

L'imagination comme opération

La notion d'art n'est pas historiquement stable. Au XVIIIème, on pouvait aussi bien parler de « l'industrie du peintre » que de l'art du peintre. C'est corrélativement au devenir industriel de l'industrie que s'est forgée une idée de l'art comme menée opératoire distincte des opérations techniques plus ordinaires. L'art devient au fil des temps modernes l'affaire d'un génie doté d'un style, d'une signature à chaque fois singuliers. Ce génie sait, ou saurait, imaginer comme personne, tout un chacun pouvant ensuite recevoir ses propositions avec plus ou moins d'ouverture d'esprit et, d'abord, plus ou moins de goût pour cette ouverture même.

C'est un sujet que je ne traiterai pas, celui de savoir ce que pourrait être, ce qu'aurait pu être, dans l'hypothèse que je viens de signaler, une éducation du ou au goût. Je propose plutôt de revenir sur toute cette affaire avec en tête l'idée qu'en fait elle piège, qu'elle aura piégé l'ambition de développer un enseignement artistique dans une scolarité exigée pour tous. Je parle de piège parce que, si l'on y réfléchit bien, toute cette théorie du génie ne permet au plus grand nombre que d'accéder, au mieux, à la place des amateurs. Après tout, dira-t-on, pourquoi pas ? Mais alors il conviendrait d'être cohérent et de fixer comme perspective à une éducation artistique non pas le faire, non pas l'opérer artistiquement, mais l'aimer, l'apprécier, le goûter. Or ce qui est demandé aux enseignants, n'est-ce pas qu'ils donnent à leurs élèves une certaine compréhension du faire art ?

Je ne dis pas cela en pensant que nous disposerions aujourd'hui de méthodes pédagogiques capables, c'est selon, de rendre tout le monde génialement artiste ou, à défaut, de laisser au moins advenir et fructifier le talent dont chacun serait par hypothèse plus ou moins a priori porteur en matière d'art. Non, je le fais parce que je pense que l'imagination n'est pas une faculté (voire quelque chose comme un don) qui serait extraordinairement active chez certains et davantage réceptive chez d'autres. Elle est en fait une technique qui s'alimente de données et dont les ressorts peuvent être exercés. Plus précisément, je la considérerai ici comme une conduite. Il y va d'une façon d'activer des opérations et d'être concerné par ces opérations. J'aurai donc à examiner deux points : le premier touchera à la nature de la technique en jeu, le second aux conditions de son activation.

Je vais reprendre ces deux points. Je précise juste auparavant que mon sujet est de comprendre comment l'imagination se réalise. Dans ce verbe : « réaliser », s'entend certes l'idée d'un s'apercevoir ou d'un se rendre compte (et donc l'idée, aussi, d'un certain état de conscience), mais encore un vieux mot latin :

« res », à traduire par « chose ». C'est parce que l'imagination se dépose en choses que nous réalisons son existence. De quelle nature sont ces choses ? Comment s'obtiennent-elles ? Telles sont mes questions.

1) Nature de la technique

L'une des étymologies du vocable « art », c'est *ars* qui, en latin, a traduit *technè*. Ce mot, d'où vient évidemment « technique », désignait tous les suppléments dont le monde est porteur du fait d'une activité qui ne tient pas à la seule nature. « Nature » veut dire « ce qui naît », « ce qui vient à croître ». Les vieux grecs disaient pour cela *phusis*, « ce qui est porté à la lumière », « ce qui éclot ». La nature est une puissance d'éclosion qui ne va pas d'elle-même au bout de sa puissance. Autrement dit, bien des choses qui sont naturellement possibles ne se réalisent qu'en raison d'un coup de main porté à la puissance de la nature. J'utilise cette expression du « coup de main » parce que c'est une expression qui se trouve nommer chez Kant « l'art caché » dans la profondeur de l'esprit humain qu'est chez lui l'imagination. Mais je l'utilise aussi, et d'ailleurs complémentaiement, parce qu'elle évoque la situation archaïque de l'humanité dans sa nature. L'être humain est depuis la nuit des temps doté de mains qu'il ne peut pas ne pas activer puisque c'est en les activant qu'il s'est donné et se donne encore, moyennant des intermédiaires (des outils, des instruments ou des appareils) de quoi vivre, de quoi perpétuer sa nature de vivant. Nous sommes ainsi faits que pour vivre il nous aura fallu mettre en mouvement à une échelle et selon des méthodes de plus en plus complexes nos capacités de maniement. Cette mise en mouvement est une production – une portée, une menée au-devant ou au jour – et cette production est la technique. C'est par elle, ou avec elle, ou depuis elle que, étant comme nous sommes, nous avons poussé la nature à faire être pour nous ce qui autrement ne serait pas venu à être. Il y va dans toute cette affaire de choses qui, sans être impossibles naturellement, ne sont pas spontanément dans ou de la nature. C'est notre constitution qui nous met en situation de manier le monde et d'y faire venir des éléments ayant une double caractéristique : ils résultent de nous puisque sans l'activité seconde qui est la nôtre ils n'existeraient pas et ils résultent de possibilités en quelque sorte antérieures, là déjà, là en puissance avant que nous nous activions dans ce milieu de possibilités.

