

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

AUX LIMITES DE L'ÉTUDE MATÉRIELLE DE LA PEINTURE : LA RECONSTITUTION DU GESTE ARTISTIQUE

Actes de la journée d'étude édités sous la direction scientifique
de Barbara Jouvès-Hann et Hadrien Viraben

Paris, Institut national d'histoire de l'art, 28 septembre 2019

COMMENT ASSASSINER LA PEINTURE ?
VERS UN SAVOIR OBJECTIF DU GESTE

WILLIAM WHITNEY

Pour citer cet article

William Whitney, « Comment assassiner la peinture ? Vers un savoir objectif du geste », dans Barbara Jouvès-Hann et Hadrien Viraben (dir.), *Aux limites de l'étude matérielle de la peinture : la reconstitution du geste artistique*, actes de la journée tenue à Paris le 28 septembre 2019 à l'Institut national d'histoire de l'art, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2021, p. 25-38.

COMMENT ASSASSINER LA PEINTURE ? VERS UN SAVOIR OBJECTIF DU GESTE

WILLIAM WHITNEY

Maître de conférences, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Le titre de cet article est issu d'une phrase supposément prononcée par Joan Miró. Au sortir de trois années de recherches plastiques, évoluant de 1925 à 1928 à la croisée de la peinture, de la sculpture et du collage, Miró aurait déclaré vouloir « assassiner la peinture¹ ». Ce propos lyrique a été choisi à dessein, afin d'insister sur l'aspect éminemment actif de la pratique artistique du point de vue de l'artiste. Comment étudier cette pratique ? Faute d'une science de la pratique artistique, qu'en est-il de la prise en compte de cette activité par l'historien de l'art ou par le restaurateur ? Pour l'historien d'art, une très grande partie des recherches se concentre sur le résultat de la pratique artistique : le tableau, la sculpture, le collage, etc. Néanmoins, la recherche dans ce domaine ne se limite pas nécessairement à l'étude du seul objet d'art. Concernant le restaurateur, si ses motifs d'agir peuvent diverger, son action d'intervention s'apparente directement à l'activité artistique et ses gestes succèdent à ceux de l'artiste.

Depuis vingt ans, dans le cadre des cours que nous avons dispensés en conservation et en restauration des biens culturels à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, nous préconisons l'expérimentation pratique de la technologie de l'art. Dans un prolongement parallèle, nous avons pu adapter, puis appliquer, cette même expérimentation pratique de la technologie de l'art dans nos cours de Licence 3 en histoire de l'art.

Fondés sur une synthèse de ces années d'enseignement, les paragraphes qui vont suivre souhaitent esquisser les paramètres historiques et méthodologiques d'une étude scientifique de l'acte créateur, et plus précisément du geste de l'artiste. Cette réflexion découle en premier lieu de l'étude de la définition de l'art chez Aristote, pour amener à penser l'action artistique selon la notion de matérialité.

D'après ce qu'on peut comprendre du texte, le cheminement serait le suivant : la réflexion s'appuie en premier lieu de la conception du processus créatif établi par Aristote, où le geste trouve sa place en liant l'énergie créatrice à sa finalité.

1 Rémi Labrusse, *Miró : un feu dans les ruines*, Collection 35/37, Paris, Hazan, 2004, p. 166.

Elle invite ensuite à revenir brièvement sur la distinction qui peut être faite entre l'action artistique et sa matérialité. Ses bases établies, le geste est ensuite convoqué au regard des modèles méthodologiques proposés par l'histoire de la technologie et par la praxéologie. Ces considérations nous amènent alors à réinvestir la notion d'individuation, en tant que maîtrise, et l'étude qui peut en être faite par le truchement de l'expérimentation.

La définition de l'art chez Aristote

Dans l'*Éthique à Nicomaque*, Aristote écrit :

D'autre part, tout art a pour caractère de faire naître une œuvre et recherche les moyens techniques et théoriques de créer une chose appartenant à la catégorie des possibles et dont le principe réside dans la personne qui exécute et non dans l'œuvre exécutée. Car l'art ne concerne pas ce qui est ou se produit nécessairement, non plus que ce qui existe par un effet de la seule nature – toutes choses ayant en elles-mêmes leur principe. Du moment que création et action sont distinctes, force est de constater que l'art se rapporte à la création, non à l'action proprement dite².

La première idée à retenir est le principe selon lequel Aristote détermine le fait que l'art réside dans l'artiste et non dans l'œuvre exécutée. La seconde est la différence qu'Aristote établit entre l'action proprement dite et la création ou la fabrication.

