présente à la fois un discours plastique et un discours critique qui, comme produit d'une pratique, la génère comme œuvre d'art, autrement dit comme discours artistique. Au plan synchronique autant que diachronique, la succession des œuvres accentue l'ensemble de ces paramètres, en nous faisant franchir d'autres niveaux de discours artistique, suivant que l'on se situe par rapport à l'œuvre de tel artiste ou à telle extension du champ des arts plastiques. Chaque nouvelle œuvre, donc chaque pratique correspondante, offre à la fois une nouvelle version, un nouveau développement de son propre discours artistique, et une occasion supplémentaire de relire toutes les précédentes et de relier le nouvel ensemble comme un nouveau discours. Suivant l'œil du « regardeur », la complexité des propositions autorisera des lectures multiples des diseurs entrecroisés, dont il reste pourtant impossible de situer le début et la fin, bien que leur discursivité<sup>6</sup> soit clairement repérable.

Comme « développement suivi prononcé en public », comme représentation du Monde, réel ou imaginaire, comme « manière de faire des mondes », chaque œuvre, donc chaque pratique, nous en dit long sur la manière dont notre monde est fait et s'érige alors comme discours didactique qui en apprend autant à et sur celui qui l'a fait que à et sur ceux qui la regardent. Comme nouvel exemple participant d'un ensemble limité ou plus large, voire universel, elle nous en apprend encore sur les flexions, volontaires ou non, des discours plastiques/critiques qu'elle supporte et qui accompagnent son « artisticté ». Comme pratique auto-référencée et contextualisée, comme praxis, la pratique artistique est bien intrinsèquement une pratique pédagogique dans ce qu'elle

---

<sup>4</sup> Le niveau de conscience qu'en a celui qui le produit n'a pas d'importance. La pratique artistique admet tous les niveaux de conscience sans que la qualité artistique, donc critique, de l'œuvre en soit dépendante.

« Parmi ce qui nous est resté de la vie des hommes du passé, il y a des discours, discours écrits ou discours figurés. Or je pense que les découvertes les plus bouleversantes que l'on peut espérer faire maintenant, c'est en essayant de détecter ce que ces discours, volontairement ou involontairement, taisaient. Ce qui était occulté, consciemment ou inconsciemment ; G. Duby et G. Lardeau, *Dialogues*. Ed. Flammarion. Paris ; 1980. P. 101.

<sup>5</sup> Dictionnaire Larousse :

Discours : développement suivi, sur un sujet déterminé, prononcé en public par un orateur, dans un dessein didactique ou persuasif ; N'importe quel développement suivi et oral, quel que soit le personnage qui parle et le contenu de ses paroles. Conversation, propos que l'on tient en conversant. Développement à caractère didactique, dissertation, traité. *Péjor.* Développement lassant ou inutile, vaines paroles.

<sup>6</sup> Cursare : courir sans cesse ; discourir (discurrere) ; courir de côté et d'autre.

oblige à la fois à l'échange et à la reconnaissance des multiples émergences singulières des discours divers qui lui donnent existence.

Il y a donc discours comme « développement suivi prononcé en public dans un dessein didactique » et mise en œuvre critique de la pratique artistique, de telle pratique sur elle-même et sur les autres, sur la Pratique en général et sur la Théorie, sur le monde de l'Art et sur le Monde. Entre autres éléments constituants, la Pratique artistique admet et soutient pratique et discours critiques.<sup>7</sup>

Et puis enfin, la pratique artistique n'est elle pas en dernier ressort, et par simple présence répétée au monde, la seule qui « juge de la valeur d'une œuvre », la seule qui, en réalité, « explique les œuvres » et qui puisse en « établir la vérité et l'authenticité » ? Pour les mêmes raisons que nous évoquions plus haut, ce n'est qu'à partir du mouvement même de cette pratique que peuvent se constituer des typologies et des taxinomies qui, si elles ne peuvent servir de véritables références, peuvent néanmoins constituer quelques repères utiles parfois, un peu dans le même type de rapport qui relie une carte routière à l'espace qu'elle prétend représenter.

