

Jean-Marc Plançon

Mastère CTC 2014-2015

La reproductibilité du processus créatif

Sommaire

- 4. Le processus créatif
- 5. La reproductibilité
- 6. Vocabulaire de réflexion

- 1. Preamble
- 2. Introduction
- 3. Récit d'expérience

- 7. Conclusion
- 8. Bibliographie

1. Préambule

Artiste plasticien, j'ai l'habitude de travailler différents matériaux, de croiser les compétences afin d'obtenir le meilleur résultat nécessaire au concept que je développe. Je recherche continuellement la pertinence et la justesse des propos et des moyens mis en œuvre.

Depuis quelque temps je me suis intéressé à la notion de copie dans le domaine de l'art, en rapport au début à ma propre technique, puis peu à peu dans son ensemble.
La place de la copie et celle de l'original, puis du prototype.

Afin de mieux présenter la réflexion qui va être expliquée en introduction puis développée tout au long de ce mémoire et de cette année de post-diplôme, je joins à ce préambule le texte de présentation de la démarche que je souhaitais engager, il y a quelques mois encore.

Il est donc à la base de mes interrogations, le point de départ, même si je m'en suis éloigné pour partie, il est un élément moteur qui me permettra d'aborder le thème de la reproductibilité du processus créatif, puisque lui-même, amorceur du processus d'analyse.

Phase 1

Phase 2

Phase 3



Élaboration en vue de la réalisation (sculpture) du modèle 3D virtuel issu de la galerie 3D (www.madinjune.com) à l'échelle 1 de la sculpture d'origine.

« Dans le cadre du post-diplôme Création et Technologie Contemporaine, je souhaite présenter un projet de réflexion sur la réalité virtuelle et la place de la copie au cœur du marché de l'art contemporain, acteur économique majeur des placements financiers.

« L'intérêt porté à l'histoire de l'exposition pousse à interroger les modes de présentation des œuvres, en galerie, musée ou scène de spectacle. » Xavier Veilhan.

Je souhaite amener mon projet sur la thématique du clone de la sculpture et de sa propre existence. Sculpture à part entière, la « copie » est un original. Elle est une descendance de la sculpture initiale et ne peut être considérée comme reproduction.

L'original peut être envisagé comme l'origine de la réflexion, et la copie, la réverbération de la sculpture. Chaque étape, chaque nouvelle création est une évolution, l'accumulation exponentielle de données modifiant notre regard et par là même notre rapport aux œuvres. La question de la relation entre l'originalité et l'authenticité est à nouveau posée et ré envisagée par de nombreux philosophes et historiens.

Je souhaite par mes recherches et réalisations, instaurer un dialogue entre l'original et le fac-similé, encourager une approche critique sur les images que l'on absorbe chaque jour, mettre l'accent sur la multiplicité des regards que l'on peut poser sur une œuvre mais aussi, sur une situation, un évènement, un fait, une personne...

Mes installations sont autonomes et dépendantes les unes des autres, la plateforme 3D est le lien, le vecteur commun riche d'une identité propre.

Le résultat plastique de cette mise en équation serait la réalisation concrète de la galerie 3D de mon site internet (www.madinjune.com). Une sorte d'écho de l'idée originale, de la sculpture première, représentée et visible dans un univers virtuel contextuel sur mon showroom 3D, matrice d'une nouvelle sculpture réalisée à partir des données vectorielles et visuelles de la 3D.

Le résultat de cette manipulation est infini car le logiciel servant à la création 3D est un filtre. Tel un processus en action, il se déploie dans une radiographie qui ausculte le concept créateur et le montre sous des angles nouveaux.

L'installation, science-fiction raisonnée de la mise en abîme d'un rêve que l'on refait et qui chaque fois évolue, se modifie et s'enrichit, peut être réalisée en quantité et agglutinée, à l'unité, coupée, aplatie, en anamorphose au sol, avec différents décors et associations (comme un jeu de Lego) ; une histoire qui n'est jamais la même en fonction du lieu, du moment...

Ces nouvelles œuvres, autonomes et hétéronomes sont la réification du rêve, où l'imaginaire de l'enfance côtoie la vie adulte.

Les plans et les esquisses du site sont des tableaux à part entière. Les lignes d'abscisses et d'ordonnées, les lignes visibles de la construction 3D peuvent faire partie de l'installation.

Afin de recréer ces paysages mentaux, j'envisage de nombreuses approches techniques, apprentissages et collaborations. »

2. Introduction

Au cours de cette étude je m'intéresse à la reproductibilité du processus créatif. Plusieurs approches vont être développées et la mise en page sera influencée par l'approche immersive de ma réflexion.

Je souhaite traiter les différentes problématiques, interrogations et réflexions émergentes par une approche fidèle à la dynamique de mon processus créatif, tant par le texte que par l'image.

Je vais aborder le processus créatif tel qu'il a déjà été analysé en alimentant de références philosophiques, sociologiques, de la transmission du savoir et de l'enseignement.

Il s'agit en l'état actuel de mes recherches de dresser un état de l'art, sous forme d'anthologie du processus créatif, tel qu'il apparaît, se conçoit, se développe, s'envisage, mais aussi tel qu'il est étudié afin d'être appliqué à des domaines variés tel le management, le marketing, la science...

De nombreuses boucles et interconnexions apparaîtront tout au cours de l'étude, les références elles-mêmes faisant partie de l'objet de l'étude dans leur définition.

Ce mémoire se veut aussi comme exemple dans sa rédaction et sa mise en page de la reproductibilité du processus créatif et témoin de par sa forme de mon propre système de création.

Je vais structurer mon étude sur la base d'un récit d'expérience.

Il s'agira de rester en contact avec mes interrogations par l'intermédiaire de la connaissance de ma pratique.

Les annexes seront ajoutées tout au long de la rédaction ainsi que la bibliographie comme trame du processus créatif. Les sources, pistes pertinentes ou non, les références enrichiront le fil directeur de cette étude, faisant partie intégrante de la réalisation du mémoire, abordé comme un carnet de notes, un cahier de voyage, témoin consignnant des faits, des lectures, des rencontres, des expériences...

Ce mémoire va être écrit selon deux axes principaux :

- Sur la feuille de droite, j'écrirais mon récit d'expérience ;
- Sur la feuille de gauche, mes questions, mes recherches, le développement de l'étude, mon environnement.

Les deux parties, lobes de mon étude sont interconnectées et se répondent par une temporalité et une composition différente.

Le document est au format A5, taille que j'affectionne et pratique avec mes carnets et livres de référence ; c'est une taille facilement manipulable et transportable conservant des proportions confortables bien qu'assez intimistes pour la rédaction et la prise de notes.

Le graphisme sera évolutif et différent au cours de la rédaction de l'étude mais aussi au sein de même pages dans la volonté de rester fidèle aux interactions des multiples sources et univers appréhendés.

La teneur du texte, les typologies, les formes de langages nourriront mes réflexions et étofferons les propos par leurs qualités visuelles.

Il s'agit pour moi d'une étude d'observation et d'appropriation ne visant pas à trouver une réponse mais bien au contraire d'ouvrir les champs de recherches afin de comprendre et intégrer par l'analyse, la notion de novation de la conception et sa capacité d'adaptation régénératrice en tant que processus.

Je ne cherche pas à définir un protocole du système créatif, ni à imaginer une formule, mais bien au contraire je recherche par la confrontation que je m'impose dans cette démarche à saisir l'essence et le but du processus créatif (pas seulement dans le domaine de l'art), en vue d'accéder à la justesse d'un propos, d'une recherche, d'une interrogation.

4. Le processus
créatif

3. Le récit
d'expérience

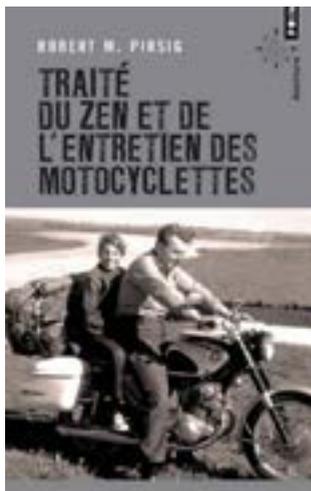
Le départ de mes interrogations sur le processus créatif, sur l'acte de créer est apparu de façon concrète il y a environ quatre ans comme je l'explique dans mon récit d'expérience.

A l'époque je n'avais pas saisi l'importance du sujet, toujours baladé dans mes pensées, il me sembla normal de répondre simplement à ces questions, plaçant la sensibilité artistique comme réponse et prétexte aux situations diverses. Une sorte d'acuité sensorielle, une approche différente de mon environnement. L'effet contemplatif de ma démarche souvent aussi en opposition complémentaire avec les impulsions créatrices (dans des domaines variés) de mon caractère étaient une combinaison suffisante, jusque-là.

Une graine avait germé en moi, comme en Thoreau lorsque Emerson lui demanda en 1837: « Tenez-vous un journal intime ? » Cette question fut une source d'inspiration pour Thoreau durant toute sa vie. »...

J'ai alors peu à peu observé de façon plus concrète ma démarche de captation et d'appropriation des situations environnantes. Plus tard, un livre dont l'approche philosophique différait de beaucoup des romans que j'avais consulté ouvrit un nouveau champ de réflexion.

Il s'agissait du livre : « Le Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes » un roman de Robert Pirsig, publié en 1974 aux États-Unis sous le titre : *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance: An Inquiry into Values*.



Un best-seller, qui décrit sous forme autobiographique le voyage d'un motocycliste avec son fils et quelques amis à travers l'Amérique du Nord. Sur le plan philosophique, il présente l'interprétation et la définition des notions de « Qualité » et de « Bien » de Pirsig. Il est en grande partie basé sur une thèse de doctorat sur les présocratiques.

Dès la première page, est précisé qu'il ne s'agit nullement d'un recueil sur le zen ni même d'un manuel d'entretien des motos. Le but est en fait d'illustrer une réflexion.

J'envisage ici le récit d'expérience comme fil directeur et support de mon travail d'analyse et d'observation sur le thème de la reproductibilité du processus créatif, de ses origines multiples et de l'élaboration de parcours réflexifs.

Dans ma démarche personnelle d'artiste, j'ai choisi de me concentrer sur ma dernière réalisation à la date du début de cette étude. Il s'agit de transferts photographiques sur des tickets de caisse et dont actuellement l'expérience reste à mes yeux la plus intense tant la remise en question fut à la base de ces expérimentations.

J'ai en effet à cette période vécu de longs moments de solitude, m'interrogeant sur le but de l'art, ma vision de l'artiste et du marché de l'art.

Sans sombrer dans le pathos ni la mélancolie, il s'agissait bien pour moi de remettre en question l'acte créatif et de m'interroger sur ma position d'artiste.

J'ai donc remonté le temps et mon histoire, me suis rappelé très précisément les faits, les sentiments, les émotions, les actes.

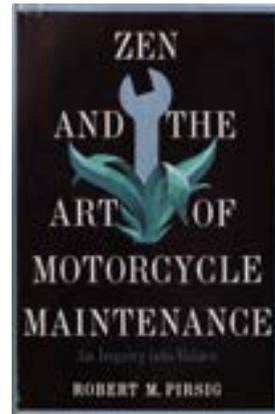
Dans ce mode de rédaction, le rythme est volontairement lent, la ponctuation est une respiration tout comme le passage à la ligne et les espaces.

A l'image du haïku sur le mode de la lecture ce récit est au plus proche de mon expérience passée :

"The real cycle you're working on is a cycle called 'yourself.'"

"The study of the art of motorcycle maintenance is really a miniature study of the art of rationality itself. Working on a motorcycle, working well, caring, is to become part of a process, to achieve an inner peace of mind. The motorcycle is primarily a mental phenomenon."

—Robert M. Pirsig



Dans ce livre, l'auteur essaie de montrer qu'il obéit aux mêmes principes philosophiques qui régissent toute activité humaine. « Un moteur de motocyclette obéit point par point aux lois de la raison; et une étude de l'art de l'entretien des motocyclettes, c'est, en miniature, une étude de l'art du raisonnement. »

Je me suis ainsi rapidement intéressé au processus créatif, notion très largement étudiée et analysée par de nombreux philosophes, sociologues, artistes et bien d'autres depuis bien longtemps et toujours d'actualité.

En effet aujourd'hui, plusieurs courants de pensées et théories analysent et développent ce processus afin de mieux le comprendre et de l'intégrer aux industries et à l'économie.

J'ai pour exemple le « design thinking » et la « théorie CK », comme plus actuels ; d'autres approches sont souvent ré-envisagées et les industries créatives sont devenues un nouveau secteur d'activité performant et novateur pris en compte dans l'économie.

Le facteur humain est redevenu depuis une dizaine d'années un paramètre essentiel analysé au sein d'entreprises novatrices.

Un sms.

Une invitation à ne pas faire grand-chose, prendre le temps.

Le rendez-vous est fixé.

Rencontres et discours avec un ami,

Terrasse ensoleillée d'un café.

Café, bière ou spiritueux, je ne sais plus ; le soleil réchauffe le fond de l'air,

Question sur mon sens de l'art,

Que veux-tu dire ?

Impressions.

Échanges et réflexions.

« À l'automne 1837, Emerson demanda à Thoreau : « Tenez-vous un journal intime ? » Cette question fut une source d'inspiration pour Thoreau durant toute sa vie. »...

Littérature, références, la discussion s'enrichit se nourrie et s'embrace...

Je n'envisage pas à mon tour de faire une analyse du processus créatif dans les différents secteurs d'activités, tant son domaine d'application est large et diversifié. Il s'agira ici de relever quelques faits essentiels dans sa compréhension, ainsi que l'évolution de son appréhension.

Il est dans ma démarche d'artiste important d'observer les différents processus créatifs, afin de mieux comprendre l'essence même de la création quel que soit le domaine envisagé.

L'évolution de la nature et du statut de l'œuvre d'art, ainsi que la redéfinition des rapports entre les pratiques artistiques au cours du vingtième siècle, soulignent l'importance de comprendre la création comme un processus.

Le protocole, le geste technique, le travail d'imagination, la référence, la pensée et l'acte...

Les conditions de la production artistique comme trame de fond, je m'interroge sur l'élaboration, matérielle ou immatérielle, de l'œuvre d'art, non pour entretenir ou asseoir les représentations qui lui sont associées mais pour en comprendre les ressorts, les variations, et en soulever les enjeux.

Les différentes réalités et logiques de la création (matérielles, relationnelles, psychiques, psychologiques...), qui font l'objet de beaucoup de spéculations, laissent apparaître de nouvelles formes d'expression qui ont émergé dans la seconde moitié du vingtième siècle, comme la performance – art processuel – l'art vidéo, laissent une place importante au contexte de production de l'œuvre, le discours et les alentours de l'œuvre participant, rétrospectivement ou directement, de son élaboration.