Deux termes grecs, *ergon* et *telos*, peuvent nous aider à nommer plus précisément l'énergie déployée par l'artiste et la relation que cette énergie entretient avec le résultat artistique. L'*ergon* correspond à l'énergie et, en l'occurrence, à l'énergie nécessaire au maintien en vie de l'artiste, et qui lui permet d'agir. En revanche, le *telos* correspond à l'entéléchie, au dessein ou au but du projet, c'est-à-dire la finalité de l'énergie dépensée dans l'acte spécifique de création. Dans la nature, l'*ergon* et le *telos* d'un pommier, par exemple, ne sont pas séparés. L'ensemble de l'énergie du pommier participe au but de l'arbre : se reproduire en produisant des pommes. Par opposition, l'homme en tant qu'être capable de fabriquer des outils, c'est-à-dire l'*homo faber*, a la liberté de choisir la nature et la finalité de ses projets³. Dans ce cas, le trait d'union entre l'*ergon* et le *telos*

² Aristote, *Éthique à Nicomaque*, traduit du grec par Jean Voilquin, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, L. VI, chap. 4, p. 156-157.

³ Voir par exemple : Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* [1907], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 12^e éd. 2007.

chez l'homme est le geste. En conséquence, le trait d'union entre l'intériorité de l'homme et son extériorisation est, également, le geste⁴.

Cette distinction entre l'action humaine et la création ou la fabrication joue également un rôle essentiel dans la définition que donne Aristote d'une science de la fabrication humaine. Aussi écrit-il : « Telle est donc la façon dont nous pouvons définir la science. Les choses qui peuvent être autres qu'elles ne sont comprennent à la fois les choses qu'on fabrique et les actions qu'on accomplit. Production et action sont distinctes [...] ; il s'ensuit que la disposition à agir accompagnée de règles est différente de la disposition à produire accompagnée de règles⁵ ». Ainsi, Aristote estime que l'on peut étudier scientifiquement l'action (*ergon*) et les règles qui la régissent, de même que la production (*telos*) et les règles correspondantes.

Aristote ne propose pas une démarche scientifique propre à l'étude du geste ou pour son rôle de liaison entre l'*ergon* et le *telos*. Dans ce cas de figure, le geste perd son statut relationnel ontologique. Il faut ici retenir l'idée selon laquelle la matière vivante se procure, par elle-même, l'énergie dont elle a besoin pour vivre. En revanche, pour la création humaine, c'est l'énergie de l'artiste (*ergon*), transférée à la matière inerte, qui lui donne sa configuration matérielle (*telos*). Aristote propose qu'il soit possible d'étudier scientifiquement et d'une manière indépendante ces deux aspects de la création artistique.

Cette énergie transférée est l'origine de la technique. Sans approfondir ici la complexité de l'expression humaine, telle qu'elle se manifeste à travers la technique, nous tenterons de schématiser les différentes voies de recherches scientifiques autour de l'action humaine, et plus précisément du geste.

Bertrand Gille offre un bon point de départ pour commencer une analyse scientifique du geste artistique :

Au-delà d'une description sérieuse et précise des techniques se sont imposées deux notions essentielles, déjà couramment mises en valeur dans d'autres disciplines : la notion de structure technique et celle de système technique. Les structures techniques sont difficiles à définir. On doit en effet se placer sur plusieurs plans. Il n'y a guère d'acte technique unitaire. Dans la totalité des cas

4 Voir Gwenaëlle Aubry, *Dieu sans la puissance : dunamis et energeia chez Aristote et chez Plotin*, Paris, Vrin, 2006.

5 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, traduit du grec par Jules Tricot, Éditions Les Échos du Maquis, janvier 2014, p. 132-133.

[il y a] un couple matière-énergie dont les deux éléments sont liés par l'acte technique [...] ⁶.

Considéré en tant qu'acte technique, le *geste*, en tant qu'origine de l'expression artistique, sert de vecteur à la transmission de l'énergie de l'artiste vers la matière inerte, énergie enregistrée sous forme de traces dans la matière. La succession des traces devient ainsi son œuvre. La matière inerte configurée par l'énergie de l'artiste est alors reconnue en tant que matière artistique. Ainsi, tout en étant l'articulation entre deux systèmes complexes et ostensibles, le geste demeure discret.