Je garde finalement cette formule : « ce qu'il y a déjà », pour nommer à la fois la matière et la source de toute opération technique, imagination incluse. La technique consiste à faire advenir d'un donné une possibilité non encore avérée, non encore éclosée. En tant que telle, elle n'est pas sans rapport avec la notion de création entendue dans son premier sens, celui qui se trouve dans le verbe latin

crescere, croître. Son affaire est bien de faire éclore un possible. Il nous reste à noter qu'à présent, pour l'humanité parvenue dans son état de vie contemporain, dans ce qu'il y a déjà, dans ce qu'elle trouve toujours déjà autour d'elle, il y a des éléments techniques. Ces éléments font en grande partie la nature des vies civilisées qui sont les nôtres, ils sont la matière avec et depuis laquelle nous vivons. L'une des thèses fondamentales de mon travail de chercheur sur ce sujet est celle-ci : la question de la croissance dans le sens d'une éclosion se pose aussi au niveau des données d'ordre technique dans lesquelles chaque génération vient à naître. Cela implique, inversement pour ainsi dire, d'admettre que les techniques n'éclosent pas spontanément et qu'elles peuvent croître – être affaire de créations – après le premier temps de leur installation.

Parmi les suppléments que l'humanité a fait techniquement advenir, il y a les images. Je laisse de côté les raisons, à chercher du côté des travaux anthropologiques, susceptibles d'expliquer pourquoi les humains se trouvent, à la différence des animaux, très particulièrement concernés par ce type de produit. Je vais ici plutôt m'intéresser au geste dans et par lequel se produit l'image. Et je vais le faire en posant auparavant que, pour comprendre la nature de ce geste, il faut comprendre la nature de tout geste en général. Comment tout supplément technique, qu'il donne lieu à image ou à tout autre sorte de produit, est-il possible ? L'un des premiers à avoir affronté cette question fut Aristote, mais de plus récentes considérations anthropologiques ne contredisent pas son propos. Ce que nous dit tout cet ensemble de références, c'est que si quelque chose peut avoir lieu techniquement, c'est parce que l'être qui se consacre à cet avoir lieu est capable de penser au-delà de ce qui lui est manifestement donné. Ou, cela revient au même, il est en mesure de s'intéresser à ce qui n'est pas dans la plénitude de l'être, à ce qui n'est pas encore dans cette plénitude. Il s'affaire de ce qui peut être. Je dirais même que le peut-être le concerne.

Les choses semblent dès lors claires : nous pouvons penser que s'il existe des objets techniques et, parmi ces objets, des images, c'est parce que d'une part nous sommes capables d'envisager sur le mode du possible (nous pensons alors à telle ou telle puissance d'être encore hypothétique, à ce peut-être dont je viens de parler) et parce que, d'autre part, nous trouvons quelque maniement capable à son tour de réaliser cet envisagé. L'affaire est en réalité plus compliquée car ce que j'appelle ici maniement est en fait une gestation qui a son inertie, je dirais même sa patience, propre. C'est une *expérience* qui, comme l'indique le préfixe du mot, peut toujours sortir celui qui l'aura envisagée de son envisagement même. Il n'est pas rare, en tout cas pas impossible, que la gestation opératoire déroute l'opérateur de ses intentions premières. Et c'est d'ailleurs dans cette déroute que, étant données certaines leçons dont l'histoire témoigne, je n'exclus pas pour ma part de situer l'art.