Les enjeux artistiques de la narration de l'acte créateur par les artistes, soulignent que le processus créatif est un processus significatif. On peut observer à partir des années 1950, des pratiques où la manière de produire importe autant que le résultat matériel, et doit être prise en compte dans la signification de l'œuvre. L'emploi de qualificatifs aux connotations psychologiques ou esthétiques tel l'art brut, primitif, l'art pauvre... pour rendre compte d'œuvres d'art novatrices en leur temps et dérangeant les codes établis, renvoie ainsi à des représentations de l'acte créateur.

Nietzsche

Ainsi parlait Zarathoustra



Les Classiques de Poche



WALDEN; OR LIFE IN THE WOODS.

By HENRY D. THOREAU,



BOSTON:
TICKNOR AND FIELDS.
1849.



Manu Larcenet a imprimé puis illustrés ses textes. Le thème central est l'art et la mécanique qui mène de la pensée à la création artistique. Il livre sans retenue, des dessins parfois incohérents qui illustrent des thèmes graves.

Une Approche philosophique et artistique:

Duchamp et le processus créatif:

Texte et analyse: Collection Gelonch Viladegut.



Marcel Duchamp a fait un exposé à Houston (Texas) en 1957 devant la Conférence de la Fédération Américaine des Arts. Cet exposé fut publié dans le magazine « Art News » (volume 56 n° 4, été 1957), et nous allons présenter quelle était sa thèse sur le processus créatif

Il commença par établir qu'il faut considérer d'abord deux facteurs importants, les deux pôles de toute création d'ordre artistique: d'un côté l'artiste, de l'autre le spectateur qui, avec le temps, devient la postérité.

Selon toutes apparences, l'artiste agit à la façon d'un être médiumnique qui, du labyrinthe par-delà le temps et l'espace, cherche son chemin vers une clarté. Si donc on accorde les attributs d'un médium à l'artiste, on doit alors lui refuser la faculté d'être pleinement conscient, sur le plan esthétique, de ce qu'il fait ou pourquoi il le fait -toutes ses décisions dans l'exécution artistique de l'œuvre restent dans le domaine de l'intuition et ne peuvent être traduites en une self-analyse, parlée ou écrite ou même pensée.

T.S. Eliot, dans son essai « Tradition and individual talent », écrit: « L'artiste sera d'autant plus parfait que seront plus complètement séparés en lui l'homme qui souffre et l'esprit qui crée; et d'autant plus parfaitement l'esprit digérera et transmuera les passions qui sont son élément».

Les utopies renaissent, les espoirs s'emplissent de projets délirants.

Un défi, une commande, question sans réponse,

Question existentielle ?

Voyage initiatique ?

Une respiration, une pause, je m'absente sûrement dans mes pensées...

Et puis le silence, le présent mis entre parenthèse.

Moment passé, intense, passionné.

Une rupture,

Un changement vient de s'opérer... je ne saisis pas encore,

Tout se pose et se calme, tente de prendre forme, de trouver sa place,

Contemplation de ce moment, passé, à l'instant.

Ensuite pendant un long moment tout devient secondaire, peut-être juste teinté d'une conscience autre.

Deux semaines passent.

En lisant cela, Duchamp constate que des millions d'artistes créent, quelques milliers seulement sont discutés ou acceptés par le spectateur et moins encore sont consacrés par la postérité. En dernière analyse, l'artiste peut crier sur tous les toits qu'il a du génie, il devra attendre le verdict du spectateur pour que ses déclarations prennent une valeur sociale et que finalement la postérité le cite dans les manuels d'histoire de l'art.

Duchamp sait que cette vue n'aura pas l'approbation de nombreux artistes qui refusent ce rôle médiumnique et insistent sur la validité de leur pleine conscience pendant l'acte de création -et cependant l'histoire de l'art, à maintes reprises, a basé les vertus d'une œuvre sur des considérations complètement indépendantes des explications rationnelles de l'artiste. Si l'artiste, en tant qu'être humain plein des meilleures intentions envers lui-même et le monde entier, ne joue aucun rôle dans le jugement de son œuvre, comment peut-on décrire le phénomène qui amène le spectateur à réagir devant l'œuvre d'art? En d'autres termes, comment cette réaction se produit-elle?

Ce phénomène peut être comparé à un 'transfert' de l'artiste au spectateur sous la forme d'une osmose esthétique qui a lieu à travers la matière inerte: couleur, piano, marbre, etc. Et c'est ici, arrivé à ce point que Duchamp se questionne sur l'interprétation du mot 'art'. Lui-même dit que l'art peut être bon, mauvais ou indifférent mais que, quelle que soit l'épithète employée, on doit l'appeler art: un mauvais art est quand même de l'art comme une mauvaise émotion est encore une émotion.

Et c'est à Duchamp d'ajouter que pendant l'acte de création, l'artiste va de l'intention à la réalisation en passant par une chaîne de réactions totalement subjectives. La lutte vers la réalisation est une série d'efforts, de douleurs, de satisfactions, de refus, de décisions qui ne peuvent ni ne doivent être pleinement conscients, du moins sur le plan esthétique. Le résultat de cette lutte est une différence entre l'intention et sa réalisation, différence dont l'artiste n'est nullement conscient.

01.03.2012 Départ à Londres

Recherche d'un petit job dans la restauration.

Je suis embauché comme « runner », travail ingrat et fatiguant mais simple et laissant beaucoup de temps à la réflexion.

Je découvre ou redécouvre les effets de l'alcool et de la chaleur sur les tickets de caisse.

J'utilise souvent mon iPhone comme appareil photo, apprécie son format de poche et le fait de l'avoir en permanence avec moi.

Les scènes, les détails, les objets que j'immortalise depuis mon arrivée en Angleterre forment bientôt une sorte de cahier de voyage sans texte.

Un roman photo, sans logique esthétique.

Compilation d'instantés, déstructurés.

En fait, un chaînon manque à la chaîne des réactions qui accompagnent l'acte de création; cette coupure qui représente l'impossibilité pour l'artiste d'exprimer complètement son intention, cette différence entre ce qu'il avait projeté de réaliser et ce qu'il a réalisé est le 'coefficient d'art' personnel contenu dans l'œuvre. En d'autres termes, ce 'coefficient d'art' personnel est comme une relation arithmétique entre 'ce qui est inexprimé mais était projeté' et 'ce qui est exprimé in-intentionnellement'.

Pour éviter tout malentendu, on doit répéter que ce 'coefficient d'art' est une expression personnelle 'd'art à l'état brut' qui doit être 'raffiné' par le spectateur, tout comme la mélasse et le sucre pur. L'indice de ce coefficient n'a aucune influence sur le verdict du spectateur.

D'autre part, le processus créatif, selon Duchamp, prend un tout autre aspect quand le spectateur se trouve en présence du phénomène de la transmutation; avec le changement de la matière inerte en œuvre d'art, une véritable transsubstantiation a lieu et le rôle important du spectateur est de déterminer le poids de l'œuvre sur la bascule esthétique. Somme toute, l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif. Cette contribution est encore plus évidente lorsque la postérité prononce son verdict définitif et réhabilite des artistes oubliés.



Premier travail et premier restaurant à Londres, à servir et desservir les tables, ranger, nettoyer...



Tickets de caisse et de commande placés sur les plateaux des serveurs et des runners, et subissant les débordement d'alcool et de liquides chauds.

Critique du processus selon Elie

During

During n'emploie pas la notion de processus en en définissant en tant que concept, mais l'utilise comme une cible mouvante pour opérer une critique constructive de l'art expérimental contemporain. Dans une correspondance privée il dit: «Je serais bien en peine d'en fixer une définition : ce serait préjuger du fait que ceux qui emploient ce terme en mobilisent une, ce dont je doute en fait. Disons que dans l'usage populaire, "processus" est surtout un mot qui fait plaisir, un marqueur d'appréciation esthétique. Je note simplement qu'il vient souvent en accompagnement d'une thématique tournant autour de l'expérimental en art ».

Selon During, toute l'ambiguïté du Process Art réside dans son oscillation entre une expérimentation stricte, où le processus ne se cristallise jamais; et entre une forme de conceptualisme où l'œuvre se ramène entièrement à l'idée du processus. Les deux possibilités posent des problèmes du point de vue du spectateur. Dans le premier cas During note l'impossibilité pour un spectateur d'accéder à une œuvre qui serait une pure expérimentation, car la communication de l'œuvre ne peut être soustraite au champ de la signification. C'est l'exemple de la composition processuelle chez Cage, qui se veut sans limites, indéterminé, mais qui finalement revient toujours au stade d'objet : «j'imagine que je compose les objets, et je me retrouve avec des objets».

Dans le deuxième cas le processus se ramène à son énoncé: l'œuvre est en ce cas un signe de son fonctionnement, n'est plus qu'une rhétorique du processus..

Des témoignages visuels de ma présence en un lieu,
Points, structure d'une trame de mon histoire

Linéarité temporelle.

Le smartphone est mon carnet de note

Plus tard je constate que je suis plus riche de reçus
papier que de billets de banque ou de monnaie.

Quasiment toutes mes poches en sont pourvues.

Alors j'essaie à mon tour de brûler un ticket avec de
l'eau chaude.

Évier de la cuisine, bouilloire électrique.

Le résultat n'est pas probant, une très légère ombre
grise apparaît à la surface.

J'essaie alors avec la flamme d'un briquet.

La réaction sur le papier dessine une forme ovale qui
brunie, blanchie, jaunie puis finalement la surface du
papier se perce. Je souffle et éteins le feu qui se pro-
page. Un trou.

Je réitère l'expérience plusieurs fois.

Puis je renouvelle mes essais sur le papier avec de
l'alcool. Un whisky bon marché.

Mon application à la tâche est accrue.

Il met en évidence une autre caractéristique problématique du processus, et c'est qu'il ne comporte pas de dimension d'échec. «L'œuvre processus (installation ou performance) fonctionne à tous les coups, car il se passe toujours quelque chose». Selon During le fait de considérer une œuvre comme processus comporte un risque, car dans ce cas, plus qu'une ouverture, l'idée de processus enferme l'œuvre dans «l'usage ordinaire, empirique au mauvais sens, du processus comme enchaînement d'événements imprévisibles, déroulement sans début ni fin». Au fond ce qui compte n'est pas le processus mais le fait que quelque chose survienne, un événement. Comme solution à ces problèmes During ramène la réflexion à des notions plus discernables. Du côté de la pratique il préfère le concept d'opération, qui ne peut jamais être pensée en elle-même mais toujours en rapport à son contexte, son espace-temps. «Il nous manque donc une philosophie de l'opération pour échapper à l'idéalisme rampant des pensées du processus». Du côté de l'œuvre il préfère le concept de prototype, qui serait une coupe dans le processus, un moment cristallisé, mis en forme de ce dernier. «La question n'est plus alors d'éviter à tout prix de fixer quelque chose, de multiplier les traces matérielles et les éléments textuels du work in progress par crainte de figer le processus dans des formes achevées, objets ou pièces de musée. Au contraire, tout le problème est de savoir comment s'arrêter.»

DU PROCESSUS DANS L'ART CONTEMPORAIN
UNE TENTATIVE DE DÉFINITION
LEANDRO CENTORE

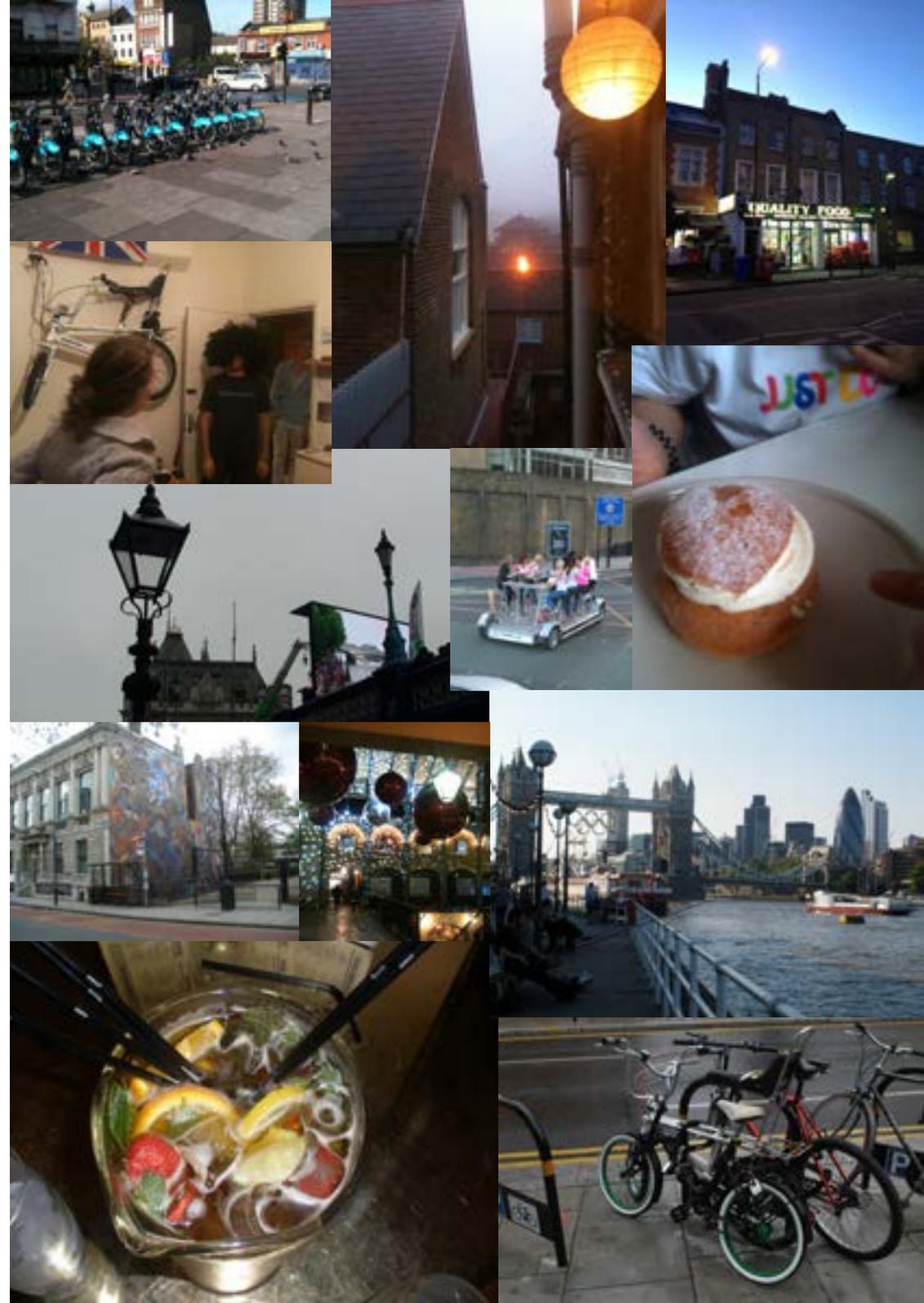
Les résultats sont surprenants. J'entraîne des formes oblongues. Un univers abstrait et mouvant nape la surface du ticket. Un brouillard malté envahit le reçu ; les textes s'estompent.