L'action artistique et la matérialité

Mais avant d'aborder la fortune des sciences de la création artistique proposées par Aristote, intéressons-nous brièvement à cette matérialité avec laquelle l'artiste travaille

En 1818 le philosophe Arthur Schopenhauer s'interroge sur la forme et la substance de la pensée : « la matière prise comme telle ne peut pas être la représentation d'une idée ⁷. » Comme énoncé précédemment, l'homme peut agir sur la matière. En agissant, il laisse des traces qui, elles, peuvent être la représentation d'une idée. La matière, en tant que fond, est nécessaire si l'on souhaite que l'expression demeure au-delà de sa réalisation. En revanche, la matérialité en soi n'a aucune relation ontologique au sens. Sa participation à l'énonciation est entièrement contingente aux choix de l'artiste.

Étienne Gilson insiste également sur cet aspect contingent de la matière dans un livre publié à titre posthume, où il souligne : « N'importe quoi peut être matière d'une œuvre peinte, ou assimilable à la peinture, pourvu seulement qu'un peintre décide de l'utiliser en vue de la fin que lui-même poursuit ⁸. » Plus loin, Gilson ramène le lecteur à la question de l'action artistique : « Bien que lui-même ne soit pas l'art, le désir de l'acquérir et de l'exercer est nécessairement présent à l'origine. Ce désir a son siège moins dans l'esprit de l'artiste que dans l'homme, et particulièrement dans la main ⁹. »

Chaque œuvre est donc le résultat de la seule volonté artistique mise en œuvre à travers son geste. Toutefois, la perception du geste s'efface derrière la

⁶ Bertrand Gille, « Morphologie des techniques », École pratique des hautes études, 4^e section, Sciences historiques et philologiques, *Annuaire 1972-1973*, 1973, p. 521-538.

⁷ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* [1818, 1844], traduit de l'allemand par Auguste Burdeau, Paris, PUF, 1966, p. 274.

⁸ Étienne Gilson, *Peinture et réalité*, Paris, Vrin, 1998 p. 59.

⁹ *Ibid.*, p. 197.

pérennité de la matière, raison pour laquelle il est important de revenir sur la connaissance des actions de l'homme.

La praxéologie relativement à la technologie

L'origine du terme praxéologie a donné lieu à plusieurs discussions. Malgré leurs divergences, l'ensemble des auteurs concède que l'origine du mot est française. Nous avons constaté que Louis Bourdeau, dans son ouvrage *Théorie des sciences. Plan de science intégrale*, publié en 1882, consacre déjà une section complète à la praxéologie¹⁰. Ce travail reste relativement ignoré des chercheurs qui s'intéressent à ce domaine d'étude. En revanche, l'article d'Alfred Espinas « Les origines de la technologie », publié en 1897 dans la *Revue philosophique*, est beaucoup plus connu pour son usage et sa définition du terme de praxéologie¹¹. Carl Mitcham a récemment approfondi cette question dans ses travaux publiés en 1994 :

En France, une instance précoce de l'usage [du terme praxéologie] se trouve dans *Les origines de la technologie* (1897) du théoriste social Alfred Espinas (1844-1922) [...]. Un deuxième aspect suggestif de l'analyse d'Espinas est son usage du terme *technologie* et la distinction faite entre *techniques* (les compétences d'une activité particulière), *technologie* (l'organisation systématique d'une technique), et *Technologie* (les principes généraux de l'action qui s'appliquent à beaucoup de cas). En plus, Espinas a proposé que la *Technologie* (avec un T majuscule) soit à la production humaine ce que la praxéologie est à l'action humaine. [Ces idées ont donné] ce que sont appelées aujourd'hui les théories des systèmes, les théories des jeux, cybernétiques, les recherches d'opérations, et plusieurs théories de management¹².

Ce travail montre que, pour Espinas, la technique et la praxéologie font référence à une compétence et à une pratique, à l'échelle individuelle d'une activité. En revanche, la Technologie et la Praxéologie font référence à des généralités applicables à une échelle sociale d'une activité.

Simple, le geste reste inclassé dans les catégories complexes.

10 Victor Alexandre, *Éléments de praxéologie, Contribution à une science des actes*, L'Harmattan, Paris, 2003.

11 Roger Daval, « La praxéologie », *Sociologie du travail*, 5^e année, n° 2, avril-juin 1963, p. 138.

12 Trad. personnelle de Carl Mitcham, *Thinking through Technology: The Path between Engineering and Philosophy*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 33

Chez Bourdeau, Espinas ou Mitcham, l'intérêt est porté à la praxéologie et à la technologie du côté de la pratique, de l'ingénierie. Ces éléments nous amènent ainsi à nous intéresser à l'histoire de la technologie.

