

Théorie et pratique en dialogue

« Je ne puis me défendre d'une certaine appréhension en prenant la parole devant mes œuvres, qui devraient en réalité parler seules. Ai-je vraiment des raisons suffisantes de le faire et m'y prendrai-je de manière juste¹ ? ». Tout comme Paul Klee le souligne, s'exprimer à propos de son travail est chose difficile. Cependant cela relève d'une nécessité afin de pouvoir continuer à le développer, tout en s'efforçant de faire un pas de côté par rapport à celui-ci.

Actuellement étudiante en deuxième année de master de recherche en arts plastiques, cet essai est l'occasion d'une prise de recul sur les démarches théoriques et plastiques que j'ai entreprises.

Mon travail plastique s'articule autour de l'usage de protocoles et de l'insertion de hasard dans ceux-ci. Ma pratique s'intéresse également à la question de la répétition des gestes et des formes. Cela passe par la réalisation d'installations et d'une pratique graphique que l'on peut qualifier de dessin dans son champ élargi².

Nous considérerons la théorie comme la « production d'un objet (souvent linguistique) intelligible pour exprimer une hypothèse » et la pratique comme « la création d'un objet sensible », toutes deux proposées « à l'appréciation d'autres sujets³ » que sont les spectateurs, récepteurs. La théorie sera aussi cette « activité qui construit, transforme ou modèle le champ [de l'art]⁴ ». Quel paysage peut-on alors dresser du rapport théorie-pratique dans mon travail ?

Cet essai sera nourri par la lecture d'écrits d'artistes, de théoriciens de l'art, et de philosophes. De plus, par la mise en place de schémas, de grilles de lectures et par la confrontation de ceux-ci à mon positionnement de plasticienne et de théoricienne, nous tenterons de caractériser le rapport de la théorie à la pratique, et réciproquement, de la pratique à la théorie, dans ma propre expérience de l'une et de l'autre. Ainsi, comment la théorie nourrit-elle ma pratique plastique ? Et cette dernière permet-elle d'enrichir mes réflexions théoriques ?

Nous dresserons un portrait général sur notre manière d'aborder les rapports théorie-pratique en arts plastiques, avant de nous positionner personnellement vis-à-vis de ces derniers. Finalement, nous analyserons quelques productions plastiques en interrogeant la manière dont elles mettent en jeu des réflexions théoriques.

I. Généralités sur les rapports théorie-pratique en arts plastiques

A. Territoires de la recherche en art

Avant d'entreprendre la définition des rapports théorie-pratique, il semble essentiel de définir d'abord les positionnements possibles qu'un sujet peut prendre dans le champ de la recherche en art, c'est-à-dire le champ où théorie et pratique se croisent.

Le schéma suivant est une contre-proposition au diagramme proposé par Pierre Baumann intitulé « Les zones de recherches en art » dans *La recherche (collective) en art*⁵. Ce diagramme proposait un référencement des différentes positions des objets produits et des personnes productrices dans le cadre de la recherche et de

¹ Paul Klee, « De l'art moderne », *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1998, p.15.