J'imagine intégrer des images à ce processus. Les images qui comme les tickets saturent mon smartphone. Elles sont nombreuses et toujours cachées dans cette technologie numérique. Témoignage de ma présence en des lieux, je ne les contemple pas, les regarde peu, les oublie souvent. Je veux les vivre ; pas comme un souvenir. Une expérience. Identité d'un instant, autonomie physique.

Tu sais fort bien quelle multiplicité de sens a l'idée de création. Sans nul doute en effet, ce qui, pour quoi que ce soit, est cause de son passage de la non-existence à l'existence, est, dans tous les cas, une création; en sorte que toutes les opérations qui sont du domaine des arts sont des créations, et que sont créateurs tous les ouvriers de ces opérations.

Platon, Le Banquet, p.739.

Définition de la créativité selon Monroe C.Beardsley qui définit le processus de créativité comme étant « [that] stretch of mental and physical process between the incept and the final touch - between the thought «I may be on to something here» and the thought «It is finished»



Selon Ignacio L. Götz, la créativité est « the process or activity of deliberately concretizing insight ».

Définition de Douglas Morgan, dans son article « Creativity today » :

A work is called «creative» by X if and only if it is believed by X to have been deliberately made by some person; it causes a relatively radical alteration in X's perceptual, conceptual, or affective set; when intuited in terms of the new set, seems internally coherent and fertile.

Douglas N. Morgan, «Creativity today: A constructive analytic review of certain philosophical and psychological work», op.cit.,12, no.1 (Special Issue on Symbolism and Creative Imagination), (1953), p.19.

«We see it when someone puts together ideas in a way that defies expectation or convention: the kind of imaginative «leap» that leads to the creation of something valuable in art, science, or practical life. We will call this the «creative imagination».

Gregory Currie et Ian Ravenscroft, *Recreative minds*, Oxford, Clarendon Press, 2002.

Creativity is expected wherever acts in which there is controlled serendipity issue in valuable Novelty Proper. Consequently, the criteria of creativity are: created outcomes have intelligible structures that are irreducible; the structures of created outcomes are unpredictable; the structures of created outcomes are inherently and usually instrumentally valuable; and the acts that lead to created outcomes include an element of spontaneity so that although they are directed and are controlled, they are discontinuous.

Carl R. Hausman

Carl R. Hausman, «Criteria of creativity», dans *The concept of creativity in science and art*, ed. Denis Dutton et Michael Krausz, The Hague, Martinus Nijhoff, 1981, p.249.

Un magazine, une photo imprimée ; j'essaie la technique du transfert mais sans enduire la photographie d'alcool, seul le ticket en sera humecté.

J'appose l'image face au ticket qui sera mon support et exerce une légère pression.

Au contact, l'image s'humidifie et devient froide.

Le papier ondule légèrement.

L'ombre de l'image apparaît alors sur le reçu. Fantomatique. Trouble.

L'encre est toujours sur la photo originale.

Empreinte des contours de l'image.

Le processus continue à évoluer. Les effluves structurent la copie de l'image.

Je contemple longuement la lente évolution qui semble s'être arrêtée.

Je renouvelle les essais,

J'entreprends une fois l'image collée puis retirée, de caresser le ticket avec la flamme d'un briquet afin d'accélérer le processus de séchage.

Forcer les réactions chimiques.

Jouer sur les nuances de gris et de brun.

Les résultats outre l'image sont tous différents dans leurs réactions.

Je constate que les tickets n'ont pas tous la même texture, le même contact au toucher.

Je me renseigne, internet, chimie des papiers thermosensibles.

Bibliographie sur la définition de la créativité

- Gaut et Livingston ed., The creation of art.
- Tomas, «Creativity in art».
- Noël Carroll, «Art, creativity and tradition», dans The creation of art, ed. Berys Gaut et Paisley Livingston, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Margaret Boden, «What is creativity?», dans Dimensions of creativity, ed. Margaret A. Boden, Cambridge, Mass., MIT Press, 1994.
- Carl R. Hausman, «Creativity ; conceptual and historical overview », dans Encyclopedia of aesthetics, ed. M. Kelly, New York, Oxford University Press, 1998, p.454.
- Hausman, «Criteria of creativity».

Histoire de la photographie ; les origines, les procédés de révélation de l'image.

Fixer l'image sur un support.

Passionnantes recherches. Voyage dans le passé et prétexte au défilement des heures qui s'évanouissent. Je prends le temps, quelques fois, après ou avant le travail.

Le soir, le plan de travail du bureau ou de la commode. Je libère un petit espace pour expérimenté encore.

J'expérimente plus loin, maîtrise un peu mieux certaines phases.

Repense aux discussions, me remémore ma journée.

La texture des papiers,

Des tissus,

De matières inattendues. Des lingettes pour le lavage en machine à laver.

Expérience du toucher

Elie During :
Monde imaginal/travail d'imagination créatrice (l'âme : Les racines du ciel -22.6.14-36 mins)

Créateurs, créatifs : quelles particularités ?

Texte de Thomas Paris

ORGANISATION, PROCESSUS ET STRUCTURES DE LA CRÉATION

Ministère de la Culture - DEPS | Culture prospective

Les individus engagés dans des activités de création – créatifs, créateurs, artistes et autres auteurs – partagent trois particularités qui traversent les activités de création : le goût pour le renouvellement, l'existence de règles intimes, la fragilité.

La propension au renouvellement. Pour exister, être visible et se distinguer, le créateur doit apporter quelque chose de nouveau, de différent et doit donc à ce titre remettre en cause les cadres établis, se remettre en cause lui-même et entretenir la propension au renouvellement. Il est donc essentiel qu'il ait une connaissance approfondie de ce qui s'est fait et se fait dans son champ : le créateur de mode par exemple, lorsqu'il arrive dans une nouvelle maison, va souvent se plonger dans les archives, animé d'un double mouvement d'inspiration et de dépassement.

Des règles intimes. À côté des règles de toute nature (conventionnelles, culturelles...) qui régissent la plupart des champs de la création, les créateurs ont aussi parfois leurs règles intimes, formalisables ou non, qui définissent, de manière explicite ou non, leur style. Des règles de composition, comme dans les parfums par exemple : il est admis aujourd'hui qu'un parfum est le mariage de notes de tête, de cœur et de queue. Des règles d'harmonie : Alain Senderens s'est construit au fil du temps des règles très précises sur le mariage des vins et des plats, « sa palette de peintre ».

Ego, donc fragilité. Troisième trait caractéristique pour comprendre la nature des activités de création et la manière dont ces activités pourront s'inscrire dans des espaces organisés : l'ego et la fragilité des créateurs. Pascal Nègre explique à propos des artistes musiciens que la nature même de leur métier, leur imposant une mise à nu et une confrontation permanente au public, accroît leur propension à posséder un ego déjà important et se traduit par une grande fragilité face à l'échec. Patrick le Quément 10 montre combien il est important d'expliquer aux designers, lorsque leurs projets n'ont pas été retenus, qu'ils ont néanmoins contribué au travail collectif et donc aux projets retenus. Cette gestion des talents se retrouve également dans la sélection de l'équipe de France de football.

9. PDG d'Universal Music France.

10. Directeur du design Renault, Patrick le Quément est à l'origine de la majorité des Renault actuelles.



Point de vue du Gras : La cour du domaine du Gras, dans le village de Saint-Loup-de-Varenes, première expérience réussie de fixation permanente d'une image de la nature (Nicéphore Niépce en 1826).

Le processus créatif est un domaine de recherche analysé dans de très nombreux secteurs. Je me suis ici renseigné afin d'appréhender et assimiler certaines approches philosophiques qui sont à la base de la compréhension de son mode de fonctionnement. Le développement de cette recherche me permet d'envisager de façon plus concrète son application dans l'enseignement, sa transmission, son influence sur le mode de travail et la place de l'humain dans le système productif.

Le processus créatif inhérent à l'homme, abordé souvent et décrit pour une catégorie de personnes dites créatives, est en un sens à la base du développement humain. Une mutation du système adaptatif de l'évolution.

La vision philosophique du processus créatif me permet d'aborder et d'envisager sa définition sous l'angle très large d'une sorte de génétique adaptative, individuelle, sociale et sociétale.

« Chaque forme à un contenu intérieur. La forme est la manifestation extérieure de ce contenu. Telle est la définition de son caractère intérieur ».

Je rassemble tous les résultats,
Les dispose d'abord sur la table basse,
Trop petite.
Je déborde alors et envahi le sol de ma chambre.
Mosaïque blanche et brune de carreaux volatiles.
Je me pose,
Une bouteille. Un célèbre tétras. un lagopède.
Le révélateur quelle contient colore à présent mon verre.
Contemplation du travail effectué,
Ce moment va nourrir mon imagination, irriguer mon esprit;
La linéarité de ma réflexion est de fait temporelle. Les sources quant à elles, sans origines uniques mais disséminées, multiples ;
La pensée, préquelle de ses origines.
L'histoire qui se compose me semble être le prototype évolutif de ma création.
Essence de contemplations, les références de vécu se mêlent, peu à peu je pers le fil, envisage différemment.
Enfoncé dans le sofa, il faut que je confronte ces tickets aux images qu'elles renvoient, au moment de référence de leur prise de vue.

Kandinsky Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier



Kailash



Kandinsky 1911. Improvisation 7. Composition Abstraite

Le parcours d'éducation artistique et culturelle.

L'éducation artistique et culturelle contribue à la réussite et à l'épanouissement des élèves, notamment par le développement de l'autonomie et de la créativité, la diversification des moyens d'expression et l'appropriation de savoirs, de compétences et de valeurs. Modifié par l'article 10 de la loi d'orientation et de programmation pour la refondation de l'École de la République, l'article L.121-6 du code de l'éducation reconnaît l'éducation artistique et culturelle comme une composante de la formation générale dispensée à tous les élèves. Contribuant à l'épanouissement des aptitudes individuelles et à l'égalité d'accès à la culture, l'éducation artistique et culturelle « favorise la connaissance du patrimoine culturel et de la création contemporaine et participe au développement de la créativité et des pratiques artistiques ». Le même article institue un « parcours pour tous les élèves tout au long de leur scolarité » qui joue un rôle décisif dans la lutte contre les inégalités en favorisant un égal accès de tous les jeunes à l'art et à la culture dans le respect de la liberté et des initiatives des acteurs concernés. La circulaire interministérielle n°2013-073 du 3 mai 2013 a déjà précisé les modalités du parcours d'éducation artistique et culturelle qui a pour objectif de mettre en cohérence enseignements et actions éducatives et de les relier aux expériences personnelles. Les dispositifs d'éducation artistique et culturelle peuvent contribuer à sa construction. Il conjugue l'ensemble des connaissances acquises, des pratiques expérimentées et des rencontres organisées dans les domaines des arts et de la culture, dans une complémentarité entre les temps scolaire, périscolaire et extrascolaire. Il vise également à assurer la progressivité et la continuité des expériences et apprentissages, notamment entre le premier et le second degré. Le parcours d'éducation artistique et culturelle doit permettre aux élèves d'aborder les grands domaines des arts et de la culture dans leur diversité. S'inscrivant dans un territoire, il prend appui notamment sur les ressources locales et privilégie la démarche de projet en partenariat avec les acteurs de l'éducation artistique et culturelle.



La semaine qui suit,

J'achète un cahier dont les pages sont noires et rigides,

Un book de présentation au format A4.

Une spirale joint les pages entre elles.

Le support est sobre.

De retour à la maison,

Je reprends mes expériences, pense à de nouveaux procédés,

Je veux comprendre l'évolution du processus.

Figurer aussi l'instant, ralentir la mutation de l'image,

La laisser advenir.

Beaucoup d'autres histoires composent ma pensée en ces moments.

Du quotidien et des rencontres,

Anecdotes et rêveries de plein jour.

Recette évolutive d'un cocktail immersif.

Charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse, musique et théâtre (France)

Ministère de la culture

La formation artistique est reconnue aujourd'hui comme constitutive de l'éducation des enfants et des jeunes. Elle participe à la formation de leur personnalité, développe leur culture personnelle et leur capacité de concentration et de mémoire. Elle prépare ainsi les jeunes à tenir un rôle actif dans un espace de vie en constante mutation en confortant l'intuition de l'échange et la réalité de la pratique collective.

Cette éducation artistique, de par sa spécificité, ne doit pas être seulement dispensée dans des structures spécialisées qui en auraient l'exclusivité. Elle s'appuie, bien évidemment sur les établissements d'enseignement artistique, mais requiert la participation d'autres acteurs : · l'Éducation nationale qui reconnaît de plus en plus l'importance de l'éducation artistique et s'ouvre aux partenariats avec les artistes et les structures culturelles, · les structures culturelles et les artistes qui, s'engagent dans de nombreuses actions de sensibilisation, d'initiation et de formation des jeunes en complémentarité de leur travail de création et de diffusion, · les très nombreuses associations qui offrent aux jeunes la possibilité, à travers des ateliers, des stages ou des cours réguliers, de bénéficier d'activités en rapport avec les arts, les artistes et la culture. C'est dans le cadre d'un partenariat généralisé entre les Ministères chargés de la culture et de l'éducation nationale, les collectivités territoriales et les artistes que doit s'organiser le développement de l'éducation artistique. C'est en effet au travers d'une approche territoriale et en s'appuyant sur toutes les énergies disponibles qu'il pourra être progressivement remédié aux inégalités particulièrement marquées dans ce domaine.

Les établissements à statut public d'enseignement en danse, musique et théâtre occupent une place particulière : ils ont été les premiers à affirmer, en marge de l'enseignement général, l'importance d'un enseignement artistique offrant, sur des cycles d'apprentissages gradués, l'ensemble des cursus indispensables à une formation artistique de qualité, dans la diversité des styles, des époques et des modes d'apprentissage. Parce qu'elles en attendent un lien plus étroit avec les pratiques de leurs concitoyens et avec la vie culturelle locale, les collectivités territoriales ont joué un rôle décisif dans l'émergence, le suivi, le rayonnement de ces établissements dont elles ont fait un des dispositifs essentiels de leurs politiques culturelles. Au regard de leur origine et de leur mode de structuration différents de celui de l'enseignement général public, ces établissements demeurent toutefois inégalement répartis sur le territoire. L'ensemble des disciplines artistiques, et particulièrement le théâtre, mais aussi la danse contemporaine et les musiques nouvelles y sont inégalement représentés, ne permettant pas de prendre en compte la totalité des besoins de formation.

Puis, à nouveau,

Je réuni les premiers reçus aux résultats probants,
Certaines images ont continué à évoluer, très légèrement mais je m'interroge ;

Peut-être juste ma vue qui n'est plus très bonne depuis bien longtemps,

Mes lentilles, sales, abîmées ou juste un peu de fatigue. Mon travail dans la restauration est usant, souvent plus de dix heures de travail et juste 20 minutes de pause ; les journées sont longues.

Je verrai bien, finalement j'aime bien l'idée de pas tout maîtriser.

Le processus créatif évolue sans moi.

C'est une étape en tout cas que je veux garder,

L'erreur survenue.

Me souvenir de cette observation.