Le développement récent des études sur l'histoire de la technologie

À la suite de l'article d'Espinas paru en 1897, il faut attendre presque quarante ans avant qu'un intérêt ne soit porté à l'histoire de la technologie. En 1935, Lucien Febvre rédige un court article intitulé « Réflexions sur l'histoire des techniques » pour un numéro spécial des *Annales d'histoire économique et sociale* portant le titre « Les techniques, l'histoire et la vie ». Il y réclame une histoire des techniques qui doit avant tout être une histoire technique des techniques¹³. En d'autres termes, celle-ci doit aborder les aspects pratiques des techniques dans leur usage. La Seconde Guerre mondiale semble avoir ensuite freiné les recherches dans ce domaine, à moins que leur absence ne soit imputable à un manque d'intérêt, ou au fait que la question ne soit pas parvenue à s'intégrer dans l'enseignement universitaire. Plus de trente ans après l'article liminaire de Lucien Febvre, Maurice Daumas observait encore : « C'est un lieu commun de dire que l'histoire des techniques en est à ses débuts et procède encore sans méthode à l'exploration d'un domaine mal défini.¹⁴ »

Trois ans après ce constat cinglant, Bertrand Gille introduit la technologie dans son programme d'enseignement. Durant l'année académique 1972-1973¹⁵, il anime ainsi un séminaire intitulé « Morphologie des techniques » à l'École Pratique de Hautes Études¹⁶.

Il faut cependant attendre encore une dizaine d'années pour que l'historien et philosophe Robert Halleux, élève de Bertrand Gille, fonde, en 1982, le Centre d'histoire des sciences et des techniques de l'Université de Liège. Il est intéressant de noter que c'est par ce biais de l'histoire de la technologie, et surtout par le travail de Robert Halleux, que l'on (re) commence alors à s'intéresser au geste et à sa place dans le système technologique.

13 Lucien Febvre, « Réflexions sur l'histoire des techniques », *Annales d'histoire économiques et sociale*, VII, 1935, p. 531-535.

14 Maurice Daumas, « L'histoire des techniques : son objet, ses limites, ses méthodes », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, tome 22, n° 14, 1969. p. 5.

15 Notons que la Maîtrise des Sciences et Techniques en conservation et restauration des biens culturels de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne est créé en cette même année 1973.

16 Gille, « Morphologie des techniques », art. cit., 1973.

Halleux propose que toute technologie soit systémique et qu'elle soit fondée sur les outils, les gestes, les matériaux et les procédés¹⁷. L'étude de l'un des aspects de la technologie se doit, à un moment donné, de tenir compte du système technologique dans son ensemble. Cette méthodologie fondamentale reste au centre de nos propres recherches. Il est scientifiquement nécessaire de s'interroger sur l'ensemble du système, soit les relations entre les gestes et les matériaux, les outils et les procédés. Il est également nécessaire de constater que, parmi ces quatre paramètres, les outils et les matériaux ont une existence propre. Un pinceau, un couteau à palette, un crayon à papier ou un pot de peinture existent en tant que tels, que l'on s'en serve ou non. En revanche, les gestes et les procédés ont une existence éphémère et contingente à l'action de l'artiste. Pour mieux comprendre le geste de l'artiste, il faut donc le considérer selon la nature de son existence, et en relation avec l'ensemble du système technologique.

Fort de cette méthodologie proposée par Halleux, nous pouvons revenir sur quelques notions antiques liées à la technologie : *mimesis*, *methexis*, et *chorismos*. Ces trois termes peuvent nous aider à comprendre la place primordiale du geste dans l'action d'extériorisation que représente la technologie¹⁸.

La technologie est ainsi fondée sur trois fonctions : l'imitation (*mimesis*), la participation (*methexis*) et la séparation (*chorismos*). Sans négliger l'importante bibliographie concernant la *mimesis* dans l'art figuratif, sur un plan strictement pratique cette notion correspond plutôt à l'idée de correspondance : les formes des outils correspondent aux parties du corps humain avec lesquelles ils sont en relation. Inversement, le corps humain s'adapte à la forme de l'outil. Pour utiliser un outil, le geste de la main doit s'emparer de la forme de cet outil. Grâce à cette forme pratique de *mimesis*, que l'on peut qualifier de mutuelle, la main et l'outil, ensemble, participent (*methexis*), avec les matériaux et les procédés, au geste technique. Par exemple, le peintre prend son pinceau en main pour transférer la peinture de sa palette à une toile. La trace de peinture laissée sur la toile nous permet d'étudier le geste du peintre. Cette trace est identifiable parce qu'elle a un début et une fin. Le début, comme la fin, est formé par une séparation (*chorismos*) : le début de la trace est formé par la séparation de la

17 Voir par exemple Robert Halleux, *Le savoir de la main, Savants et artisans dans l'Europe pré-industrielle*, Paris, Armand Colin, 2009 par exemple sur le geste perdu : p. 142 et suiv.