Au-delà même de ce discours critique qui participe « naturellement » de la pratique artistique, l'existence même de cette pratique, dans la mesure où elle pose encore et toujours question, est une existence « problématique » dans ce qu'elle nous oblige à nous situer par rapport à sa double dimension critique. Si le premier aspect est identifiable comme discours plus ou moins constitués, quand bien même leurs limites nous échappent, pour le second, c'est la pratique artistique comme « lieu critique » dont il s'agit. Bien au-dessus du monde des discours par le poids des enjeux qui s'y découvrent, nous nous trouvons là au « point critique » (« limite de l'état liquide et de l'état gazeux »), celui où toute

---

<sup>7</sup> Critique (adj) : de Krinein, séparer, choisir, décider, juger

- a- Qui est amené par une crise, qui décide de l'issue favorable ou défavorable d'une maladie. Difficile, dangereux, exposé à un accident, à une catastrophe. – Masse critique : masse minimale d'une substance fissile pour qu'une réaction en chaîne puisse s'y développer. - Point critique : point représentant, pour un corps, la limite de l'état liquide et de l'état gazeux.
- b- Qui juge de la valeur d'une œuvre. Qui examine la valeur logique d'une assertion, l'authenticité d'un texte. Qui décide du sort de quelqu'un ou de quelque chose.

Critique (n. f.) : art d'expliquer et de juger les œuvres littéraires ou artistiques. Jugement porté sur une œuvre littéraire ou sur une œuvre d'art. Ensemble de ceux qui se livrent à la critique. Examen raisonné, discussion ayant pour objet d'établir la vérité ou l'authenticité.

Critique (n.m.) : celui qui étudie les œuvres littéraires ou artistiques, pour les expliquer et les apprécier.  
Personne qui sait distinguer le vrai du faux.

pratique artistique est portée par la crise, où toute œuvre d'art est toujours, sous une forme ou sous une autre, la révélation d'une situation critique, d'une mise en danger, d'une exposition à la catastrophe. Si nous quittons le monde des discours repérés, réductibles à tel champ ou à tel autre, peut-être pourrait-on avancer qu'il s'agit là, en fait, de la véritable dimension critique de la pratique artistique, non pas en ce qu'elle nous dirait quelque chose de particulier, en ce qu'elle nous enseignerait quelque chose sur tel ou tel point, mais bien en ce qu'elle s'incarne alors comme « espace/temps critique », limite de l'état pratique et de l'état théorique. C'est là, et là seulement, au-delà de toutes les didactiques dont on l'encombre trop souvent, que la pratique artistique révèle sa véritable nature, et notamment comme singulièrement pédagogique.

C'est le moment critique où tous les discours, internes et externes, sont mis à l'épreuve, sont mis en crise et où, dans leur effondrement<sup>8</sup>, ils révèlent tout autre chose que ce qui les constitue raisonnablement. C'est le temps où, à la fois présents et dérisoires, constituants et pathétiques, ils se dissolvent dans l'Artistique qui les subsume. Peut-être pourrait-on dire que leur présence n'a été nécessaire que pour cet instant privilégié où ils volent en éclat sous la violence de l'Artistique, lorsque s'avèrent leur vanité, leur outrecuidance et leur impuissance et, qu'irréremédiablement, leur obscénité apparaît au grand jour.<sup>9</sup>

Il nous faut alors rappeler que la pratique artistique, comme activité fondamentalement clinique, est tout en même temps pratique et théorie dans ce qu'elle ne fait que tenter des incarnations multiples de ses intuitions théoriques<sup>10</sup>. Nous savons tous bien que tous les discours critiques et théoriques qui lui sont infligés de l'extérieur ne finissent que par mettre en évidence l'incapacité chronique des différentes « sciences » dont ils proviennent à en rendre compte. En s'essayant à théoriser quelque chose qui leur échappe, ils ne montrent que leurs propres limites, leurs aveuglements et leurs désirs (de possession, de coercition, de normalisation, de contrôle, etc.), toute cette impuissance insupportable pour leur volonté de pouvoir. Et si ces efforts répétés

---

<sup>8</sup> « la mise en œuvre que chaque œuvre suppose concerne autant la structure que son effondrement partiel. C'est cela que je nomme un symptôme : la permanence d'une structure qui se manifeste par son effondrement partiel ; » G. Didi-Huberman, « L'histoire de l'Art face au symptôme », in *Art Press*, n° 149, juillet/août 1990, p. 54.