En tant que pôles de structuration d'un enseignement artistique fondamental, ces établissements de référence doivent aujourd'hui être renforcés. Il est nécessaire de mettre en cohérence leur fonctionnement avec les demandes identifiées, les contextes dans lesquels ils évoluent et les orientations qu'ils reçoivent. Les établissements d'enseignement de droit privé, surtout associatifs, ont largement contribué à l'accueil du public. Ils ont été des lieux d'expérimentation dans certaines disciplines artistiques et ont souvent permis l'instauration de relations avec d'autres publics que ceux des établissements d'enseignement artistique gérés directement par les collectivités locales. La qualification de leurs personnels reste cependant trop souvent insuffisante et leur politique tarifaire, parfois mal maîtrisée, contribue à exclure, dans un second temps, les publics nouveaux qu'ils avaient d'abord attirés. Définir leur rôle, en complément des missions du réseau public d'enseignement artistique et en collaboration avec lui est devenu indispensable.

Il est nécessaire aujourd'hui de re-préciser quelles sont les missions des établissements d'enseignement artistique spécialisés. Il est indispensable également de redéfinir la nature et l'articulation des responsabilités des différentes collectivités publiques.

C'est l'objet de cette charte qui doit permettre ainsi de poursuivre et développer l'effort conjoint de tous, collectivités publiques et établissements, en faveur d'une véritable démocratisation de l'accès aux arts et à la culture.

PUBLIÉ LE 02.11.2011

Culturecommunication.gouv.fr



Dans le registre de l'éducation et de la transmission du savoir de l'acte créatif, nous pouvons observer que très tôt l'homme pour élever ses enfants a utilisé le principe de l'éveil par la création.

De nombreuses recherches ont porté sur la pédagogie de l'enseignement.

Je vais citer au cours de ce chapitre plusieurs méthodes et expérience d'éducation où le processus créatif est au centre de cette thématique mais aussi est un des rouages essentiels de mouvements artistiques comme le Bauhaus, le Black Mountain Collège...

Le Bauhaus

Fondé en 1919 par Walter GROPIUS à Weimar, le Bauhaus (littéralement: « maison du bâtiment ») étendit ses recherches à tous les arts majeurs et appliqués, en vue de les intégrer à l'architecture. Selon le dessein de son fondateur, tous ceux qui participaient à l'édition du bâtiment devaient être pénétrés des principes du maître d'œuvre et créer en harmonie avec lui, la partie complétant le tout. Appelés par Walter GROPIUS, les plus grands artistes du moment y enseignèrent. Le Bauhaus suscita un vif intérêt dans le monde, mais provoqua de fortes réactions dans les milieux politiques allemands. Transféré à Dessau en 1925, puis à Berlin en 1932, il fut définitivement fermé sous l'oppression des nazis arrivés au pouvoir en 1933.

<http://archive.chez.com/dossiers/bauhaus.htm>



Le Bauhaus Dessau

Immeuble principal du Bauhaus-University Weimar
(built 1904-1911, désigné par Henry van de Velde



Logo du Bauhaus, créé en 1922
par Oskar Schlemmer.



J'organise la disposition dans le cahier.

Colle un ticket par page noire, au centre.

Prends mon temps à les saisir, les choisir.

Je continue de les observer, de sentir leur matière.

Réfléchir à un classement chronologique, que je ne retrouve absolument pas ;

Ce n'est d'ailleurs pas mon mode de fonctionnement, j'abandonne vite cette idée plutôt que d'essayer de trouver un pseudo agencement à justifier.

Ils sont là, comme ça. Ce sera tout.

Je suis de toute façon bien trop bordélique ;

Alors je reste honnête, mon processus créatif est désordonné, semble souvent incohérent.

Je respecte cette logique.

Ce travail de recherche m'apparaît de plus en plus comme être une introspection de ma démarche créative,

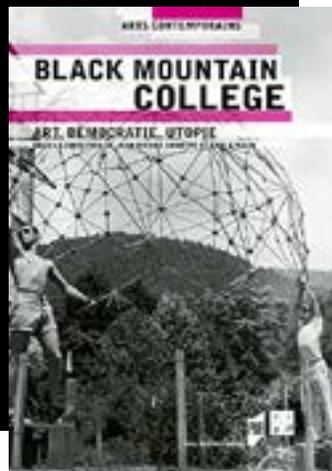
Et la recherche d'une vérité.

Je ne me pose pas de questions existentielles, trop compliquées, trop déprimantes, mais finalement envisage de trouver une réponse à l'interrogation qu'a partagé avec moi cet ami à la terrasse d'un café.

Le Black Mountain College

Utopie culturelle et université libre expérimentale en activité de 1933 à 1957, fondée par John Andrew Rice près d'Asheville dans les montagnes de Caroline du Nord aux États-Unis, le Black Mountain College, fut une école d'art et un pôle de créativité pour les pratiques artistiques d'avant garde dans la lignée du Bauhaus allemand.

Très influencé par la pédagogie de John Dewey le Black Mountain College ne délivrait pas de diplôme et prônait l'éducation de tous par chacun, la gestion collective et démocratique de tous les aspects de la vie quotidienne.



JOHN DEWEY

L'art comme expérience

[Art as Experience]

John Dewey (1859-1952) est un des piliers du «pragmatisme». Au centre de cette tradition, il y a l'enquête, c'est-à-dire la conviction qu'aucune question n'est a priori étrangère à la discussion et à la justification rationnelle.

Dewey a porté cette notion d'enquête le plus loin : à ses yeux, il n'y a pas de différence essentielle entre les questions que posent les choix éthiques, moraux ou esthétiques et celles qui ont une signification et une portée plus directement cognitives. Aussi aborde-t-il les questions morales et esthétiques dans un esprit d'expérimentation – ce qui tranche considérablement avec la manière dont la philosophie les aborde d'ordinaire, privilégiant soit la subjectivité et la vie morale, soit les conditions sociales et institutionnelles.

Dans L'art comme expérience, la préoccupation de Dewey est l'éducation de l'homme ordinaire. Il développe une vision de l'art en société démocratique, qui libère quiconque des mythes intimidants qui font obstacles à l'expérience artistique.

Et puis les jours passent,

Je continue de prendre des photos,

Travaille aussi sur d'autres projets, des concours en art, de futures expositions.

De nouvelles sculptures aussi, adaptations pour certaines, d'anciennes réalisations adaptées et imaginées dans le contexte actuel.

Je change de médium, accepte les nouveaux paramètres.

« Épave de petit bateaux ».

L'identité reste, et aussi la forme ; réminiscence des jeux de l'enfance.

Signature fragile et éphémère dans le lieu,

L'écho de moi-même sur cette feuille de papier pliée.

Stabilité précaire mais suffisante,

Au centre du hangar. Je sais qu'il n'y aura pas de suite. Temporaire. Et contemplatif de la reproductibilité de la conception,

Je repartirai en vélo, comme souvent.

Trois quart d'heure à partir de ce point, banlieue sud de Londres, il pleut un peu.

Je serais chez moi avant la nuit.

Du pas.

John Dewey
L'art comme
expérience



ffoessais

Dewey fait la différence entre l'expérience et « une expérience ». On fait l'expérience de toutes sortes de choses de façon superficielle, incomplète, vague, alors que l'on a « une expérience » lorsque l'on va au bout de sa réalisation.

L'expérience forme un tout et les parties de ce tout sont liées. Dans « une expérience », il y a un mouvement d'un point à un autre. Ensuite, une expérience est spécifique, elle a une unité qui la désigne en propre. Ce caractère propre lui donne ce que l'on pourrait appeler un style et fait que toute expérience véritable, c'est-à-dire aboutie, est esthétique. C'est vrai d'une conversation, d'un dîner réussi ou d'une expérience de pensée, par exemple. Enfin une expérience suppose toujours une intégration de quelque chose d'étranger, ce qui ne va pas sans peine car « il n'y a pas d'expérience esthétique intense qui soit entièrement jubilatoire ».

Mais le modèle de l'expérience pour Dewey est « organiciste » : pour lui, en effet, toutes les expériences, si diverses soient-elles, sont « le résultat de l'interaction entre un être vivant et un aspect quelconque du monde dans lequel il vit (8) ». Une idée qui frappera naturellement Kaprow pour qui la notion d'environnement est centrale. Sans compter que, dans l'optique de Dewey, il n'est guère possible de séparer l'esthétique de l'artistique dans la mesure où réception et production sont toujours liées et où un spectateur est toujours aussi, si peu que ce soit, un acteur. Les happenings, dans la mesure où précisément ils réclament la participation du public, sont pleinement des expériences artistiques – ce qui, dans le vocabulaire de Dewey, est presque une tautologie.

Éditorial du 11 juin 2007
Sophie Delpeux et Gilles Tiberghien L'ART COMME
EXPÉRIENCE



La pédagogie Freinet

Célestin Freinet est un pédagogue français, né le 15 octobre 1896 à Gars dans les Alpes-Maritimes, mort le 8 octobre 1966 à Vence dans les Alpes-Maritimes.

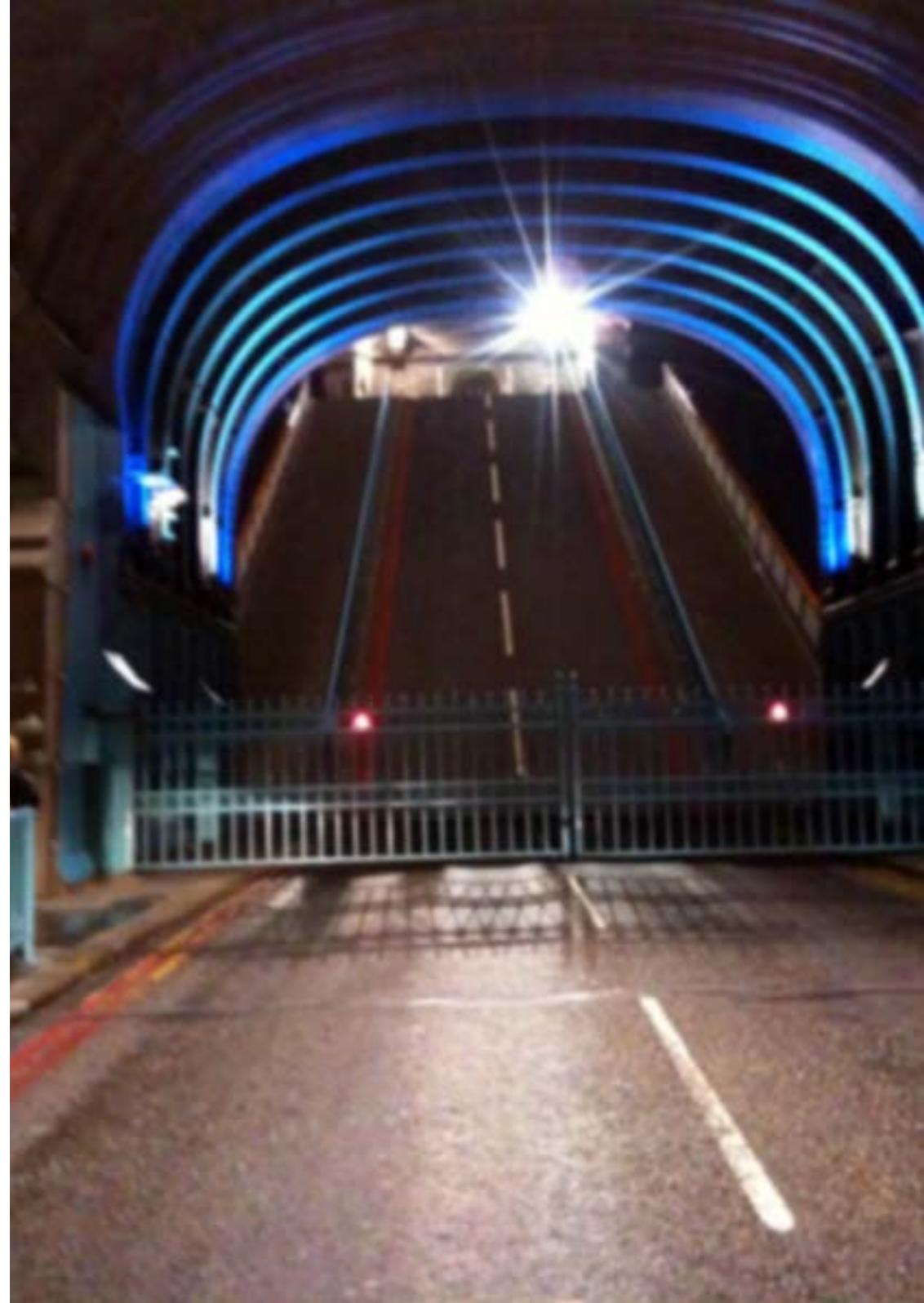
Pour Freinet, le tâtonnement expérimental est à la base de tous les apprentissages.

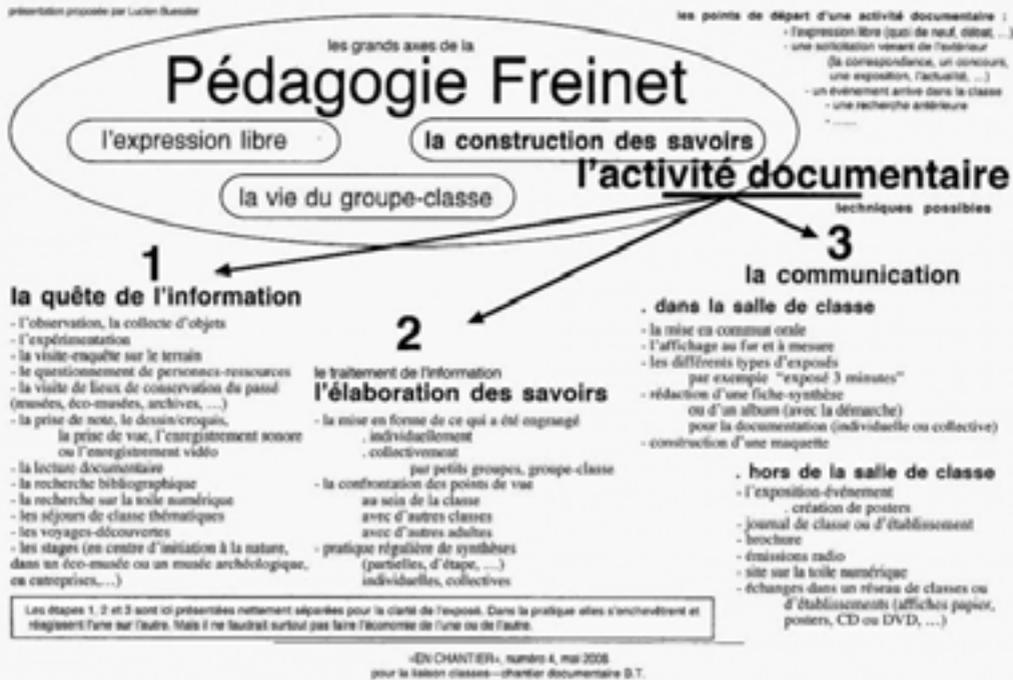
Il préconise de favoriser la libre découverte, par les enfants, des grandes lois du langage et de la grammaire, des mathématiques, des sciences. Pour cela, il faut inciter à beaucoup expérimenter, observer, comparer, imaginer des théories, vérifier.