18 Ginette Michaud « Présentation. Ekphraser », *Études françaises*, vol. 51 *Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'ekphrasis*, n 2, 2015, p. 5-23; Marc Boss, « *Chorismos, methexis* et coïncidence des opposés, Ernst Cassirer Interprète du platonisme de Nicolas de Cues », *Études théologiques et religieuses*, 2010/3, vol. 85, p. 371-386; Marcel Mauss, « Les techniques et la technologie », *Revue du MAUSS*, 2004/1, n° 23, p. 434-450.

peinture du bout du pinceau ; la fin est formée par la séparation du pinceau de la surface de la toile.

Nous avons précédemment constaté que la matière vivante se procure, par elle-même, l'énergie dont elle a besoin pour vivre. Par opposition, c'est à travers les fonctions de *mimesis*, de *methexis* et de *chorismos* que l'énergie de l'artiste est transférée à la matière inerte en lui donnant sa configuration matérielle.

Technologiquement, le procédé est constitué d'éléments et de fonctions : ajouter, retirer, déplacer, transformer physiquement et/ou chimiquement. Ces fonctions correspondent à ce que l'artiste doit réaliser afin de faire correspondre la matière, extérieure à sa personne, à son projet artistique.

Sémiologiquement, les fonctions dites de Jakobson doivent également être identifiées : la fonction référentielle, le contexte ; la fonction émotive, le locuteur ou le destinataire ; la fonction conative, le destinataire ; la fonction phatique, le contact ; la fonction métalinguistique, le code ; la fonction poétique, le message en tant que tel. Il s'agit des fonctions conceptuelles de toute forme de communication humaine¹⁹.

Ainsi, l'œuvre d'art, dans la configuration de sa matérialité et dans son sens, procède de l'artiste par le biais du transfert de l'énergie nécessaire à faire correspondre la matière à son projet à travers le geste. Afin de commencer à apporter une réponse aux questions posées préalablement, cet état de contingence éphémère nous impose de prendre en compte le geste au sein d'un système de l'action humaine, qui a comme finalité la transmission d'un sens.

Primordial dans le système technologique, le geste est significatif.

Rappelons les deux parties de la création artistique selon Aristote : l'action et la production. Si nous pouvons associer la notion de production chez Aristote à la technologie, qu'en est-il de l'action ? Celle-ci peut être rapprochée de la science contemporaine que constitue la praxéologie.

Développements récents autour de la praxéologie

Comme nous venons de voir, une donnée ontologique de tout système technologique est l'existence propre des outils et des matériaux, puis l'existence contingente au faire des gestes et des procédés. Ceci mène à un constat qui définit tout éventuel examen du geste : il n'est possible d'étudier les gestes et les procédés qu'au moment du faire.

¹⁹ Voir Jean-Louis Aroui, « L'interface forme/sens en poétique (post-) jakobsonienne », *Langue française*, n° 110, 1996. Linguistique et poétique : après Jakobson, p. 4-15.

Le nom d'André Leroi-Gourhan est associé aux travaux sur le faire. Ses recherches liminaires sur la préhistoire, aussi étendues que novatrices, sont aujourd'hui associées aux catégories de recherche qui n'existaient pas à son époque, notamment la tracéologie, la reconstitution ou l'archéologie expérimentale. On lui attribue ainsi la genèse des études praxéologiques en archéologie, dans les années 1940, bien qu'il n'ait pas utilisé le terme²⁰. De la même manière, son nom est associé à l'archéologie expérimentale. En effet, son interrogation sur les moyens employés dans la préhistoire pour la taille des silex l'a poussé à expérimenter personnellement la pratique de la taille comme le souligne Xavier Guchet : « Il faut, dit Leroi-Gourhan, renoncer "à l'objet, en particulier à l'outil, [pour l'insérer dans] une formule force + matière = outil... qui donne l'objet extériorisé comme une sorte de dialogue, plus riche que la classification purement morphologique d'un outillage"²¹. »

Jean Piaget est également une figure importante associée au développement de la praxéologie au xx^e siècle. En 1962, ce biologiste et psychologue écrit que l'avenir des recherches épistémologiques dépend de la prise en compte de la praxéologie²². Cette prévision de Piaget se confirme rapidement, car, l'année suivante, Roger Duval rédige un article magistral consacré à « La praxéologie », dans la revue *Sociologie du travail*²³. En 1974, Piaget élargit la portée de cette nouvelle science en y incluant la pédagogie, avec l'ouvrage *Réussir et comprendre*. Il y souligne des liens étroits entre l'apprentissage et la praxéologie²⁴. Trois ans plus tard, Paul Ricœur publie l'article décisif « Discours de l'action »²⁵. La praxéologie se trouve également appliquée aux études cinématographiques, tandis qu'en 1983, l'anthropologue-cinéaste Claudine de France identifie trois paramètres de tout système praxéologique : l'ordre, la composition, l'articulation²⁶.

