

La première thèse en Arts plastiques

Avec sa thèse de troisième cycle (Documents pour l'étude des relations entre le créateur, la création et le public) soutenue à la Sorbonne le 1er juin 1970, Pierre Baqué inaugure la thèse en arts plastiques où, selon ses propres termes, « la création est prise en considération au même titre que la réflexion sur la création ». Enseignant de dessin et d'arts plastiques au lycée Claude Bernard à Paris, Pierre Baqué s'était, faute de diplôme universitaire, inscrit en thèse, en février 1969, auprès de Jean Laude, alors maître de conférences, responsable des arts plastiques au sein du département Enseignements artistiques du centre universitaire de Vincennes qui acceptait les étudiants aux parcours particuliers. Une fois Jean Laude nommé professeur d'histoire de l'art à l'université de Besançon, Pierre Baqué a poursuivi sa recherche sous la direction de Bernard Teyssède, qui, dès novembre 1969, avait fondé à l'université de Paris une UER d'Esthétique, d'arts plastiques et sciences de l'art. L'UER arts plastiques a ensuite été officiellement créée par un arrêté ministériel du 28 octobre 1970, et l'université Paris 1 le 1er janvier 1971.

Le titre de la thèse doit à Pierre Bourdieu, ami de Pierre Baqué depuis leur scolarité au lycée de Pau, la mention de « Documents », recommandée afin de prévenir toute objection sur la forme atypique de cette thèse.

L'article ci-dessous signé de Pierre Baqué est paru dans le numéro de mai 1971 des Chroniques de l'art vivant consacré à la Lumière.

La « Thèse objet » de Bruno Lemenuel mentionnée par Pierre Baqué, et présentée à la section ARC du musée d'art moderne de la ville de Paris le 23 septembre 1970, suite à une exposition du 13 septembre au 15 octobre 1970 est, contrairement à ce que la rédaction de l'article pourrait laisser entendre, postérieure à la soutenance de thèse à la Sorbonne.

Jean Da Silva 2022

Lumière sur une thèse

Paris, 1er juin 1970, Sorbonne.

Dans une salle close et obscure, un jury d'universitaires (Jean Laude, Raymonde Moulin, Bernard Teyssède) se réunit face à une grosse boîte parallélépipédique de métal, parsemée de disques et hérissée de "fleurs" de cuivre. Après quelques instants d'immobilité, l'objet s'anime brusquement. Les disques pivotent et glissent sur eux-mêmes, cachant ou dévoilant des lueurs rouges. Les fleurs projettent sur les murs et le plafond des taches de lumière colorée, tandis qu'une musique complexe, faite de crissements, de notes perlées et de résonnances emplie la salle où s'installe une atmosphère de cérémonie quelque peu incantatoire. Puis l'objet s'arrête, le public s'ébroue, le jour entre à nouveau dans la salle et le "thésard" – car il s'agit là d'une soutenance de thèse – se substitue à l'objet pour se prêter à l'interrogatoire traditionnel.

Ainsi, pour la seconde fois (on se souvient, expérience analogue, de la "thèse objet" de Bruno Lemenuel, présentée à l'ARC), l'objet de la recherche est un objet créé par l'auteur de cette recherche et cet objet, lourd, encombrant, matériel, est jugé comme partie intégrante du travail présenté, au même titre que le volumineux exemplaire dactylographié qui l'accompagne. Pour la première fois, semble-t-il, la création est prise en considération au même titre que la réflexion sur la création.

Nous avons demandé à l'auteur de cette recherche (Documents pour l'étude des relations entre le créateur, la création et le "public". Thèse de troisième cycle) de nous expliquer l'essentiel de ses intentions, de sa démarche et des conclusions auxquelles il est arrivé.

Notre projet était double : 1) créer un objet lumino-cinétique, 2) accompagner cette création d'une réflexion sur cette dernière, à seule fin d'en livrer les motivations et, à tout le moins, certaines clés.

UN OBJET A DOUBLE VIE

En tant que plasticien, j'avais été frappé par le fait que les objets cinétiques habituels n'ont aucune présence plastique réelle en dehors du mouvement. Arrêtés, ils sont d'une immobilité malade. Aussi ai-je cherché à mettre au point un objet aussi "vivant" dans l'immobilité que dans l'animation et conçu pour offrir deux apparences différentes, correspondant à deux phases successives mais non hiérarchisées :

1/ Environnement normalement éclairé ; l'objet, fixé au mur comme un bas-relief, est immobile. Le spectateur se trouve confronté aux notions habituelles d'arrangement, de conditionnement coloré de valeurs tactiles, de "métier", etc...