Cette démarche paraît moins rapide que les apprentissages systématiques, mais ce n'est qu'une apparence.

En se passionnant, les jeunes travaillent davantage et gardent un souvenir durable de leurs découvertes, alors que tant d'apprentissages mécaniques s'oublient rapidement. Surtout, une telle démarche développe la capacité de chercher, d'inventer, plutôt que de se contenter de reproduire. Et c'est cette capacité qui devient de plus en plus nécessaire dans le monde moderne.

La notion de tâtonnement expérimental est maintenant admise non seulement avec les jeunes enfants, mais aussi avec les adolescents au cours des études secondaires et pour la formation des adultes.





ICEM, Institut Coopératif de l'École Moderne

Des livres pour support de pensée,
Des recherches sur internet, futiles au premier abord.
Des sites variés, des domaines qui se croisent,
Procrastination du présent,
Rituel de l'absence.
Inspiration ou aspiration,
Respiration parfois toxique de recherche par accumulation,
Les heures passent, les observations se diluent.

Sérendipité à long terme.

De ma chambre j'entends les vas et viens de mes colocataires.
J'installe mes tickets vierges sur la table basse.
A genou sur la moquette, j'ai disposé mes anciennes expériences sur le sofa.
J'ai pu constater les effets de l'alcool et de la chaleur sur les encres et les couches chimiques,
Le bisphénol A.

Briquet, whisky, dissolvant, coupons, photos, planche support, rouleau de papier, fer à repasser...
Mon atelier de chambre est prêt.

La PÉDAGOGIE FREINET, c'est l'accès à des fins éducatives des besoins naturels des individus.

<p>1. ÉCOUTER par les attention, les actes au point, les albums, le journal de vie, le recueil d'écriture de la classe, le journal-école par les affichages divers.</p>	<p>pour développer sa personnalité, en échangeant ses idées, en les enrichissant par celles des autres, en s'inspirant et en perfectionnant ses idées et celles.</p>	<p>en relation avec ses idées, par le travail collectif et/ou en équipe, par l'instauration d'une discipline coopérative, assurée par des règles de vie régulières.</p>
<p>2. COMMUNIQUER par les correspondances diverses, individuelles et/ou collectives, par des contacts directs avec des spécialistes, des chercheurs, des personnes d'intérêt.</p>	<p>en établissant des liens personnels, les échanges enrichissent le travail.</p>	<p>par une organisation coopérative de la classe et du travail, dans des structures institutionnalisées</p> <p>le CONSEIL la PLANIFICATION collective et individuelle</p>
<p>3. CRÉER, AIDER, COMMUNIQUER par des enseignements, par des ateliers divers, dans le groupe ou en groupes d'intérêt disciplinaires.</p>	<p>pour développer ses connaissances et sa culture, pour accroître ses habiletés.</p>	
<p>4. COMMUNIQUER par le pluriforme personnel et collectif du travail (le plus de travail), l'utilisation d'un matériel documentaire et coopératif de travail personnel, une individualisation de travail, du rythme et de l'enseignement.</p>	<p>pour apprendre à s'aider-soi-même, gérer son temps et les ressources disponibles, pour savoir reconnaître son potentiel et coopérer avec les autres.</p>	
<p>5. ÉVALUER par les bilans divers, les évaluations cycliques, les notes au point, les mesures.</p>	<p>pour savoir reconnaître ses forces, pour les utiliser, et ses faiblesses, pour les compenser.</p>	<p>par les bilans, les synthèses, les bulletins descriptifs et l'évaluation formative.</p>

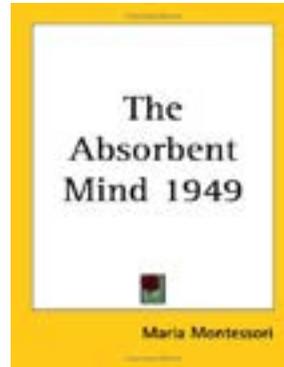
La méthode Montessori

«L'intelligence ne peut être menée que par le désir. Pour qu'il y ait désir, il faut qu'il y ait plaisir et joie. L'intelligence ne grandit et ne porte de fruits que dans la joie. La joie d'apprendre est aussi indispensable aux études que la respiration aux coureurs.»

Maria Montessori

Livres:

The absorbent mind de Maria Montessori
The secret of childhood de Maria Montessori



"This is education, understood as a help to life; an education from birth, which feeds a peaceful revolution and unites all in a common aim, attracting them as to a single center."

Maria Montessori, 1964

L'éducation selon Maria Montessori n'est pas une transmission de savoirs, mais l'accompagnement du développement naturel de l'enfant, au sein d'un environnement adapté aux besoins de son âge. Sa méthode d'éducation dite ouverte a vocation à être une pédagogie scientifique, basée sur la connaissance et le respect des lois qui gouvernent le développement psychologique des enfants. Trois axes principaux sont essentiels dans sa pédagogie :

- L'observation de l'enfant,
- L'enfant est une personne digne d'intérêt mais aussi et surtout envisagé comme l'avenir de la société,
- L'importance de l'éducation et de l'instruction avant l'âge de 6 ans.



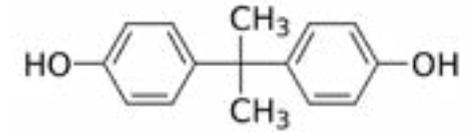
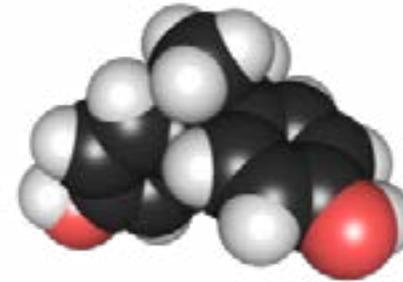
Le compagnonnage:

Le compagnonnage français a été inscrit au patrimoine culturel immatériel de l'humanité en 2010 sous le titre « Le compagnonnage, réseau de transmission des savoirs et des identités par le métier ». Un comité intergouvernemental de l'UNESCO réuni à Nairobi y a vu « un moyen unique de transmettre des savoirs et savoir-faire »

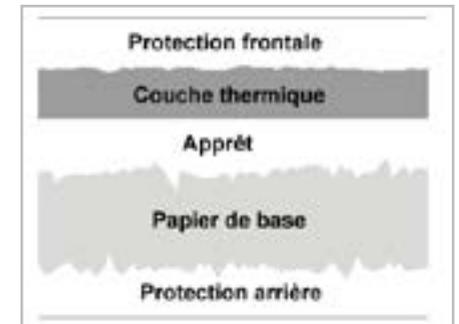
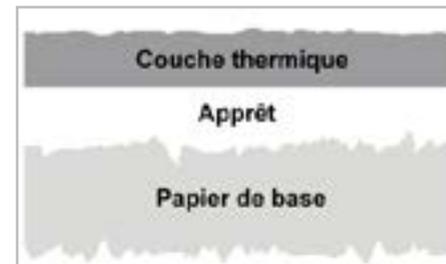
Le système français du compagnonnage est un moyen unique de transmettre des savoirs et savoir-faire liés aux métiers de la pierre, du bois, du métal, du cuir et des textiles ainsi qu'aux métiers de bouche. Son originalité tient à la synthèse de méthodes et procédés de transmission des savoirs extrêmement variés : itinérance éducative à l'échelle nationale (période dite du « Tour de France ») voire internationale, rituels d'initiation, enseignement scolaire, apprentissage coutumier et technique. Le mouvement du compagnonnage concerne près de 45 000 personnes qui appartiennent à l'un des trois groupes de compagnons. Les jeunes à partir de 16 ans qui veulent apprendre et/ou développer leurs compétences dans un métier donné peuvent demander à rejoindre une communauté de compagnons. La formation dure en moyenne cinq ans pendant lesquels l'apprenti change régulièrement de ville, en France et à l'étranger, pour découvrir divers types de savoirs et diverses méthodes de transmission de ces savoirs. Pour pouvoir transmettre son savoir, l'apprenti doit produire un « chef-d'œuvre » qui est examiné et évalué par les compagnons. Le compagnonnage est généralement perçu comme étant le dernier mouvement à pratiquer et enseigner certaines techniques professionnelles anciennes, à assurer une formation à l'excellence dans le métier, à lier étroitement développement de l'individu et apprentissage du métier et à pratiquer des rites d'initiation propres au métier.

Description Unesco

Bisphenol A



Le papier thermique



Le papier thermique est un papier de base imprégné de plusieurs couches de composants chimiques, permettant de lui conférer des propriétés thermosensibles.

Le recto du papier est imprégné d'une couche thermosensible contenant un précurseur incolore du colorant (leuco-colorant) et un révélateur acide, le tout dans une matrice. Quand la matrice est chauffée à une température supérieure à son point de fusion, le colorant devenu liquide réagit avec l'acide et se révèle (noir). Cette réaction chimique se situe à l'endroit chauffé par la tête thermique.

Le recto peut être recouvert par une couche protectrice supplémentaire afin d'éviter la dégradation trop rapide du papier après impression.



Ces références littéraires, sociales et philosophiques sont à ce stade des pistes de recherches sur des approches de l'enseignement.

Les contextes et les époques diffèrent, toutefois je souhaiterai à terme développer une réflexion sur l'influence du contexte et l'acceptabilité des individus aux formes d'enseignements.

En effet je m'interroge sur la différence de l'individu dans et de son identité structurée par une éducation mais aussi par une génétique, un environnement, un milieu social, un ensemble de paramètres qui influent forcément sur le mode opératoire de la création.

La transmission et l'enseignement du processus créatif dans son ensemble modelent durablement la capacité d'appréhension et d'intégration d'une situation par un individu et ainsi sa possible adaptabilité.

Je m'applique, imbibe les photos de liquide,
Presse les images imprimées, sèche et brûle les
encres,

La surface des tickets.

Je repasse les images avec le fer.

L'encre disparaît, le papier bruni, noirci, jauni.

Je brûle à nouveau à la flamme.

Le transfert de l'encre mais aussi et surtout de
l'ombre de l'image réapparaît,

Le papier a blanchi par endroit.

Les images obtenues sont nettes.

Le temps passe, les heures défilent,

Je me lève et allume la lumière.

Puis j'observe de haut les essais jonchant le sol.

Sociologie du travail (relevé d'articles et analyses pertinentes de sociologues et écrivains)

La sociologie du travail est l'étude des rapports qui se créent entre les hommes et les femmes dans le milieu du travail en prenant compte que les liens sont nombreux et complexes et concernent tout autant le temps de travail et le temps en dehors de l'atelier, de l'entreprise.

Le lien social qui se tisse dans la société du travail et la création d'appartenance à un groupe par une identité commune est un paramètre du système productif mais aussi du processus créatif par la dynamique de mise en commun et d'échanges d'expériences en vue du perfectionnement d'une pratique de travail, de l'amélioration de conditions de travail, ou de l'évolution de toute autre situation.

Sociologie du travail créateur

La différence, la concurrence et la disproportion

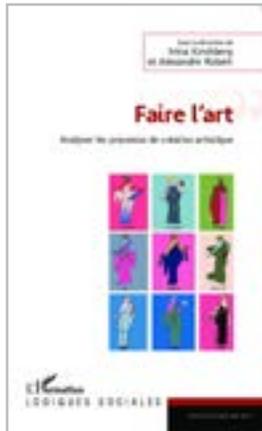
Pierre-Michel Menger

09 janvier 2014 18:00 Leçon inaugurale

Amphithéâtre Marguerite de Navarre - Marcelin Berthelot

Le travail crée et transforme le monde social. Son incarnation la moins prévisible et la plus admirée, l'invention artistique et scientifique, semble défier l'analyse causale et les régularités statistiques. Bien plus que l'exploration des processus conscients et infra-conscients de l'inventivité individuelle, c'est l'écologie sociale du travail créateur qui donne prise à l'analyse sociologique. Celle que propose Pierre-Michel Menger distingue trois caractéristiques essentielles : une différenciation illimitée des productions, des mécanismes de concurrence exploitant l'incertitude de la réussite et une concentration disproportionnée des gains et des réputations.





Le Travail créateur

La création est un acte de travail. Depuis l'élaboration de l'œuvre jusqu'à l'organisation des activités en marchés, en professions, en relations d'emploi et en dispositifs d'évaluation, un même principe régulateur agit: l'activité créatrice est de part en part fécondée par l'incertitude. Le travail n'est gratifiant pour l'artiste que si son déroulement demeure surprenant. Les professionnels, les critiques et les publics procèdent à d'incessantes comparaisons pour identifier les qualités des artistes et des œuvres, faute de savoir comment déterminer leur valeur absolue. Les marchés gèrent par la surproduction la recherche de l'originalité profitable. Cet ouvrage met en place un cadre théorique d'analyse de l'action en horizon incertain, puis l'applique aux arts. Des différences considérables de succès peuvent-elles résulter de différences minimales de talent? La catégorie du génie est-elle soluble dans la critique sociologique? Pourquoi les inégalités présentent-elles le même profil dans les arts et dans les sciences? Si l'offre augmente toujours plus vite que la demande, faut-il conclure que les artistes sont les funambules du déséquilibre, et que les mondes artistiques gagent leur développement sur les paris de ces «fous rationnels»? Avec quelles contreparties? Que gagnent les professionnels à s'agglomérer dans les grandes métropoles? Comment le principe d'incertitude gouverne-t-il l'action culturelle publique? Comment une œuvre peut-elle être admirée pour son inachèvement?

J'ai réussi, le résultat sur les tickets est surprenant. L'ambiance, les couleurs, l'identité de ces nouveaux objets me touche.

J'aurai encore de nombreuses envies d'expérimentations

Je continuerai, beaucoup de choses à dire avec ce support.

La chimie s'est arrêtée, j'ai obtenu plus que ce que je pensais possible.

Je peux partager, pas encore conclure, Bientôt j'espère, mais je sais au fond de moi que je veux expérimenter encore.

Mais le sujet en réponse à la question est plus profond, j'ai changé par l'expérience.

Je me connecte à internet, Facebook. Il n'est pas connecté, ce sera plus simple.

Message privé, Il faut qu'il sache.



Extrait d'article paru dans Sciences Humaines: Travail : la créativité cachée

Achille Weinberg
Mis à jour le 15/06/2011

L'invention ordinaire au travail

Il n'est pas de profession qui ne comporte une part de création. Du pâtissier qui cuisine ses gâteaux à l'avocat qui construit sa plaidoirie, de l'enseignant qui prépare ses cours au responsable commercial qui doit concevoir un plan de communication. Évidemment, il y a des degrés dans la création. Mais elle n'est jamais totalement absente.

Longtemps, cette création ordinaire a justement échappé à l'observation des sociologues du travail. L'idée dominante, durant la période des trente glorieuses, était que l'industrialisation, la bureaucratisation et la spécialisation des tâches avaient supprimé le travail artisanal (supposé plus créatif). La spécialisation était synonyme de déshumanisation, de déclin de l'autonomie et de la créativité. Ce fut d'ailleurs une réalité incontestable, bien analysée notamment par Georges Friedman (2) ou André Gorz (3).