2) Les conditions de l'activation

Pour justifier ce que je viens de dire, je ne prendrais qu'un seul cas, suffisant logiquement pour établir mon propos et qui plus est décisif dans le travail de recherche que j'aurai mené à l'université. Ce cas, c'est celui de la photographie. Il s'agit d'une technique ayant poussé les propriétés de certains matériaux, des sels d'argent par exemple, à enregistrer des phénomènes lumineux et à permettre qu'en soient ensuite tirées ce que nous appelons des images, lesquelles sont en fait des représentations des phénomènes lumineux en question. Le problème, cette capacité technique étant donnée, c'est de savoir qui fait la photo. Il semble bien que ce soit la photographe. Mais c'est aussi bien l'appareil car, si l'on examine bien l'opération, autrefois bien plus longue qu'aujourd'hui, on devra dire que les caractéristiques de l'image finale ne tiennent pas toute au cadrage, c'est-à-dire à ce que je viens d'appeler l'envisagement et où l'on pense d'ordinaire que se trouve l'imagination du photographe. Elles tiennent aussi à des propriétés sises dans l'appareil lui-même. Ainsi la qualité de l'objectif, la taille et le temps d'ouverture de cet objectif, la sensibilité de la surface réceptrice jouent-ils également un rôle. Et ce qu'accepte en fait un photographe à chaque fois qu'il fait une photo, c'est de vivre un moment d'abandon. S'il prépare l'image, il ne la réalise pas lui-même, il confie cette réalisation à son appareil. Naguère il lui fallait même un certain temps, celui du développement puis du tirage, pour savoir si sa confiance était justement placée. Autrement dit, il apprenait, il découvrait l'image depuis les qualités opératoires de la petite machine qu'il mettait pour ainsi dire au travail.

Mon hypothèse dans un premier temps, ma thèse finalement, c'est que pareil cas mérite d'être généralisé. Il m'a semblé que nous pouvions penser l'art comme ce qui aura moins que l'industrie refusé de faire avec les qualités opératoires de l'appareillage qui est à chaque fois le sien. Pour être plus précis, il m'a semblé que, comme le suggérait déjà Diderot et, en fait, tout le démêlé des artistes au long de l'histoire avec l'institution et parfois l'académisation de l'art, il pouvait y avoir, il y avait, il y a toujours « deux sortes d'art », c'est-à-dire deux sortes de conduite avec les appareils sans lesquels nous ne mettrions rien, dont les images, au monde. L'une discipline la technique, l'autre en fait l'expérience. La première est la plus classique et, partant, puisque c'est ce que veut dire le mot, la plus présentée à ceux qui font leurs classes. La seconde quant à elle n'a pas la même tradition dans l'enseignement technique en général. Elle est ce que cet enseignement minore, ce qu'il tolère dans ses marges, ce qu'il admet à la rigueur pour la petite part d'horaire qu'il réserve à l'art (et encore, à condition que cet art soit bien localisé). Disons, pour être rapide (nous y reviendrons peut-être au moment de

la discussion) que, si, en raison d'une histoire où les modernes ont joué un rôle, ça passe désormais à peu près pour la peinture (art et/ou technique où des artistes ont finalement réussi à faire valoir des conduites non classiques de leur travail), ça ne passe pour l'essentiel pas dans les champs aujourd'hui majeurs du faire film et/ou du numérique.

Je reviendrai avant de conclure sur ce propos d'allure polémique qui cherche en fait à soutenir à sa façon un idéal d'instruction publique. Auparavant, je vais l'illustrer en commentant une gravure de Dürer (fin XV^e-début XVI^e siècle) elle-même donnée comme une leçon d'art mais susceptible à mon sens de valoir pour la technique en général (je ne pourrai ici faute de temps justifier cette généralisation, elle est par ailleurs dans plusieurs de mes publications).



Cette gravure illustre toute une économie du travail, toute une façon d'ordonner le faire en rapportant cette économie et ce faire à la mise en place d'un. Instrument. Cet instrument, le perspectographe, permet en l'occurrence à un dessinateur de représenter trait pour trait une scène dont la pertinence pourrait être par ailleurs interrogée. Il est clair que cette scène a été envisagée – imaginée – avant d'être et pour être mise en image. Se définit ici une hiérarchie. L'appareillage choisi réserve à la facture – en l'occurrence un dessin – un rôle non créatif. Elle n'est, cette facture, qu'exécutoire. Il s'agit pour elle de rendre ce qu'elle produit – des tracés – sans déborder le dessein qui a présidé à la mise en place de la scène. C'est ici précisément que, me semble-t-il, la gravure fait leçon pour la définition d'un art conçu en fait comme une ingénierie (c'est-à-dire, par décomposition de ce dernier mot, une mise en [in-] œuvre, un passage en chose de ce qu'un génie [-génierie] entrevoit). Faute de pouvoir développer ce point, je m'en tiendrai ici à deux remarques plus localisées.

La première consiste à dire que, si nous mettions aujourd'hui à la place du

perspectographe une caméra, nous aurions une illustration de la plus dominante conception du faire film. La gravure de Dürer n'est en ce sens pas dépassée. Elle concerne toujours nos habitudes de pensée quant à l'imaginer et au faire image.