La praxéologie, ou l'étude du faire, s'apparente à l'étude technologique, mais se concentre spécifiquement sur l'action d'un agent. Dans notre enseignement, que ce soit en histoire de l'art ou en conservation-restauration des

20 Xavier Guchet, « Évolution technique et objectivité technique chez Leroi-Gourhan et Simondon », *Revue Appareil*, n° 2, 2008, p. 5.

21 *Ibid.* ; Voir également, André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, Paris, Albin Michel, 1964.

22 Jean Piaget (dir.), *Logique et Connaissance Scientifique*, Paris, nrf la Pléiade, Gallimard, 1967.

23 Roger Duval, « La praxéologie », *Sociologie du travail*, 5^e année, n° 2, avril-juin 1963. p. 135-155.

24 Jean Piaget, *Réussir et comprendre*, Paris, PUF, 1974.

25 Paul Ricœur, « Discours de l'action », dans Dorian Tiffeneau (dir.), *La sémantique de l'action*, Paris, CNRS Éditions, 1977.

26 Claudine de France, « L'analyse praxéologique, composition, ordre et articulation dans un procès », *Techniques et culture*, 1, 1983, p. 147-170 ; réédité dans *Techniques & culture* 54-55, vol. 1, 2010, p. 223-241.

biens culturels, notre approche de l'expression artistique passe par une étude praxéologique des moyens de réalisation des œuvres. Comme nous avons vu, l'expression humaine est technique, mais également significative. Cette double ramification est si enchevêtrée que la perception de chaque partie n'est pas toujours facilement discernable. Dominique Violet écrit : « L'ambiguïté du mot praxéologie est sans doute inhérente au double ancrage étymologique que constituent *praxis* et *poïesis*. De façon grossière, la première impulse l'idée de reproduction ou de copie d'un modèle déjà là, la seconde ouvre la pratique à l'invention, à la poésie, au génie²⁷. »

Les recherches les plus récentes abordent ces aspects complexes du geste au sein d'une étude praxéologique :

Le geste technique est vivant : pratique d'atelier, de faire ensemble ; l'apprenti doit le reproduire, pour, devenu maître, le transmettre à son tour et le faire perdurer. [...] Multiple, il s'inscrit dans la continuité par un processus d'imitation, de reproduction, d'appropriation, déterminé par le *socius*, le niveau technique et l'histoire de son milieu technique. Évoquer la vie du geste par ses pratiques et ses rites, c'est donner à voir la sociabilité de la gestuelle dans l'atelier. [...] Le geste naît, se transforme, vit et meurt, renaît, au gré des inventions, des innovations, se retrouve et se reconstitue²⁸.

L'ensemble de ces chercheurs évoque, d'une façon plus ou moins affirmée, l'importance de l'individu dans une étude praxéologique. Ainsi, le geste, à la fois créatif et individuel, est un élément essentiel de l'action humaine.

La place de l'individuation

Il est essentiel d'évoquer, succinctement, la notion d'individuation, car la technique, comme la praxéologie, nous mène à l'échelle de l'individu. L'action humaine du côté de l'objet mène à l'objet fabriqué. L'action humaine, du côté de l'homme mène à une connaissance de la notion de fabrication. L'*homo faber* sait faire, et il en est conscient. Sur cette notion d'individuation, Xavier Guchet écrit :

27 Dominique Violet, « La formation des professeurs d'école : alternance et pragmatique », *Recherche & Formation*, n° 33, 2000, p. 139-153.

28 Martine Mille et Joëlle Petit, « La vie du geste technique. Approche pluridisciplinaire », *e-Phaistos, Revue d'histoire des techniques*, III-1, 2014, p. 44.

L'objet de la technologie, ce n'est pas l'ensemble des êtres techniques, mais l'individuation des objets techniques ; en conséquence, ce n'est pas la connaissance technologique *stricto sensu* qui connaît son objet, c'est l'individuation de la connaissance technologique. La connaissance technologique connaît les objets techniques, seule l'individuation de la connaissance technologique peut connaître l'individuation des objets techniques²⁹.