Pourtant, d'autres auteurs allaient montrer un autre aspect des choses. Au début des années 1970, Michel de Certeau, assisté d'une équipe d'ethnologues, publiait les deux volumes de L'invention au quotidien (4). Le philosophe prenait alors le contre-pied d'une conception répétitive et moutonnaire de la vie des gens ordinaires (vision alors dominante dans les sciences humaines) pour révéler les trésors d'inventivité qui se dissimulaient derrière des activités apparemment passives de la vie quotidienne. Les enquêtes portaient alors sur le travail domestique (l'art de cuisiner, décorer sa maison, bricoler). Le travail n'était pas abordé mais le nouveau regard pouvait facilement lui être transposé. Les sociologues n'allaient pas tarder à lui emboîter le pas.

Je rédige :

« Coucou Poussin,

Comment vas-tu depuis ces derniers mois? Désolé, je n'ai pas pris plus tôt le temps de me poser afin d'écrire quelques lignes ; j'y ai souvent pensé, mais je t'avoue que le temps m'a beaucoup manqué dernièrement, et je ne voulais pas faire ça à la va-vite.

Où en es-tu de tes projets? Nouveau job? Nouveau voyage?

Comment va Béné?

De notre côté, Charline a trouvé un nouveau stage très intéressant et très positif pour son CV, il va lui apporter beaucoup d'expérience, par contre encore moins payé que le dernier... soit 200 livres par mois, une misère.

Pour ma part j'ai quitté mon travail, je n'en pouvais plus, à la fin j'ai vraiment cru que j'allais emplâtrer un manager... mais je suis toujours resté cordial et souriant. En tout cas leur niveau d'incompétence m'a fait vriller.

J'ai donc arrêté et suis des cours d'anglais dans l'espoir de trouver un meilleur job par la suite.

Mais bon tout ceci est payant et je n'ai d'ailleurs pas été payé pour ma dernière semaine de travail...

Comme tu peux le constater Londres n'est pas simple à vivre tous les jours d'un point de vue financier, mais c'est une capitale magnifique qu'il faut savoir vivre avec ses joies et ses galères.

Aujourd'hui le ciel est bleu, nous sommes chanceux, demain probablement de la pluie.

Toutes les expos collectives auxquelles j'ai participé ce sont terminées, bien, sans plus, bonnes expériences, mais surement noyé dans la surabondance d'expositions et d'événements Londonien, autre face souvent cachée mais bien présente d'une effervescence culturelle quotidienne.

Il y a toutefois du bon dans cette profusion à l'excès, dans cette consommation qui se fait écho et s'auto-entretient. Je contemple.

Tout ça pour te dire que peu à peu a germé dans une terre peu fertile mais finalement essentielle, une nouvelle proposition, une création fécondée par le Fog Londonien, témoin de ma vie telles des peintures rupestre contemporaines, sur les parois accidentées de ma vie.

En 2000, le sociologue Norbert Alter (5) publiait *L'innovation ordinaire*, livre désormais classique qui faisait le bilan de nombreuses enquêtes et proposait une analyse des diverses formes d'innovation souvent invisibles dans l'entreprise. Parmi les divers « processus créateurs », il distinguait les formes d'appropriation d'une tâche (qui n'est jamais l'application de consignes, mais passe par des adaptations voire des transgressions), la créativité touchant à l'organisation du travail autant qu'au produit lui-même. L'un des fils directeurs du livre est que pour remplir leur mission, les salariés ne peuvent s'en tenir aux règles prescrites : ils doivent en permanence introduire de petites innovations qui permettent au système de tourner.

Les ficelles du métier

L'innovation ordinaire a été repérée ensuite dans de nombreuses activités où on ne l'attendait pas forcément. Le sociologue Dominique Monjardet s'était fait une spécialité de repérer la marge de manœuvre dont disposent les policiers dans le cadre de travail. Même en suivant des consignes strictes, il leur revient de créer localement le type de liens qu'ils vont utiliser sur le terrain lors de leurs interventions. L'infirmière est créative au sens où elle doit nouer avec ses patients des relations qui ne sont pas figées à l'avance. Elle peut se mettre à distance de l'un, s'engager dans une relation plus poussée avec l'autre. C'est le cas aussi des ouvriers chargés d'installer les signalétiques du métro. A priori rien d'extraordinaire, mais les panneaux n'ayant pas été conçus pour certaines installations, il faut faire preuve d'ingéniosité pour fixer des panneaux sur des espaces que n'avaient pas prévus les concepteurs (6). Ces « ficelles du métier », étudiées par la micro-sociologie du travail, relèvent aussi de l'inventivité au quotidien.

La créativité invisible est peut-être finalement consubstantielle à toute forme d'activité humaine. C'est l'idée défendue par le sociologue Hans Joas, auteur de *La Créativité de l'agir* (1999). Le sociologue allemand, en restant sur le plan de la pure théorie, proposait une autre façon d'envisager l'action en milieu social. Les pratiques sociales ont souvent été vues par les sociologues comme l'application de règles de rationalité ou encore l'effet d'une soumission à des contraintes. Le contact avec autrui n'est jamais totalement enserré dans des règles totalement figées et donne lieu à une part d'initiative et d'inventivité. C'est même ce qui donne une certaine dimension ludique et poétique à la vie. H. Joas ne donne jamais d'exemple concret, mais on peut lire à travers les concepts. L'enseignant est créatif quand il prépare son cours seul chez lui : il ne se conforme jamais totalement à un programme tracé (même si c'est facile pour lui de reprendre ce qui a été fait l'année précédente, il préfère réinventer pour ne pas sombrer dans l'ennui). Mais entré dans sa classe, il va se passer une autre phase de créativité dans le jeu social qui va se mettre en place entre lui et les élèves. La part de créativité existe ici dans le sens où l'action n'est pas déterminée par la situation. Dans le jeu des actions et des réactions, des décisions et des imprudences du moment, l'action déploie sa propre dramaturgie, irréductible aux rôles préétablis.

Cela dit, vouloir réhabiliter à tout prix « la création invisible » au travail (contre la vision élitiste de R. Florida ou celle de la passivité ou déqualification des travaux d'exécution) peut conduire à l'excès inverse : la survalorisation. Le microscope sociologique, de plus en plus précis, peut toujours faire apparaître des formes de créativité plus fines dans les plus infimes interstices du social. D. Monjardet s'était amusé en son temps à montrer que les policiers en faction devant les commissariats disposaient d'une petite marge de liberté pour réinventer leur travail (en se transformant par exemple en une sorte de concierge improvisé). À cette aune, l'électricien peut devenir un créateur (« il va falloir fixer un support en métal pour installer le boîtier »).

La créativité au travail, si elle est omniprésente, dépend tout de même du type d'activité, de l'engagement de chacun (qui peut à son tour dépendre de sa personnalité, du fait que l'on aime ou pas son travail), etc.

Ainsi a su naître ma réponse à ton désir d'imagination et de compréhension de cette volonté et force intrinsèque qui me pousse à poursuivre et m'accrocher à la création, même dans les plus sombres heures de mes errances Londoniennes.

Je t'envierai quelque photos un peu plus tard, quand tout ceci sera en forme et présentable. Lvre d'additions et reçus spiritueux, ils sont les témoins aux effluves spirituelles de mon passage distillé par le « Smoke ».

Voici une rapide et sincère définition.

Tout bientôt les visuels.

Bises, à très bientôt.

Take care.

June»

Le sel du travail et son invisibilité

Reste que la créativité donne du piment au travail. Selon Yves Clot elle est un élément décisif du plaisir et du sens que l'on accorde à son emploi (7).

Le problème aujourd'hui n'est pas tant que cette créativité soit étouffée (une part grandissante des salariés dispose d'une autonomie de travail (8)) mais qu'elle ne soit pas reconnue. Cette absence de reconnaissance tient à plusieurs causes. Les sociologues l'ont longtemps négligée (inversement, aujourd'hui, on a tendance peut-être à l'idéaliser et la sur-valoriser), les directions n'ont pas forcément intérêt ou envie de la prendre en compte, pour les raisons que l'on imagine. Mais les salariés eux-mêmes n'ont pas toujours désiré la mettre en avant : disposer d'autonomie, c'est aussi cultiver un certain secret sur son activité, ses trucs et ses ficelles. Enfin et surtout, par sa nature même, une grande partie de la créativité ordinaire doit rester cachée. L'art de l'informaticien est de faire disparaître les bugs d'un site sans que l'utilisateur s'en aperçoive, celui du service de clientèle efficace de résoudre au plus vite la demande d'un client, celui de l'auteur de faire disparaître les traces et scories de ses brouillons, de faire apparaître un produit fini dont ont été expurgées les affres de la création. En somme, un travail bien fait doit rendre invisible une partie notable de l'action créative qui y est incorporée.

NOTES

(1) Richard Florida, *The Rise of the Creative Class: And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, Basic Books, 2004.

(2) Georges Friedmann, *Le Travail en miettes*, Gallimard, 1956.

(3) André Gorz, *Métamorphoses du travail. Critique de la raison économique*, 1988, rééd. Gallimard, coll. « Folio essais », 2004.

(4) Michel de Certeau, *L'invention au quotidien*, 2 vol., Gallimard, 1990.

(5) Norbert Alter, *L'innovation ordinaire*, 2000, rééd. Puf, 2010.

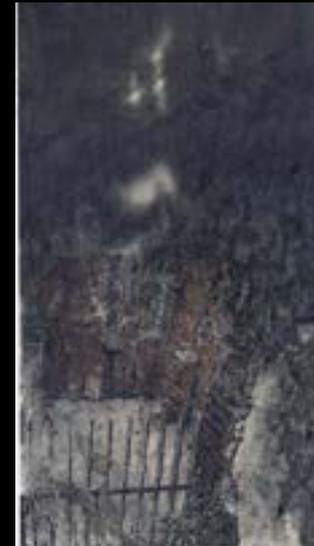
(6) Jérôme Denis et David Pontille, *Petite sociologie de la signalétique. Les coulisses des panneaux du métro*, Presses de l'école des Mines, 2010.

(7) Yves Clot, *Travail et pouvoir d'agir*, Puf, 2008.

(8) Voir Jean-François Dartier, « Les trois âges de l'autonomie au travail », *Sciences Humaines*, n° 220, novembre 2010.



5. La Reproductibilité



La reproductibilité du processus créatif m'apparaît comme être l'expérimentation de l'appropriation d'un univers, d'un ensemble de paramètres liés directement ou non entre eux, unis par la confluence de situations, de conditions variées hétéroclites...

Suite à mon expérience de vie à Londres, le contexte de vie différente, la mise en danger (en rapport à une situation confortable et connue de l'établie routine quotidienne et différente pour chacun), ou tout du moins la prise de risque par le changement de contexte, de rythme, m'est apparu comme le moteur de la création. Tout changement quel que soit son échelle produit un bouleversement, engendre une situation nouvelle créatrice par sa propre dynamique. A ce moment de constat je peux aussi affirmer et toujours en rapport à mon expérience, que la phase tampon, phase de contemplation avant et après le changement devient de fait essentielle dans le processus créatif ; elle est la pause, mais aussi la mise sous tension, l'espace fertile de mise en condition à la réception environnementale d'informations.

Il s'agit de phase transitionnelle d'immersion réflexive. Souvent reprise dans de nombreux exemples et imaginaires populaires tel « le calme avant la tempête », le rapport à la notion de temps paraît essentiel et semble être la maturation de la réflexion liée à l'élaboration d'une production.

Sur le plan de la temporalité, le processus créatif est répétitif, non en un sens mécanique et régulier mais en sa structure (araignée/réseau) évolutive.

La reproductibilité du processus créatif est le cheminement d'un état d'évolution.

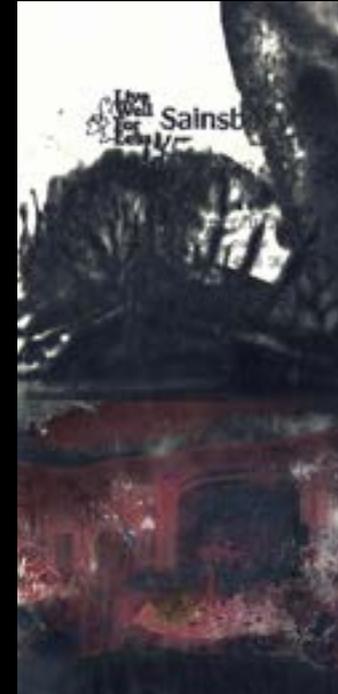
Bien que le résultat obtenu puisse être différent, que le sujet abordé soit tout autre, le moteur initiatique de la création se situe dans la reproductibilité même de son processus constructif et évolutif.

L'avènement même d'une idée est lié à un contexte, un environnement propice à sa germination.

Le processus créatif porte en lui la structure de sa reproductibilité ; il ne s'agit pas d'une donnée abstraite de raisonnement mais bien un fonctionnement variable, et évolutif de la condition de l'homme à sa survie, son adaptabilité et son évolution.

Tout comme la destruction, l'homme porte en lui la création qui en est le pendant, l'un et l'autre se nourrissant respectivement de la condition de son complément.

La création destructrice et la destruction créative.



Faisant un état de l'art et relevant les pistes de recherche que je vais aborder et développer au cours de cette année, je m'intéresse au domaine de « l'autopoïèse » dont Francisco Varela propose la définition suivante dans son livre *Autonomie et connaissance* :

« Un système autopoïétique est organisé comme un réseau de processus de production de composants qui (a) régénèrent continuellement par leurs transformations et leurs interactions le réseau qui les a produits, et qui (b) constituent le système en tant qu'unité concrète dans l'espace où il existe, en spécifiant le domaine topologique où il se réalise comme réseau. Il s'ensuit qu'une machine autopoïétique engendre et spécifie continuellement sa propre organisation. Elle accomplit ce processus incessant de remplacement de ses composants, parce qu'elle est continuellement soumise à des perturbations externes, et constamment forcée de compenser ces perturbations. Ainsi, une machine autopoïétique est un système à relations stables dont l'invariant fondamental est sa propre organisation (le réseau de relations qui la définit). »

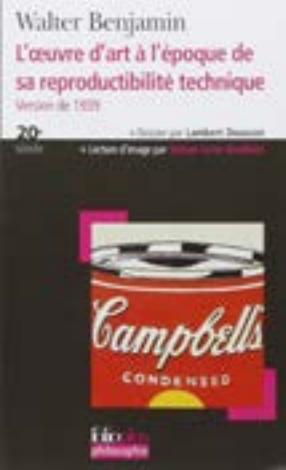
Le concept d'autopoïèse est inventé par Humberto Maturana et Francisco Varela dans l'article *Autopoietic Systems*, présenté dans un séminaire de recherche de l'université de Santiago en 1972. Il vise notamment à définir l'être vivant, et depuis rencontre un succès théorique dans des domaines aussi divers que l'intelligence artificielle, les neurosciences, et la sociologie.