La seconde consiste à dire que si par exemple nous lisons ce qu'un Paul Klee, c'est-à-dire un moderne en art, a pu dire dans son *Journal* ou dans telle ou telle ses conférences, nous n'aurions plus à nous mettre sous les yeux que la partie droite de la gravure. Ce qui est modifié par la modernité artistique (je rappelle toujours que « modernité », « modification » et « modalisation » sont des mots parents), c'est le pouvoir initiateur du dessein, c'est le génie de l'artiste. C'est en conséquence de ce pouvoir que, dans la gravure de Dürer, les mains sont en position subalterne. Dirigées comme elles sont par ce que les yeux perçoivent moyennant le dispositif du perspectographe, elles n'avancent rien d'elles-mêmes et le dessinateur n'apprend rien de leur activation. Je peux penser que Klee, en supprimant la scène, nous conduirait au contraire à porter attention à leur capacité d'initiative et, par extension, à un ensemble de qualités que la gravure nous fait au contraire négliger. J'ai à l'esprit, disant cela, que le crayon utilisé par le dessinateur peut être plus ou moins gras et le geste qui le manie, lui, plus ou moins appuyé, plus ou moins énergique, plus ou moins saccadé, etc. C'est une question de savoir si nous sommes disposés à qualifier tous ces éléments qui sont, notons-le, de l'ordre de la touche lorsque nous envisageons de faire, quant aux images, leçon, enseignement ou éducation.

3) La question de l'éducation

Dans l'usage le plus couramment fait des appareils d'image contemporain, ce ne sont pas les éléments que je viens de dire en suivant la leçon de Klee qui sont les plus attendus et les plus travaillés. Quoiqu'ils soient impliqués à leur façon, pas la même qu'en peinture mais équivalente, dans la moindre photographie ou le moindre plan de caméra, lesquels peuvent être plus ou moins surexposés, plus ou moins saturés dans leurs couleurs, plus ou moins dotés en profondeur de champ, etc., il est peu d'exigence à leur égard parce que ce qui compte, c'est encore et surtout la scène, c'est encore et surtout le transport de tel ou tel génie de la scène – du scénario – dans l'image. Savoir opérer pareil transport avec les appareillages de l'époque est assurément une utilité. Mais la question est de savoir si la maîtrise de cette utilité suffit à définir une éducation artistique. Oui si nous donnons à l'éducation en général la perspective de l'insertion ou de l'intégration. Nous pourrions même alors étendre aux plus récentes capacités techniques en matière d'image et d'imagination (je pense ici à tout ce qui nous vient avec le numérique) l'idée de familiariser les plus jeunes à des savoir-faire qui sont nouveaux par leurs moyens,

mais guère par leurs principes. Seulement, est-ce là ce que nous pouvons espérer d'une véritable éducation ?

« Éduquer » est un mot composé d'un préfixe et d'un suffixe. Le premier veut dire « conduire », « mener », le second « hors de ». Il s'agit donc en dernière analyse de sortir d'un état premier. Quel est en l'occurrence cet état ? Familiers du monde des photographies, des films et du numérique, les enfants le sont en fait déjà parce que tous ces ingrédients composent leur milieu de naissance. Ils n'ont pas de réserve, pas de distance quant à ce monde. Il s'agit précisément de faire en sorte que cette réserve et cette distance, ils l'apprennent, mais cela non par interdit, non par restriction, mais par décalage. L'enjeu n'est pas de ne pas user, mais, pour reprendre un mot que j'ai fait venir déjà dans mon propos, d'user « sans négligence ». Ne pas être négligent avec les capacités d'imaginer qui habitent les appareillages du monde contemporain, telle pourrait être l'une au moins des ambitions de la scolarité. Cela suppose, j'espère, à défaut de l'avoir tout à fait montré, y avoir au moins fait penser, que nous examinions nous-mêmes les capacités négligées des appareils de production d'image avec lesquels se fabrique par ailleurs toute la scénographie dominante du monde où nous vivons. Cette scénographie, je dirai pour finir qu'elle organise nos représentations en tenant les capacités d'imaginer, en arrimant cet imaginer à un ordre en plusieurs points négligent. Être moins ainsi tenus, être davantage ouverts à la diversité qualitatives des appareillages disponibles, c'est aussi se trouver émancipé. Là n'est pas le moindre idéal que puissions nous proposer de considérer lorsque nous pensons à ceux que nous ambitionnons d'éduquer.