L'individuation peut être rapprochée de la notion de maîtrise. L'individuation d'une technique, la maîtrise d'une technique, est la seule façon de connaître la maîtrise technique d'autrui. Autrement dit, il est possible de savoir ce qu'est un pinceau, nous pouvons connaître la composition de telle peinture ou encre, et détailler tel procédé. Mais, sans avoir étalé la peinture avec un pinceau sur un support et compris, évalué et maîtrisé ses gestes, la maîtrise picturale d'un artiste ne peut être appréhendée. Avec la notion d'individuation, Jean Piaget a bien compris l'importance pédagogique du faire. La notion d'individuation est, depuis Ferdinand de Saussure, acceptée par les linguistes au point d'être à la racine de l'apprentissage d'une langue³⁰. Gilbert Hottois explique clairement cette situation :

Or, selon Ducassé, il y a deux perspectives sur la technique. La première ne considère comme proprement techniques que les techniques matérielles d'action sur la nature. Cette perspective refuse en général de considérer le langage comme une technique. La seconde perspective accepte à côté des techniques matérielles aussi des techniques symboliques d'action sur l'homme. Cette perspective reconnaît le caractère technique du langage et en fait l'instrument de la philosophie, de la pédagogie, etc., un instrument qui n'est pas immatériel. « Il est facile de voir qu'à la limite l'instrument *minimum* de ces techniques [philosophie, pédagogie, etc., GH] est le langage »³¹.

Par l'aspect normatif de l'individuation d'un langage, c'est-à-dire la concentration sur le sens d'une expression, il peut être oublié qu'il s'agit également d'une action. Cet aspect normatif est important dans notre propos sur le geste du peintre. Une nouvelle fois, Jean Piaget souligne sur ce point :

À ses débuts, la linguistique est essentiellement une étude normative : elle prescrit ce que doit être la langue. Cette étude normative est en même temps l'étude normative d'une seule langue, les autres langues étant des aberrations,

29 Xavier Guchet, *Les sens de l'évolution technique*, Clamecy, Éditions Léo Scheer, 2005, p. 244-245.

30 Jacques Garelli, « Perplexité de Saussure », *Archives de Philosophie*, 2003/1, t. 66, p. 105.

31 Gilbert Hottois, *Philosophies des sciences, philosophies des techniques*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 123.

des dérivations, des dégradations. Cette langue type ne pourra évidemment changer qu'en se détériorant : la linguistique est statique. Enfin, cette langue type est un ensemble de mots : la linguistique est atomistique. Ces mots ne sont d'ailleurs étudiés que pour et par leur sens. Autrement dit, la primauté de la sémantique montre que la langue n'est étudiée que par ses rapports avec ce qui n'est pas elle. À ses débuts donc, la science du langage est normative, statique, externe, unitaire et atomiste³².

Le geste est didactique pour celui qui l'accomplit. En revanche, le partage de l'expérience didactique du geste est difficile, voire impossible, en dehors de la pratique.

Le faire, le voir : les limites de nos possibilités à nous figurer le geste

Nous ne pouvons plus désormais minimiser la dimension conceptuelle de la pratique du faire. Sans la possibilité de traduire le faire sous une autre forme, le faire, seul, se fait voir. Voir, pour concevoir, est une étape essentielle de toute dialectique. Ainsi, il faut tenir compte du degré de subjectivité ontologique présent dans le processus de perception de l'action, pendant l'action même³³. Gilbert Hottois considère que le résultat du faire de la perception est la perception même. Prendre en compte la subjectivité de la perception permet d'évaluer l'importance, voire la nécessité ontologique, du *faire* de la perception³⁴. Le fait de regarder permet de voir, alors que voir nous permet de former des images mentales des choses. Quelles sont les concordances entre ce qui se passe et nos images mentales ?

Dans son article « Physiologie de l'action et culture matérielle », Jean-Pierre Warnier synthétise clairement les discussions autour de la « sensori-motricité » : « Poincaré et Piaget introduisent la notion de "sensori-motricité" pour désigner l'articulation essentielle entre perception et mouvements du corps. [...] Pour Poincaré et Piaget, cette expression connote le fait qu'il n'y a pas de perception sans action motrice, et pas de motricité sans perception³⁵. »

32 Jean Piaget (dir.), *Logique et Connaissance Scientifique*, Paris, La Pléiade, Gallimard, p. 1065.

33 Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 48-52.

34 Émile Meyerson, « Identité et Réalité », dans Sandra Laugier et Pierre Wagner (éd.), *Philosophies des sciences, Théories, expériences et méthodes*, Paris, Vrin, 2004, p. 98.