<sup>9</sup> « La tyrannie commence, comme le remarque Pascal, lorsqu'on exerce dans un ordre (ici celui de l'Art) un pouvoir acquis dans un autre ordre (ici celui de la science) » P. Bourdieu, « Résistance sur P. Saytour », in *Art Press*, n° 181, Juin 1993, p. 58.

<sup>10</sup> Rappelons la remarque de Constable que souligne Gombrich in *Art et illusion* (ed. Gallimard, Paris 1991, p. 33) selon laquelle la peinture est une science dont les images sont les expériences.

nous intéressent, c'est surtout parce qu'ils nous renseignent sur les clôtures de sciences qui les génèrent et des hommes qui les pratiquent. Pour autant, ils ne nous apprennent rien sur la pratique artistique ; en voulant la décrire ou la définir, la réduire ou l'expliquer, mais en nous indiquant ce qu'elle n'est pas, ils ne font qu'en indiquer, vaguement et par défaut, quelques jalons épars, quelques contours diffus.<sup>11</sup>

Il est vrai que, depuis l'opprobre platonicienne, la pratique des arts plastiques subit une dépréciation plus ou moins sympathique qui la rejette dans un monde de praticiens, d'artisans un peu sublimés, dont l'intuition et la sensibilité le disputent au pragmatisme, mais qui exclut toute véritable réflexion et toute pensée logique. Comme techniciens éclairés de la mise en forme, leur tâche principale étant de représenter le Monde, il n'est pas question qu'ils puissent le penser. Ainsi démunis de méthodologies et de concepts objectifs, bref, de pensée théorique, ils ne peuvent penser non plus leur propre pratique ! La pratique artistique une fois rejetée dans le monde phénoménologique de l'imitation de la nature, de son aspect et de son fonctionnement, c'était donc au philosophe de prendre sur lui pour penser la pratique artistique, pour en faire la théorie, ou à un quelconque collègue psychanalyste, sociologue, historien de l'Art, sémiologue, etc., et bien entendu critique d'art.

---

<sup>11</sup> « La substance des œuvres d'art ne se traduit pas en langage et nous ne pouvons en communiquer que certains aspects. W. Rubin, in « L'histoire de l'Art et l'Art moderne ont le même âge », in *Art Press*, n° 149, Juillet/Août 1990, p. 35.

« Notre langage, qui a été développé pour des besoins entièrement différents, est notoirement incapable de spécifier les qualités sensorielles, sans parler de cette « qualité » résultante dont nous n'avons pas à mettre en doute l'existence du fait que nous ne pouvons pas la faire passer par les mots » Gombrich, *Réflexions sur l'histoire de l'Art*, ed. Chambon, Nîmes 1992, p. 136.

« Le répertoire des concepts dont dispose la langue pour décrire une surface plane couverte de formes et de couleurs subtilement différenciées et assemblées est très frustré et très vague. Enfin il est pour le moins incommode d'utiliser un moyen d'expression aussi linéaire dans le temps que le langage quand on a affaire, au départ, à un champ simultané – et un tableau c'est cela : il est difficile de ne pas changer quelque chose à la hiérarchie interne du tableau, même lorsqu'on prétend s'en tenir à une simple énumération. » M. Baxandall, *Formes de l'intention*, éd. Chambon, Nîmes 1991, p. 24/25.

« On peut se demander pourquoi on devrait relier un style pictural à quelque chose d'aussi précis, sur le plan du concept, qu'une assertion philosophique ou scientifique. Il y a une telle incommensurabilité entre les deux que le rapprochement peut paraître choquant ; ce genre d'entreprise n'a d'ailleurs ni assise solide ni véritable sérieux. » M. Baxandall, *op. cit.*, p. 130.

« Le discours de l'histoire sociale de l'Art, très nettement dominant aujourd'hui dans les quartiers informés, n'est rien d'autre qu'un symptôme de plus de ce que Barthes appelait l'asymbolisme, à savoir l'incapacité de percevoir l'infini foisonnement sémantique qui fait le tissu de l'œuvre d'art. » Y-A. Bois, « Vive le formalisme (bis) », in *Art Press*, n° 149, Juillet/Août 1990, p. 51.