Il existe aussi pour l'étude de la compréhension du processus créatif, une approche dite génétique, essentiellement dans les domaines de l'art et de la littérature

Il s'agit d'examiner les notes, brouillons et études des écrivains et artistes, comprendre l'élaboration des travaux préparatoires, des esquisses, phases du processus créatif.

Il est de fait que cette approche se trouve être déjà dans la phase de l'élaboration technique et quantifiable de la création.





« le processus d'association du spectateur qui regarde ces images est aussitôt interrompu par leur métamorphose. C'est de là que vient l'effet de choc exercé par le film et qui, comme tout choc, ne peut être amorti que par une attention renforcée. »

Walter Benjamin

« ainsi serons-nous alimentés d'images audiovisuelles, auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe. »

Paul Valéry

L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique de Walter Benjamin est une référence en ce qui concerne la notion de reproductibilité. Il aborde l'idée du déclin de l'aura des œuvres d'art, du fait de leur possible reproductibilité technique

Reproductibilité, faire des expériences, essayer des choses nouvelles, perspective de trouver des idées.

(D.Lynch)

David Lynch met en scène deux héroïnes (une brune et une blonde) qui sont elles-mêmes doubles. Le film s'inscrit dans une boucle temporelle, principe du ruban de Moëbius comme fil directeur, structure et récit complexes d'un véritable labyrinthe, film à tiroirs parsemé d'éléments qui font que le puzzle ne s'ajustera jamais totalement à une seule explication et que l'interprétation peut donc varier sensiblement d'une personne à l'autre.



J'en avais fini, pour l'instant en tout cas.

Je venais de répondre à sa question, d'ouvrir les yeux sur de nouvelles perspectives.

Le premier cycle d'expérience était clos, je pouvais reproduire le processus techniquement.

J'avais écrit un nouveau langage dans ma démarche, révélé un sens nouveau à ma recherche.

J'étais en contact depuis quelque temps avec le curateur d'une galerie, Son intérêt pour moi était très limité. Cordial au demeurant; il avait répondu à deux ou trois de mes mails. Quasiment le seul d'ailleurs...

Son parcours que j'avais étudié, un peu, m'inspira, Sa cuisine.

En fait c'était un tout, l'expérience des tickets, la vie à Londres, les rencontres et les recherches inattendues.

Je décidais alors de réaliser une exposition, un concentré miniature de mon travail. Une œuvre nouvelle, inspirée, nourrie, mais en même temps copie et prototype.

Son identité se comprenait par le contexte de ma vie à Londres.

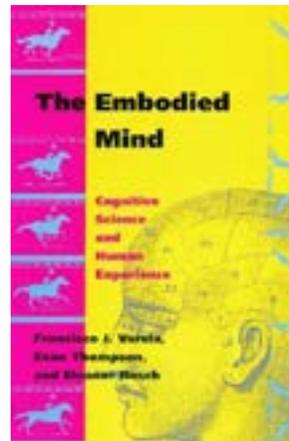
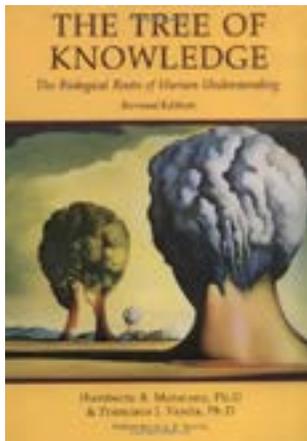
Ce serait une exposition à emporter, Une «Show box» ou quelque chose de similaire.

Ma Take away exhibition.

L'énaction selon Francisco Varela

«face au problème de comprendre comment notre existence -- la pratique de notre vie -- est couplée à un monde environnant qui apparaît empli de régularités qui à chaque instant sont le résultat de notre histoire biologique et sociale.... trouver une voie moyenne : pour comprendre la régularité du monde vécu dont nous faisons l'expérience à chaque instant, mais sans autre point de référence que nous-mêmes qui donnerait une certitude à nos descriptions et affirmations. En fait, tout le mécanisme d'auto-engendrement, comme descripteurs et observateurs, nous dit que notre monde, en tant monde que nous présentons dans notre existence avec autrui, aura toujours précisément ce mélange de régularité et de changement, cette combinaison de solidité et de sable mouvant, si typique du vécu humain quand nous le regardons de près. »

The Tree of Knowledge: The Biological Roots of Human Understanding, Francisco Varela et Humberto Maturana



Selon Karl Popper, le critère de reproductibilité distingue le caractère scientifique d'une étude.

En effet lorsqu'un phénomène observé ne s'est pas reproduit, il s'agit «d'apparitions». Il n'y a pas dans ce cas reproductibilité. Aucune maîtrise des paramètres essentiels en vue reproduire un phénomène, reproductible au sens scientifique.



« Un bon tableau, fidèle et égal au rêve qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde. De même que la création, telle que nous la voyons, est le résultat de plusieurs créations dont les précédentes sont toujours complétées par la suivante ; ainsi un tableau conduit harmoniquement consiste en une série de tableaux superposés, chaque nouvelle couche donnant au rêve plus de réalité et le faisant monter d'un degré vers la perfection.»

Charles Beaudelaire
Curiosités esthétiques 1868,

« À la pensée personnelle, j'oppose la copie (das Nachmachen), mais nullement l'imitation (die Nachahmung) : sous le terme de copie, j'entends le calque servile (knechtische Folge). Dans l'imitation au contraire, l'objet imité, lorsqu'il l'est avec intelligence, peut devenir pour ainsi dire une nouvelle nature et constituer une entité autonome (gleichsam eine andere Natur annehmen und etwas eigenes werden). »
(J. J. Winkelmann)



LONDON UNDERGROUND LIMITED
Stamford Bk

Travelcard/Std/Full/Adult/Z12/07Days
25/10/12 - 31/10/12
0563362386 42

£29.20

TOTAL

£29.20

VISA

£29.20

xxxx xxxx xxxx 0998

VAT

£0.00

VAT Number: 75 62770 08

Please keep this receipt safe.
You may need to quote your
Oyster card number if you go online
www.tfl.gov.uk/oyster

Date & Time of Transaction

25/10/2012 09:11:31 17493 301025 32 0710

La notion de copie est étroitement liée à celle de reproductibilité. Au début de mon étude et de recherches antérieures, elle fut le thème directeur de mes interrogations. Largement développée et analysée je ne m'étendrai pas sur son étude par une approche technique.

En revanche le travail de Michel Paysant pour son «laboratoire d'œuvres nouvelles» aborde très justement à mon sens le sujet de l'original et de sa copie. Par l'utilisation de technologies de pointe il interroge les rapports entre l'art et les techniques.

Il résulte de cette approche la réalisation de copies numériques d'œuvre à des échelles inattendues : macro, micro, nano.

Pour Michel Paysant, ces œuvres «hybrides sont une synthèse d'interprétations et le carrefour de plusieurs mémoires».

L'engagement de cette démarche technique et technologique de la copie est pour beaucoup philosophique. Elle est une approche, un point de vue de l'interprétation de reproductibilité. Copier mais autrement, voir différemment l'œuvre existante, réinterpréter la création dans sa définition.

La création est ré-envisagée.

Je raconte dans mon récit d'expérience la réalisation de ma «Take away exhibition». L'intérêt pour moi à cette période fut de créer une sorte de book tri-dimensionnel de mon travail représentatif de ma démarche artistique. Nourri de références diverses et de l'histoire de celui à qui était destiné cette présentation, j'ai pu envisager autrement ma démarche, mes œuvres et leur sens.

La notion d'original et de copie était au centre de cette nouvelle pièce. De plus il s'agissait de la scénographie d'une exposition utopique et miniature. Elle n'était pas miniaturisée, mais conçue à cette échelle. L'identité et le message porté par les pièces constitutives étaient nouveaux, autres.



Une nouvelle pièce est apparue,
Improbable,
Elle est pourtant le résultats entre autre de l'élaboration des tickets,
L'acceptation d'un format,
La définition d'une mobilité obligée,
Itinérance des données

Exposition à emporter
Balluchon artistique,
Mode survie
Mon processus créatif s'est fait la malle avec moi.

Les pièces étaient adaptées à mon environnement de quinze mètre carré et à mon mode nutritif occasionnel et bon marché. L'histoire du quotidien nourrissait mon processus créatif. Le résultat final de cette nouvelle réflexion avait pour origine commune une histoire et un ensemble d'éléments et d'anecdotes plus anciens, mais la forme, la taille et l'identité différaient par le processus d'évolution de la création d'intégration de paramètres nouveaux



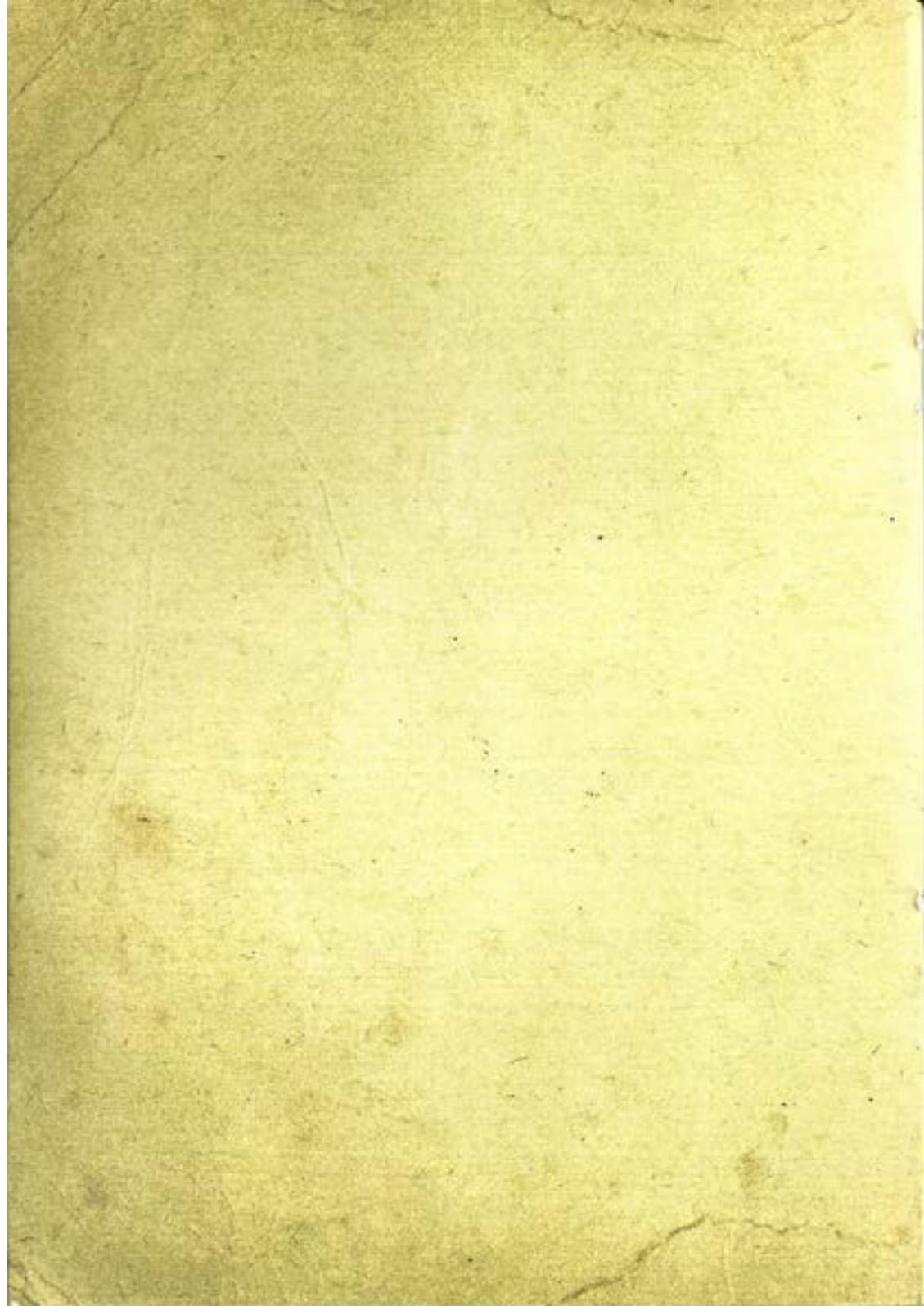
Chez certains artistes, l'importance de la démonstration et de l'échange avec le spectateur sont des axes pivots de l'existence de l'œuvre et de sa reproductibilité créative.

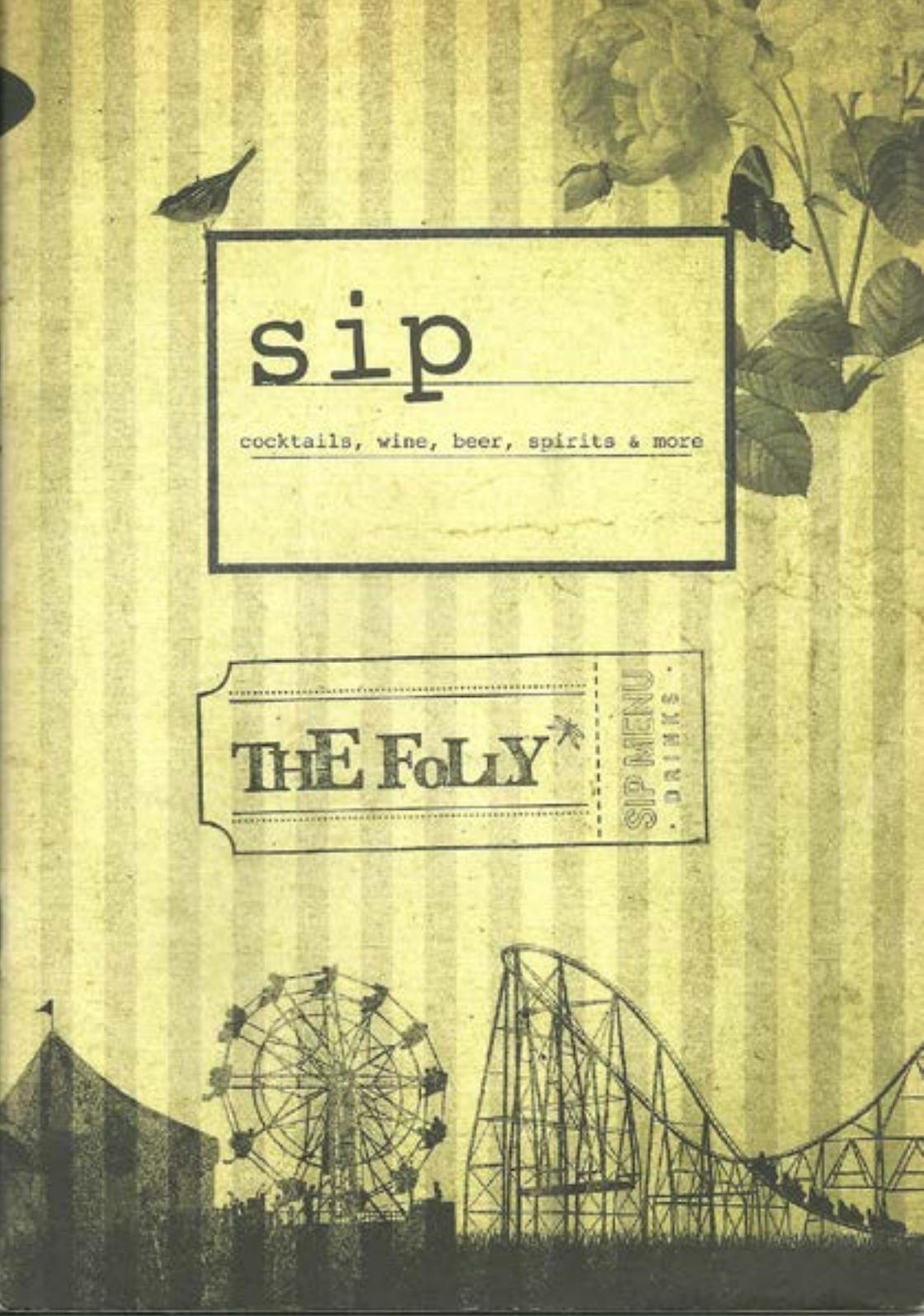
Marcel Duchamp intègre le spectateur dans le processus de création de l'œuvre et ainsi démultiplie l'acte de création.