35 Jean-Pierre Warnier, « Physiologie de l'action et culture matérielle », *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, n° 53-54, 2010/1-2, p. 185.

Ces relations physiologiques fondamentales entre le faire et la compréhension sensible simultanée du faire peuvent, voire doivent, définir notre connaissance de l'expérimentation. L'expérimentation serait, alors, non pas une simple confirmation de ce qui se passe, mais un rapprochement progressif entre ce qui se passe avec le geste et ce que l'agent y voit pendant qu'il le fait. Dans un tel cas de figure, il faudrait inclure les interrogations fondamentales suivantes : quelles sont nos images des gestes du peintre ? Comment formons-nous ces images ? Pour commencer à répondre à ces questions, il faut expérimenter les gestes du peintre et la formation d'images du geste, au moment même où nous les expérimentons.

Grâce à sa situation privilégiée dans la neuro-motricité humaine, le geste peut être expérimental. Le geste du peintre étant le geste artistique. Créateur ou assassin, il trouve son principe chez l'artiste. Sa conséquence se trouve dans l'objet. Le principe est fugace, l'objet pérenne. Les études technologiques, praxéologiques, ainsi que les études de la pédagogie des techniques, nous montrent que nous sommes obligés de réactualiser des gestes : des nouvelles formes de geste, des gestes scientifiques, pour pouvoir formuler des images mentales qui concordent avec les gestes artistiques.

Cette dichotomie entre le geste créateur et son analyse, soulève la question épistémologique suivante : notre conception actuelle de la portée des sciences est-elle déplacée ou erronée ? La portée d'une science n'est-elle pas transversale entre théorie et pratique, mais dépendante de la praxéologie ? Existe-t-il des sciences des concepts : chimie théorique, physique théorique, astronomique ; puis des sciences de la pratique : chimie pratique, physique pratique, astronomie pratique ? Si tel est le cas, nous nous rendons compte que c'est le geste expérimental qui évalue, confirme ou infirme la théorie conceptuelle. En regard du thème général de l'ouvrage dans lequel s'intègre notre propos, pouvons-nous parler d'une histoire du geste de l'art théorique et d'une histoire du geste de l'art expérimentale ? Pour l'instant, la question reste sans réponse. Quant au geste, nous pouvons constater ses qualités suivantes : Articulation entre deux systèmes complexes et ostensibles, le geste est discret. Éphémère, la perception du geste disparaît derrière la pérennité de la matière. Simple, le geste reste inclassable dans les catégories complexes. Primordial dans le système technologique, le geste est significatif. Élément essentiel de l'action humaine, le geste est créatif et individuel. Le geste est didactique. Grâce à sa situation dans la neuro-motricité humaine, le geste peut être expérimental.

Conclusion

Autant de gestes d'entretien, de maintenance et plus récemment de conservation-restauration autour de l'œuvre : pour agrandir, rétrécir, rentoiler, retoucher, dévernir, etc. Il se peut que, dans certains cas, à la suite de ces interventions, l'artiste ne reconnaisse pas sa propre œuvre. Cette succession de gestes, ne crée-t-elle pas alors une succession d'œuvres ?

Du côté de la praxéologie, comme de celui de la technologie, chaque geste est considéré comme unique. Le geste est à l'origine de la puissance, de la dynamique et de l'art. Aristote nous rappelle qu'en regard de la création individuelle, le principe réside dans la personne qui exécute et non dans l'œuvre exécutée. John Stuart Mill a souligné cet aspect individuel de l'Homme : « Les Hommes ne se changent pas, quand ils sont rassemblés, en une autre espèce de substance dotée de propriétés différentes [...]. Les êtres humains en société n'ont d'autres propriétés que celles qui dérivent de la nature de l'Homme individuel et peuvent s'y résoudre³⁶. »

À l'échelle sociale, le pouvoir d'une dynastie ne vient-il pas de sa dynamique ? Le propre d'une révolution n'est-ce pas de dynamiser, de renouveler ? En assassinant le geste, Miró ne voulait pas interrompre la peinture, mais l'expérimenter, la revivifier, la renouveler. N'est-ce pas cette intention de continuité qui est partagée par les gestes de conservation et de restauration ?

Le geste est mort ! Vive le geste !

36 John Stuart Mill, *Système de logique déductive et inductive*, Paris, Librairie philosophique de Ladrance, 1866. Voir Chapitre 7, section 2 : « Dans la science sociale l'expérimentation est impossible », p. 417 et suivantes.