« Les mots peuvent indiquer certaines subtilités formelles ou *painterly*, mais jamais en rendre compte vraiment. Transcrire n'est pas traduire. [...] Il faut donc avant tout reconnaître les limites du langage dont nous disposons et l'indépendance fondamentale de la peinture à l'égard de ce que l'on peut en dire. » R. Storr, « Robert Ryan, des dons simples », in *Art Press*, n° 181, juin 1993, p. 17.

Peut être serait il intéressant de se pencher de plus près sur cette velléité opiniâtre qui traverse les siècles, qui malgré la démonstration renouvelée de leur incapacité à penser la pratique artistique, poussent encore et toujours des cénacles de théoriciens à s'atteler à cette volonté réductrice. Quelle jalousie profonde, quelle frustration irritante cela pourrait bien cacher ? Il est vrai qu'il arrive que les concepts mis en œuvre par les différentes « sciences », dures ou molles, donnent souvent l'enivrante illusion de fonctionner. Malheureusement ou heureusement, à y regarder de plus près, tous ces châteaux de cartes si patiemment construits s'écroulent à la moindre confrontation un peu serrée à la réalité de la production artistique. D'ailleurs, quel plasticien en tient réellement compte lorsqu'il se met au travail ?

En fait, la finesse consiste à tenter d'obliger l'artiste à justifier sa pratique en théorie, comme si c'était la condition *sine qua non* pour pouvoir entrer au niveau supérieur de la pensée, le seul qui en vaille la peine. Le prix à payer pour ce passage serait la capacité à maîtriser les moyens théoriques des autres, donc, en fait, à abandonner les siens propres, le travail nécessaire ne permettant pas les deux de front, quoiqu'on en dise. On voit bien, depuis la seconde moitié du vingtième siècle, les tentatives répétées d'installation du nouveau modèle artistique : l'artiste se doit d'être d'abord un théoricien quelconque – ou à tout le moins donner suffisamment l'illusion qu'il l'est – qui s'adonne malgré tout trivialement à la pratique (encore que ce ne soit plus vraiment nécessaire) pour mettre en forme les retombées de sa pensée théorique qui l'illustre ainsi plus ou moins adroitement ! La récupération qui n'a pas été possible de front est engagée par d'autres voies, avec l'avantage qu'elle l'est alors *a priori*<sup>12</sup>. Les départements d'arts plastiques à l'Université n'ont-ils pas d'ailleurs institutionnalisé ce modèle en réintroduisant un académisme tout aussi lourd que celui qu'ils prétendaient combattre à leur création. La question mériterait d'être approfondie ! On comprendrait alors fort bien et ses modes d'enseignement, de certification et de recrutement, privilégiant avant tout le « discours théorique » -

---

<sup>12</sup> La dénomination des « mouvements picturaux » qui se faisait *a posteriori* ou par les artistes eux-mêmes jusqu'à la moitié du vingtième siècle est aujourd'hui passée entre les mains des critiques (Seuphor, Greenberg, Restany, Celant, Oliva, etc.) qui sont devenus les promoteurs de « mouvements » dont ils sont les penseurs théoriques *a priori*, même si la réalité des regroupements laisse bien souvent à désirer.

« Le rôle joué par les institutions culturelles dans la ratification et l'homologation sans délai de l'art contemporain [...] a été l'une des caractéristiques majeures de la période récente. [...] L'intervention des pouvoirs publics, dans quelque pays que ce soit, à la fois dans le champ culturel et dans le marché, introduit une nouvelle donne entre ces deux systèmes (le marché de l'art et la critique) de fixation de la valeur des œuvres. On assiste aujourd'hui à une véritable articulation entre le réseau international des institutions artistiques et celui des galeries qui contribuent de concert à la fixation de la valeur, au double sens artistique et financière des œuvres et des artistes. » R. Moulin, « L'institution arbitre des valeurs esthétiques », in *Art Press*, n° 179, Avril 1993, pp. 45/46.