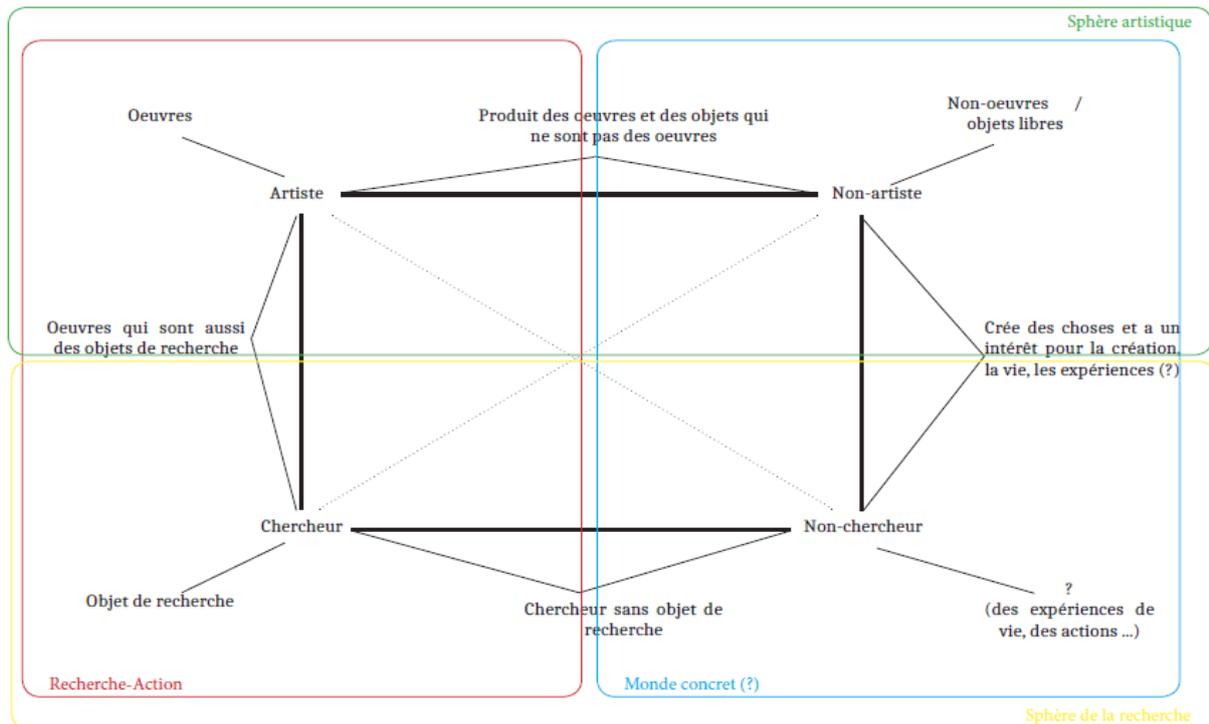
² Cf Rosalind Krauss à propos de la sculpture, in « The sculpture in the Expanded Field », *October*, 1979.

³ Pierre Sauvanet, séminaire « Relations théorie et pratique », M2 arts plastiques, université Bordeaux Montaigne.

⁴ Anne Cauquelin, « Introduction », Anne Cauquelin éd., *Les théories de l'art*. Presses Universitaires de France, 2018, p.3-9.

⁵ Pierre Baumann, *La recherche (collective) en art*, Pessac, Presse Universitaire de Bordeaux, 2019, p. 24.

la production artistique. Il cherchait aussi à proposer un schéma permettant de « tester des positions variables pour mieux les définir ⁶. » Cette contre-proposition tâche de rendre davantage lisible des positionnements qui pourraient être intermédiaires puisqu'il ne s'agit plus de se situer dans un espace de façon ponctuelle mais de suivre un chemin reflétant les activités mise en œuvre. Ainsi, en se positionnant sur ce schéma dit de Klein, nous nous plaçons par rapport aux figures de l'artiste et du chercheur dans le champ de l'art contemporain. Ce positionnement est une première étape d'orientation face aux champs de la théorie et de la pratique, si l'on considère que l'artiste est du côté de la pratique puisqu'il produit des objets sensibles, et que le chercheur produit de la théorie *i.e.* des objets intelligibles par le biais du langage linguistique pour exprimer une hypothèse.



Heidi Barré, *Les zones de recherches en art, contre-proposition*, 2023.

B. Schémas analytiques théorie-pratique

De ce positionnement du sujet producteur ou non d'objets sensibles et/ou intelligibles découlent des relations de la théorie face à la pratique et de la pratique face à la théorie. La pratique serait du côté du *faire*, des gestes et traduirait une manière de penser avec les formes, là où, la théorie, elle, serait du côté du *penser et dire*, penser avec les mots.