La reproductibilité du processus créatif peut aussi être envisagée comme stratagème et technique de mise en condition, de la préparation physique et mentale d'un individu en vue d'accroître ses compétences créative et de concentration.

L'état second est une approche rituelle de la reproductibilité de transcendance spirituelle.

L'alcool et les drogues sont des substances entrant très fréquemment dans un protocole parfois anarchique de recherche d'un état modifié de la conscience et de la perception





sip

cocktails, wine, beer, spirits & more

THE FOLLY

SIP MENU
DRINKS

7. Conclusion

6. Vocabulaire de réflexion

A ce stade de mon étude je constate l'état de mes recherches, Il me faudra du temps pour m'approprier le concept, envisager le foisonnement des domaines d'applications, connaître les différents modes opératoires.

Le récit d'expérience m'a permis d'analyser avec recul ma propre démarche créative et le processus d'imprégnation de mon environnement.

Le processus créatif est systémique, se compose des éléments qui touchent de près ou de loin l'individu et porte en lui la structure de sa reproductibilité ; il ne s'agit pas d'une donnée abstraite de raisonnement mais bien d'un fonctionnement variable, et évolutif de la condition de l'homme à sa survie, son adaptabilité et son évolution.

Processus créatif et production sont à discerner, une idée est le produit de la pensée, du psyché, tandis que le processus créatif est la matrice de la pensée. Il n'y a pas un processus créatif et une seule recette à la création. Tout changement quel que soit son échelle produit un bouleversement, engendre une situation nouvelle créatrice par sa propre dynamique.

En réponse à la problématique de cette étude sur la reproductibilité du processus créatif ,je souhaite développer et intégrer à mon projet la notion de matrice environnementale et d'évolution par l'adaptation.

La réflexion menée au cours de ces pages a ouvert beaucoup de pistes et me permet d'envisager de travailler différemment, sur l'expérience même, et surtout d'appréhender l'environnement comme matériaux d'origine à la production.

Je vais au cours de ce chapitre présenter le vocabulaire de référence sur lequel je me suis arrêté. Au cours de mes recherches et afin de mieux cerner le sujet de mon étude je me suis attardé sur le vocabulaire que je pouvais relier au processus créatif et à sa reproductibilité. Celui-ci m'est apparu pertinent car précis dans des domaines variés et m'a permis d'appréhender sous des approches nouvelles mon propre processus créatif et sa nécessaire répétitivité à des stades inenvisagés de réflexion, d'expérimentation, de production, de création en somme. Finalement c'est aussi et surtout en amont que j'ai pu constater que je ne maîtrisais pas la notion de mon phénomène créatif ; je le vivais, le subissais parfois, comprenais son avènement et sa mise en place. Conscient de mon mode opératoire que je différencie de tout protocole d'exécution, je n'avais jamais cherché à saisir la structure de son développement originel, son essence et son besoin d'exister. La reproductibilité du processus créatif, sa répétition, non comme l'entends Walter Benjamin dans son livre « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », mais envisagée comme le développement de l'expérimentation en vue d'atteindre la justesse du mode d'expression. La répétition est initiatique.

Les références aux philosophes, sociologues et praticiens des différents domaines sont nombreuses. Il s'agit ici de relever et de traiter comme sur mon cahier de note, le vocabulaire que j'ai étudié, l'étymologie, les définitions et les analyses, et ce afin de nourrir ma réflexion.

8. Bibliographie

Le prototype :

Le prototype m'intéresse très rapidement par la place qu'il prend dans le processus créatif. Plusieurs approches et états d'être du prototype varient selon les domaines d'applications, les projets, leur avancement. Il s'agit de voir en cet état de la création une matérialisation de la pensée.

Je m'interroge sur sa position, son avènement, le degré d'aboutissement de sa mise en forme.

Fait-il déjà partie d'une phase de la reproductibilité, car il permet la visualisation concrète à un certain moment de la conjonction d'idées ? Le prototype est-il l'original, est-il l'évolution déductive de la réflexion, devient-il la concrétisation embryonnaire de l'original ou peut-être même d'une série à venir ?

Le terme de prototype a une histoire ancienne. Proto-type, littéralement le premier type, est depuis longtemps en usage dans le domaine des savoir-faire liés à l'imprimerie et aux techniques du moulage (une médaille peut servir de prototype à d'autres qu'on réalisera d'après elle). Le prototype est proche en ce sens de l'archétype : tantôt il donne le gabarit, c'est-à-dire une norme ou un étalon, tantôt il est le patron ou le modèle exemplaire sur lequel vient se régler une production en série. Approche archéologique du prototype sa définition a évolué aujourd'hui lorsque nous nous intéressons aux diverses méthodes de prototypage industriel. L'évolution des sciences et des techniques nous permet d'envisager le prototype comme exemplaire premier d'une série (proton), ou encore modèle « réduit » (simplifié, modélisé) de l'objet pleinement opérationnel.

L'œuvre-prototype conçue par les artistes tend à renouer avec le sens premier, celui du paradigme ou du type (typos) et mêle les deux orientations.

L'exhibition du prototype est une première démonstration de l'effectivité de l'œuvre qui se suffit à elle-même. Le prototype artistique témoigne ainsi d'une tension entre l'œuvre finie et le processus d'expérimentation créative. Mais cette tension, il la prend justement en charge ; il l'exhibe, il la travaille.

L'expérimentation artistique fait du prototype son problème et son objet propre, tandis que la logique industrielle demeure dans l'horizon de la production en série d'objets aboutis qui ne sont en réalité que le résultat des compromis auxquels ont conduit des prototypages successifs.

Comme le prototype industriel, le prototype artistique est un objet à la fois idéal, prospectif, projectif et expérimental. Du processus de création, il offre une stabilisation provisoire, mais cette réalisation vaut tout de même démonstration : elle doit donner forme à une idée, elle doit l'exposer, rendre sensible un ordre de possibilités opératoires.

Le prototype correspond à ce que Gilbert Simondon appelait une unité de devenir.

Le prototype permet de rendre visible les projections d'une œuvre qui ne se confond pas avec son processus, mais se pluralise en une multiplicité de versions possibles d'elle-même - versions en attente de réalisation qui correspondent, peut-être, à des intensités variables d'existence.

Dans les différents modes d'existence, livre écrit par Étienne Souriau l'« œuvre à faire » n'a rien d'une chimère ou d'une pure possibilité logique. Elle est un être réel, quoique largement virtuel.

-ATLAN Corinne et BIANU Zéno, Haiku, Anthologie du poème court japonais, Poésie Gallimard, 2002.

-BENJAMIN Walter, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Allia, 2003.

-BOURRIAUD Nicolas, Esthétique relationnelle, Les presses du réel, 2001.

-DEWEY John, L'art comme expérience, Ed. Folio, 2010.

-DUCHAMP Marcel, Le Processus créatif, Ed. L'Échoppe, 1987.

-KANDINSKY Wassily, Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, Ed. Poche, 1988.

-KIRCHBERG Irina et ROBERT Alexandre, Faire l'art: Analyser les processus de création artistique, Ed. L'Harmattan, 2014.

-LARCENET Manu, L'Artiste de la Famille, Ed. Les Rêveurs, 2013.

-MENGER Pierre-Michel, Portrait de l'artiste en travailleur : Métamorphoses du capitalisme, Ed. Seuil, 2003.

-MENGER Pierre-Michel, Le travail créateur : S'accomplir dans l'incertain, Ed. Points, 2014.

-MENU Michel, ONLAB le laboratoire d'œuvres nouvelles de Michel Paysant, Ed. Hermann, 2010.

-MONTESSORI maria, The Absorbent Mind, Kessinger Publishing Co , 1949.

-NIETZSCHE Friedrich, Ainsi parlait Zarathoustra, Ed. Le Livre de Poche, 1972.

-PIRSIG Robert, Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes, Ed. Points, 2013.

-SADIN Eric, L'humanité augmentée, l'administration numérique du monde, Ed. L'échappée, 2013.

-SUNG JUN Kim, Cosmos, Ed. Kana, 2006.

-THOREAU Henry David, Walden ou La vie dans les bois, Ed. Gallimard, 1990.

Dans le net-art les prototypes dis au second degré expérimentent pour mettre à nu et réactiver certaines virtualités enveloppées dans l'infrastructure algorithmique d'un dispositif informatique ou d'un programme. The Naked Game, démontre, à travers une interface très simple, que le jeu vidéo - ici, Pong, qui est d'une certaine manière le prototype de tous les jeux vidéo - est porteur de virtualités artistiques pour peu que le code-source s'exhibe comme tel dans une espèce de court-circuit avec l'expérience du jeu lui-même.

Ici, l'opération prototypique est saisie comme production d'un format qui non seulement interroge les possibilités opératoires de son dispositif, mais administre dans le même mouvement la démonstration d'une œuvre possible dont elle offre une première implémentation.

Le propre du prototype artistique est de faire se télescoper pour multiplier les états objectifs de l'œuvre, là où la logique de production industrielle, naturellement plus idéaliste, tendrait à les maintenir séparés.

Texte de référence de Elis During: <http://etincelle.ircam.fr/952.html>

Esquisse :

italien schizzo, de schizzare, jaillir

Première forme, traitée à grands traits et généralement en dimensions réduites, de l'œuvre projetée. (Ce peut être un dessin, une peinture, un modelage. L'esquisse est à distinguer de l'ébauche, qui est l'œuvre même au premier stade de son exécution.)

Indications générales, aperçu sur une question, plan sommaire ; ébauche : Il nous a donné une esquisse de ses projets. Ce qui n'est qu'ébauché ; commencement d'une action : L'esquisse d'un sourire.

L'esquisse, se situe entre l'étude préparatoire par définition incomplète et le premier jet où l'on trouverait l'essentiel de l'œuvre. L'esquisse a ainsi été valorisée à l'époque moderne comme le moment d'une expression spontanée, supprimant les frontières entre le travail préparatoire et l'œuvre définitive. Elle est envisagée comme représentation du processus créatif.

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/esquisse/31075>

Confluence:

nom féminin
(bas latin confluentia)

Définitions

Synonymes

Fait de confluer ; convergence de deux ou plusieurs choses abstraites : La confluence de deux courants de pensée.

Synonyme de confluent.

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/confluence/18128>

-VACHE Jacques, Lettres de guerre, Ed. Mille et une nuits, 2001.

-VARELA Francisco et MATURANA Humberto, The tree of Knowledge. The biological roots of human understanding, Ed. Shambhala 1992.

-VARELA Francisco, The Embodied Mind. Cognitive Science & Human Experience, MIT Press, 1993.

-WILLATS Stephen, The artist as an instigator of changes in social cognition and behaviour, Occasional Papers, 2010.

La sérendipité :

Le terme « serendipity » est inventé par Horace Walpole (1717-1797).

La sérendipité, parfois appelée découverte accidentelle, est originellement le fait de réaliser une découverte scientifique ou une invention technique de façon inattendue, accidentelle, à la suite d'un concours de circonstances fortuit et très souvent dans le cadre d'une recherche concernant un autre sujet.

Au sens large (depuis les années 2000), la sérendipité est le fait de « trouver autre chose que ce que l'on cherchait », des idées originales et inattendues, des trouvailles, notamment des découvertes géographiques et des innovations culinaires.

Dans le cadre d'une recherche d'information sur Internet, la sérendipité est le fait de trouver, grâce aux liens hypertextes, des informations inattendues mais intéressantes, bien qu'elles soient hors du sujet initial.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rendipit%C3%A9>

La poïétique :

René Passeron, Esthétique et poïétique

La poïétique est l'étude des conduites créatrices. Elle situe son objet en amont de toute œuvre : précisément dans la conduite, individuelle ou collective, qui l'élabore, même si cette œuvre ne vient pas, finalement, à se réaliser. Elle s'intéresse moins au créateur lui-même et à l'œuvre achevée, qu'aux rapports qui unissent celle-ci à celui-là au cours de son travail. Les méthodes de la poïétique oscillent donc de la psychanalyse du sujet créateur à la technologie des opérations créatrices, fonction des matériaux, natures et culturels, qu'elles dominent. Elle s'intègre, ainsi, à une anthropologie historique et considère les civilisations comme des œuvres.

IDÉATION

Terme usité en psychologie médicale (psychopathologie, psychopharmacologie) pour désigner le processus de formation et d'enchaînement des idées en tant que représentations mentales appartenant à un individu. Synonyme d'activité intellectuelle ou de pensée, avec une nuance réductrice qui assimile à une telle activité une fonction naturelle de l'esprit qu'on peut étudier empiriquement, modifier et améliorer, comme les fonctions physiologiques du corps. La production d'idées par un sujet, c'est-à-dire son idéation, peut être riche, foisonnante, hypertrophiée, ou pauvre et rare, claire ou confuse, normale ou délirante, originale ou stéréotypée, rapide ou lente, accélérée ou ralentie par certaines substances chimiques qui la favorisent (amphétamines) ou l'inhibent (hypnotiques).

Françoise ARMENGAUD

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/ideation/>

La référence

L'adrénaline

Pratiques de l'automatisme

Improvisation

L'étirement du processus

Création et psychisme. « Art psycho-pathologique », « art des fous », « primitivisme », « art brut », « art naïf »

Protocole

Répétabilité et reproductibilité des méthodes d'analyse

Mooc, le savoir diffusé via le numérique

Innovation

La diégèse

Flash-back/analepse

Copie du comportement

Répétition de l'histoire

Théorie CK

LES MODES DE TRANSCENDANCE

Préquelle

Design thinking

ARCHITECTURE DU CYBERESPACE

A u t o p o i é s i s

C y b e r n é t i q u e

Réseaux sociaux

Photographie

L'hypertextualité

Réalité augmenté