ou ce qui peut à la rigueur donner l'illusion d'en tenir lieu – et son schéma de reproduction de l'Institution, en écho d'ailleurs avec ce qu'il convient d'appeler *l'ingénierie et les entreprises culturelles*. Il est vrai également que nombreux furent et sont encore les artistes qui croient bon de se conformer à ce modèle et dont les discours, bien souvent pathétiques et dérisoires tant l'écart est criant devant la réalité de leur production, emplissent les pages des revues ou l'espace d'autres médias, montrant ainsi leur volonté de participer de ce modèle culturel à la mode, et de profiter de ses retombées médiatiques, promotionnelles et financières.<sup>13</sup> L'ensemble du dispositif est aujourd'hui bien en place, même si on doit le payer d'une production artistique répétitive, vaniteuse et ennuyeuse, dont la seule fonction est de favoriser les discours les plus abscons et les présentations les plus sophistiquées, seules conditions pour en justifier la prétendue qualité<sup>14</sup>.

Il n'y a pas de manque théorique dans la pratique artistique puisqu'elle est en elle-même une pratique théorique. Nous n'avons pas non plus à le justifier en utilisant les concepts de telle ou telle autre science, puisque chaque production artistique est en soi une justification théorique.

C'est la Pratique même qui fait à chaque instant la démonstration de son existence en tant que théorie, au même titre que n'importe quelle autre science qui, pas plus qu'elle, n'a le monopole de représentation du Monde, ni la vérité dans les moyens qu'elle utilise pour se faire. Une œuvre d'art est bien la trace d'une science spéculative (on peint ce que l'on pense et non ce que l'on voit), même si elle en passe par la maîtrise d'une science pratique. On ne voit pas en quoi les représentations écrites seraient plus théoriques que celles qui sont

---

<sup>13</sup> « La peinture est aujourd'hui un métier dont un des aspects consiste à affecter de la mettre à bas. [...] L'artiste est devenu pour ainsi dire trop grand pour l'Art. » H ; Rosenberg. *La dé-définition de l'Art*, ed. J. Chambon, Nîmes, 1992, p. 9 et p. 128 : « Une bonne partie de la peinture du XXème siècle est la peinture comme critique d'art. »

« Le problème de l'artiste, c'est de trouver les moyens d'exposition pour une pensée. F. Hyber, in *B.A.M.*, n° 131, février 1995, « Le label Hyber », p. 44.

« A mesure que l'Art s'enfonce dans l'impasse, les artistes se multiplient. Cette anomalie cesse d'en être une si l'on songe que l'Art, en voie d'épuisement, est devenu à la fois impossible et facile. » E. M. Cioran. *De l'inconvénient d'être né*, Paris, éd. Gallimard, 1973, p. 64.

<sup>14</sup> « Je suis conscient, certes, du risque de confondre les objectifs conscients, déclarés d'un artiste avec ses réalisations concrètes. Mais je me méfie encore plus d'une série de postulats qui hantent le discours sur la peinture moderne (...) et qui risquent de faire obstacle à une perception directe de l'œuvre, le spectateur s'égarant dans un labyrinthe de théories énigmatiques (...) ces trop fréquentes digressions intellectuelles qui s'expliquent en partie par l'incapacité générale de la critique de parler avec simplicité des choses simples. » R. Storr, « Robert Ryman, des dons simples », in *Art Press*, n° 181, Juin 1993, p. 20.

peintes. Quelle différence existe-t-il vraiment entre l'écriture, le livre et le philosophe et la peinture, le tableau et le peintre ?

Il nous faut donc ne pas traîner de complexe rédhibitoire et déclarer haut et fort la pratique artistique comme pratique théorique, comme représentation théorique du monde, au même titre que n'importe quelle activité de représentation, n'importe quelle autre activité symbolique, et refuser une fois pour toutes de se plier à des demandes de justification qui ne nous concernent en rien. Nous ne sommes pas des garnements fautifs dont ne sait quelle bêtise dont nous devrions nous faire pardonner, pas plus que des êtres particuliers qui auraient besoin de quelques têtes bien faites pour nous montrer paternellement nos qualités et nos défauts. L'existence historique de la pratique artistique est suffisamment ancienne pour avoir fait ses preuves, théoriques et pratiques, et nous n'avons pas à passer aujourd'hui plus qu'hier sous les fourches caudines de quelque théorie que ce soit. La pratique artistique n'a pas à se libérer d'un quelconque assujettissement philosophique à partir du moment où elle sait s'en émanciper ; elle a à mener sa vie propre et libre, sans se laisser coloniser par quiconque, même si, de temps à autres, d'aucuns croient à sa mort ou à sa reddition.