2/ Environnement sombre et complètement obscurci ; l'objet toujours au mur, s'anime et s'éclaire. La sculpture précédente est pratiquement escamotée ; ce qui était clair devient sombre, ce qui était sombre s'illumine, ce qui était figé s'anime. Les contours se déplacent, le volume se fait et se défait dans un enchaînement apparemment aléatoire. Enfin un son intégré au spectacle, né du mouvement, agrandit l'objet aux limites de son environnement et lui communique une vie autonome.

UNE COLLECTE DE DOCUMENTS

Cette recherche purement plastique s'accompagnait d'une recherche réflexive organisée autour des cinq points suivants :

- compte-rendu de fabrication de l'objet, aussi précis et objectif que possible.
- analyse de l'objet constitué. Essentiellement formelle, élaborée objectivement face à une œuvre déterminée, complétée par un exposé sur les intentions qui avaient suscité les choix plastiques, ainsi que par une recherche sémiologique sur les formes, les couleurs, les matières, le mouvement et la lumière. Donc analyse au double contenu, à la fois objectif et subjectif.
- Classement thématique des réactions du public. Après avoir attribué un sens à l'objet, il nous est paru intéressant de confronter cette signification à celle que pourrait lui attribuer un public ou, plus simplement, de rechercher si les intentions de l'auteur étaient perçues en tant que telles par le spectateur, s'il y avait "message" et, si oui, comment il était reçu. Nous avons donc sélectionné ce public en fonction de critères sociologiques et enregistré ses réactions face à l'objet, présenté en phase 1, puis en phase 2, dans l'atelier d'abord, dans une galerie ensuite et dans un lieu de réunion enfin. Nous n'ignorons pas les nombreuses distorsions susceptibles de fausser les interprétations (présence de l'auteur, effet d'enquête, effet de situation sociale, effet d'examen, effet de psychanalyse, etc...). A défaut de les supprimer, nous en avons tenu compte dans les conclusions.

LE CINETISME, UN ART NON CULTUREL

On peut dire que ces conclusions se situent à trois niveaux :

1/ La réception de l'œuvre est à peu près conforme aux hypothèses. Elle est intellectuelle, culturelle au cours de la phase 1, lorsque l'objet se présente comme une sculpture traditionnelle. Les publics cultivés, possesseurs d'un système d'analyse et de références, servis par la maîtrise du langage spécialisé, sont avantagés par rapport aux individus issus de milieux socio-culturels moins favorisés. Par contre, lorsque l'objet s'anime, s'éclaire et se sonorise, les différenciations socio-culturelles s'atténuent et parfois disparaissent. Le livreur du petit commerçant ou l'esthète rompu à la spéculation sur l'art ressentent la même chose, mieux encore, l'expriment avec les mêmes mots.

2/ Tout se passe donc comme si mouvement, son et lumière étaient, pour l'instant, des paramètres "sensibles" et non culturels, exigeant une réceptivité naturelle, non apprise. D'autre part, ces trois paramètres ne sollicitent pas le spectateur de la même façon ; le mouvement, très lent, n'est ressenti que dans le rapport à la lumière qui le rend visible (en réalité ; il y a surtout des effets lumineux mobiles) ; le son est perçu comme une entité associée ou non aux autres effets, admise ou refusée, insupportable même pour certains ; mais surtout *la lumière*, intimement liée à la couleur et au mouvement, semble exercer un pouvoir extraordinaire sur tous les publics, introduisant une atmosphère onirique à laquelle très peu échappent. A la limite son pouvoir devient inquiétant.

3/ La dernière remarque concerne l'art cinétique en général, étudié ici, expérimentalement à partir d'un cas particulier. L'art cinétique n'est pas, encore, un art culturel, car :

- sa naissance est relativement récente (apparition à peine postérieure à la première guerre mondiale. Diffusion autour des années 1950).
- Notre culture essentiellement passiviste, reste attachée à des notions hiérarchisées d'arts "nobles", peinture ou sculpture. Elle situe difficilement des formes extérieures à cette classification, comme l'art cinétique.
- L'ambiguïté est renforcée par le fait que l'art cinétique, récupéré par les circuits traditionnels, musées, galeries, édition, est perçu en tant que tel par un public participant de ces circuits. En même temps, il s'épanouit dans la rue par le truchement de l'éclairagisme. Il est ainsi reçu par un public beaucoup plus vaste mais moins conscient qui l'assimile alors comme élément constitutif normal de l'environnement urbain quotidien.

Pierre Baqué, mai 1971.