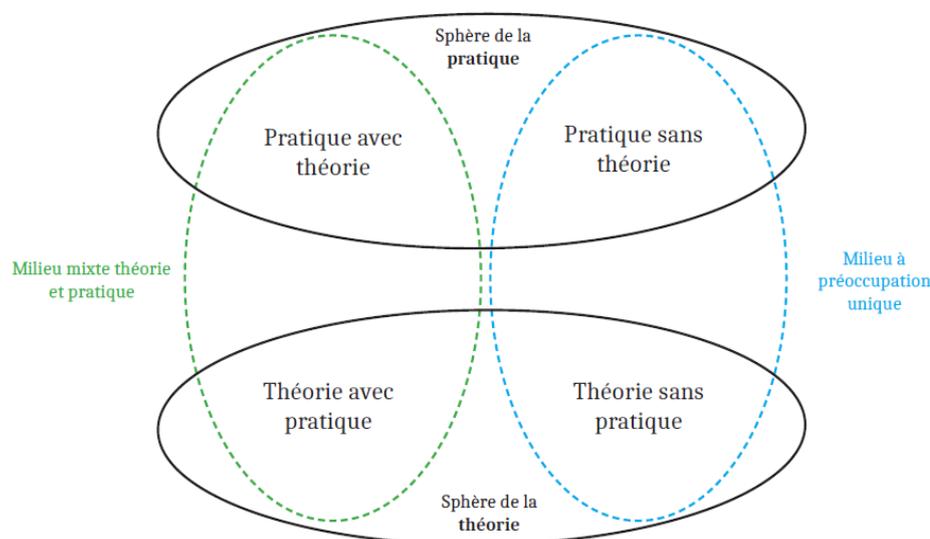
1. Types de rapports

En s'intéressant aux relations théorie et pratique, il est donc possible de définir quatre types de rapports principaux⁷ : la théorie sans pratique, la théorie avec pratique, la pratique sans théorie et la pratique avec théorie.

⁶ *Ibid.*

⁷ Classification proposée par Pierre Sauvanet, séminaire « Relations théorie et pratique », M2 arts plastiques recherche, université Bordeaux Montaigne.

Le premier élément « théorie » ou « pratique » du groupe nominatif du type de rapport est considéré comme le point de départ de l'observation. Ces différentes relations pourraient être résumées sous la forme d'un schéma :



Heidi Barré, *Sphères théoriques et pratiques*, 2023.