Une nouvelle fois, il nous faut proclamer THEORIE<sup>15</sup> la Pratique artistique, puisque représenter le Monde c'est d'abord le penser, quelques soient les modes mis en œuvre pour le faire, et contre l'assujettissement philosophique ou scientifique, la déclarer autonome et irréductible. A chaque instant si c'est nécessaire, nous nous devons de réitérer cette déclaration d'indépendance, avec les attitudes de résistance qu'elle implique et l'attention toute particulière qu'elle suppose aux tentatives de colonisation et collaboration.

Se pose alors devant nous le sempiternel problème de l'enseignement des arts plastiques et de son ancrage théorique. On s'en tire le plus souvent par le recours au modèle des autres disciplines en invoquant un « champ référentiel » qui semble aller de soi aujourd'hui dans les discours théoriques. Il est plus difficile d'en repérer la présence explicite dans les pratiques d'enseignement, tant elles se déroulent le plus souvent à partir d'un implicite qui ne l'est en fait pour personne, surtout pas pour les élèves ou les étudiants.

Ce champ référentiel s'érigerait-il comme articulation fondamentale entre les arts plastiques et l'enseignement ? Ce fils de la transposition didactique nous

---

<sup>15</sup> « L'Art procède de l'esprit de l'homme (...), l'art est de nature « conceptuelle ». » Gombrich, *Réflexions sur l'histoire de l'Art*, éd. J. Chambon, Nîmes, 1992, p. 119.

« L'exercice de la peinture, dans la tradition occidentale, est réellement assimilable à une science. » Gombrich, *Art et illusion*, éd. Gallimard, Paris, 1991, p. 58.

conduirait alors sur le chemin de la maîtrise d'un enseignement enfin légitimé ?<sup>16</sup> Comment élaborer un champ référentiel qui fasse consensus ? A partir de quels référentiels didactiques et pédagogiques l'aménage-t-on ? Les programmes et instructions officiels en tiennent-ils lieu et sont-ils utilisés comme tels ? S'ils admettent des écarts, jusqu'à quand sont ils acceptables ? Ne peut-on pas d'ailleurs considérer l'enseignement des arts plastiques comme un discours critique dans un double sens là aussi ? Dans un premier temps, la transposition didactique présente « en un certain ordre assemblés » les éléments du savoir sélectionnés, et les articulations qu'elle privilégie forment bien discours. Cette mise en forme critique constitue le premier fondement épistémologique de ce que seraient les arts plastiques comme discipline d'enseignement. Dans un second temps, toute situation pédagogique ne consiste t'elle pas à soumettre le champ référentiel ainsi construit – pour la circonstance et pour elle seule – au travail et au discours critique de l'élève ou de l'étudiant ?

Reste à savoir si les arts plastiques s'organisent comme un domaine cerné dont le contenu se prête à une transposition didactique. Le danger ne serait-il pas, notamment pour tous ceux qui croiraient réellement à cette possibilité, que l'enseignement finisse par se présenter comme discours critique du discours critique, comme théorie de la théorie, et ne propose plus que des « images » en abîme, rendant impossible un repérage véritable et la confrontation aux objets, interdisant ainsi au sujet de s'approprier quelque chose de la réalité.

La question est alors de savoir si, dans l'enseignement des arts plastiques, il s'agit de confronter l'élève ou l'étudiant à l'appropriation du champ référentiel élaboré par devers lui ou plutôt de le placer en situation de maîtriser progressivement la constitution du sien propre.

Nous voilà rendus une fois encore au point nodal de la pratique artistique, à quelque niveau que ce soit, de la maternelle à l'université ou au-delà. La pratique artistique n'a de sens qu'auto-référencée, que comme auto-construction d'une expérience singulière à chacun, même si c'est à partir d'éléments communs et dans un effort de contextualisation. Cette pensée théorique « en

---

<sup>16</sup> « Il est parfaitement absurde de parler, comme on le fait encore fréquemment, de formation, de pédagogie, ou d'éducation scientifiques, comme si celles-ci, qui sont avant tout des pratiques, possédaient désormais intrinsèquement le caractère scientifique qu'on leur accole. On pourrait seulement, à la limite, parler de pratiques s'appuyant sur des données, des conclusions, des énoncés scientifiques ». J. Ardoino, *Education et relations*, éd. Gauthier-Villars, UNESCO, Paris, 1980, p. 14.

acte »<sup>17</sup>, en mouvement, ne ressortit pas d'une transmission de connaissances, même si elle ne l'exclut pas, mais de l'élaboration historique et dialectique d'une expérience irréductible à celle d'un autre, serait-elle d'un professeur compétent. Quelque soit le cadre institutionnel, c'est dans la création en commun de situations où l'échange des expériences est sollicitée, avec les autres, avec les enseignants, et où il peut se prolonger dans le champ artistique, que chacun peut alors élaborer et reconnaître la singularité de sa propre pensée et de sa propre pratique, et donc de la pensée de sa pratique. Il y faut alors résister aux sirènes des pseudo-savoirs qui s'offriraient comme un catalogue de solutions séduisantes mais qui dépossèderaient chacun de cette confrontation indispensable aux difficultés inhérentes à la construction problématique de son expérience. C'est en dépit des discours multiples qui visent à combler ou à clôturer qu'il faut savoir ménager l'espace disponible, tout ce vide qui autorise le déploiement théorique et critique des expériences auto-constructrices et libératoires et permet leur échange par leur mise en forme. La théorie n'apparaît plus alors comme un discours séparé, indépendant, mais comme un élément constitutif constamment mobilisé dans la Pratique, comme un moyen critique constamment en dialectique avec elle. C'est finalement l'élaboration particulière de cette intrication théorie/pratique qui constitue cette expérience irréductible qu'est la pratique artistique<sup>18</sup>, tout comme elle constitue d'ailleurs la pratique pédagogique.

Mais en dernier ressort, le fait que la pratique artistique (et la pratique pédagogique) soit théorique, et donc critique, ou non, n'a pas vraiment beaucoup d'importance. Nous n'avons pas à rechercher la justification de la qualité de nos pratiques, artistiques ou pédagogiques, dans leur ressemblance à d'autres, dont le niveau leur serait supérieur. Il n'y a pas d'équivalence à rechercher et nous savons bien que les classements et les hiérarchies établies de longue date répondent à des problèmes de pouvoir dont nous n'avons que faire dans le cadre de ces pratiques, même s'il nous faut résister au plan social. Et s'il est souvent dénié aux praticiens de l'Art, et de la pédagogie, un véritable recul critique et une pensée théorique dignes de ce nom par ceux qui prétendent le faire à notre place en nous rejetant dans un monde dont la noblesse ne serait que

---

<sup>17</sup> « L'attitude esthétique ne connaît pas de repos, elle fait des recherches et met à l'épreuve ; c'est moins une attitude qu'une action : création et récréation. » N. Goodman, langages de l'Art, éd. J. Chambon, Nîmes 1990, p. 284, et, p. 290 : « Dans l'expérience esthétique, les émotions fonctionnent cognitivement. »

<sup>18</sup> « La peinture pense. Comment ? C'est une question infernale. Peut-être inabordable par la pensée. G. Didi-Huberman, La peinture incarnée, éd. de Minuit, Paris, 1985, p. 9.

pragmatique, c'est en fait de leur propre angoisse à s'affronter aux limites d'une réalité qui leur échappe dont il est question, et nous ne serions leur en faire reproche. Ne serait-il pas bien venu au contraire de leur apporter alors notre soutien dans ces moments difficiles ? Peut-être alors pourrions-nous leur faire profiter de toute la richesse de notre expérience.

*« Il ne faut pas s'astreindre à une œuvre, il faut seulement dire quelque chose qui puisse se murmurer à l'oreille d'un ivrogne ou d'un mourant. »*

E. M. Cioran. *De l'inconvénient d'être né*, Gallimard, Paris 1973, p. 64.