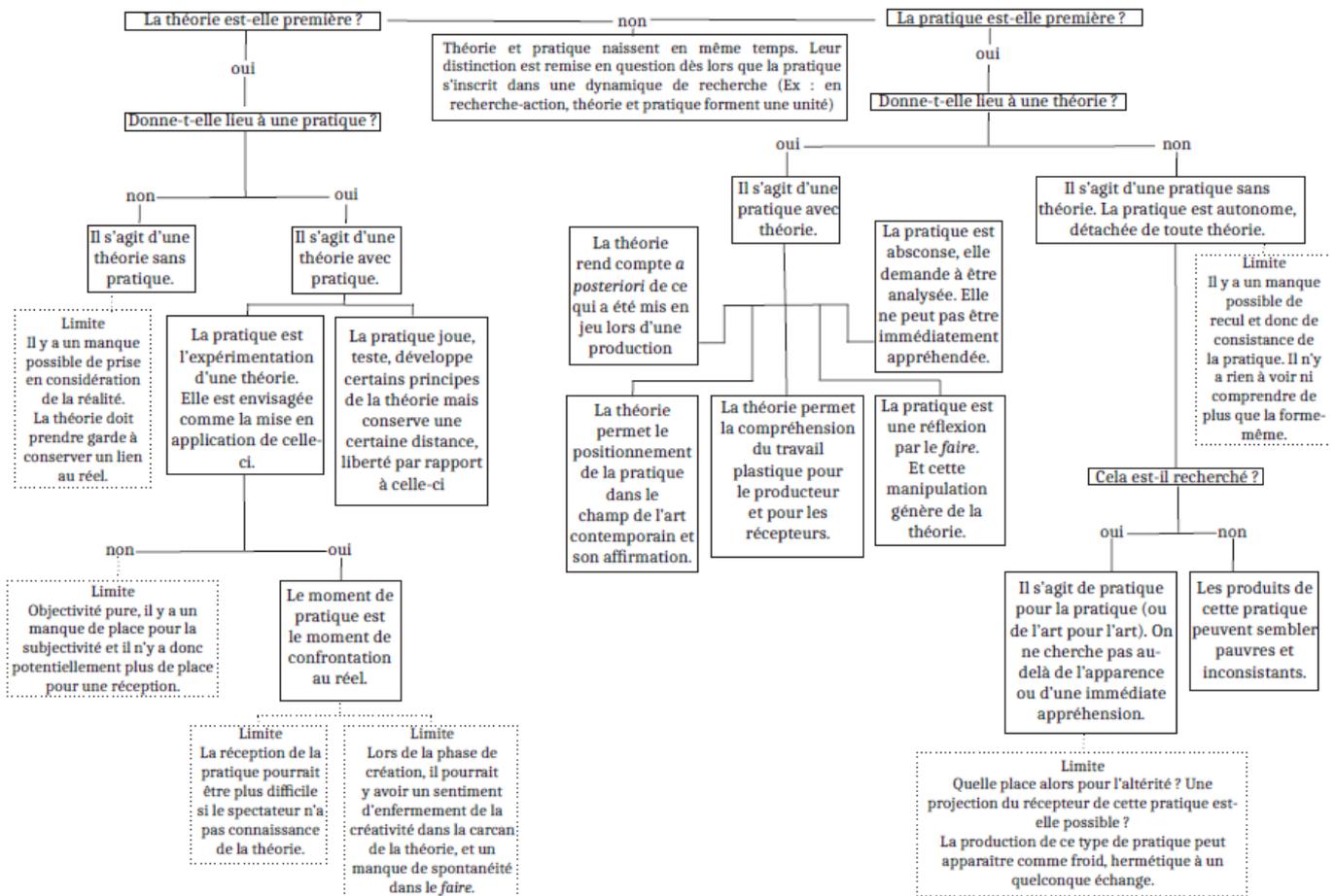
Ce schéma nous permet de percevoir l'imbrication des différentes relations entretenues entre la théorie et la pratique. Il nous permet également de définir un champ spécifique dirigeant nos recherches. Le choix de notre positionnement dans ce schéma reflète alors une ligne de questionnements sans pour autant nier l'existence d'autres types de relations théorie-pratique, et ce même si notre intérêt actuel ne leur est pas dirigé. Il propose ainsi une visualisation concise des possibles relations théorie-pratique.

Comme l'entend le postulat initial à propos de la théorie et de la pratique, on peut effectivement distinguer deux sphères distinctes — qui pourraient être assimilées aux sphères artistiques et celle de la recherche du schéma précédent sur les zones de recherches en art. Cependant, on remarque que la distinction peut aussi s'effectuer dans la prise en compte ou non de l'existence de la sphère opposée et donc de s'intéresser aux milieux créés : un milieu de mixité théorie et pratique et un milieu à préoccupation unique où la pratique n'interfère pas dans le champ de la théorie et inversement.

Nous nous intéressons ici plus particulièrement à la théorie avec pratique et à la pratique avec théorie dans le champ de l'art contemporain, c'est-à-dire aux territoires de croisement de la théorie et de la pratique. La pratique est donc une pratique artistique, plastique ; la théorie correspond, elle, à toute forme d'écrits, de recherches formulant des hypothèses ou des réponses à ces hypothèses, en passant par le langage linguistique d'après, sur ou menant à une pratique plastique. Les théories de l'art peuvent donc être considérées, comme proposé par Anne Cauquelin, comme « tout discours dont il est possible de percevoir les effets sur le champ artistique⁸. »

⁸ Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 3-9.

2. Repérer un type de relation et les effets produits



Heidi Barré, *Théorie et pratique, une logique de dialogue*, 2023.

Ce logigramme nous permet par des réponses courtes d'identifier le type de relation théorie-pratique à laquelle nous sommes confrontés. Il souligne les effets produits et quelques limites possibles de ces relations. Il nous donne des premiers éléments d'analyse ainsi qu'une vision d'ensemble des relations théorie-pratique. Il nous permet d'affiner notre positionnement dans ces types de relations.

Il est également possible, à travers ce logigramme, de positionner des artistes et théoriciens de l'art. Par exemple, Paul Klee serait de ceux dont la pratique est première et qui donne lieu à une théorie. Alors, dans cette relation « pratique avec théorie », la théorie permet à la fois son positionnement dans le champ de l'art, l'affirmation de cette position et vise à rendre plus compréhensible son travail plastique pour les récepteurs.

3. Étudier ces relations, en comprendre les apports mutuels et les limites

Afin de définir le type de rapport qu'une œuvre entretient avec la théorie, nous nous efforcerons de répondre aux questions :

1. L'œuvre fait-elle référence à une théorie ? Les réponses possibles sont : oui, elle l'illustre, elle expérimente un de ses principes, elle cherche à prouver son contraire. Ou bien, non, elle est d'abord une manipulation de la matière, c'est une recherche plastique, formelle qui dirige sa réalisation.
2. L'œuvre est-elle à l'origine d'une théorie ? Permet-elle d'enrichir, construire, développer une théorie ?

Il semble ici important de préciser que la théorie est envisagée de manière similaire à ce que Pierre Bourdieu qualifie « d'objectivisme méthodique ». Celui-ci est désigné comme « un moment nécessaire de toute recherche » car il est un « instrument de la rupture avec l'expérience première et de la construction des relations objectives » même si celui-ci « exige son propre dépassement⁹ ». Ainsi, l'œuvre est-elle à l'origine de ce moment de rupture, de prise de recul dépassant son appréhension première ?

3. Quels moyens plastiques sont mis en œuvre ? Lesquels permettent un questionnement théorique ?

4. L'œuvre s'inscrit-elle dans un courant artistique ou de pensée spécifique ?

Puis en s'appuyant sur le schéma *Théorie et pratique, une logique de dialogue*, nous nous intéresserons à la mise en place d'un tableau afin d'analyser des objets concrets (texte, œuvre, pratique d'un artiste, d'un théoricien...). Ce tableau permettra la synthèse de l'analyse de ces objets. Ainsi :

Objet étudié (texte, œuvre, artiste, théoricien...)	Type de relation théorie-pratique	Apport de la théorie sur la pratique OU de la pratique sur la théorie	Limites de cette relation
Il faut ici s'interroger sur l'auteur de la théorie ou de la pratique analysée. En effet, s'il s'agit d'auteurs différents entre pratique et théorie, on peut supposer une possible interprétation et donc déformation de la théorie ou de la pratique. De même que, s'il s'agit d'un auteur unique de la théorie et de la pratique, un manque d'objectivité pourrait être présent, puisque la théorie se présentant par sa prise de recul, sa mise à distance semble viser l'objectivité là où la pratique semble davantage être la marque de la subjectivité.	Ex 1 : théorie avec pratique	Ex 1 : La théorie permet de nouvelles expérimentations plastiques.	Ex 1 : L'application plastique mise en œuvre peut réduire ce que la théorie cherche à démontrer. La pratique doit alors être multiple car une expérimentation unique ne possède pas les moyens plastiques de rendre compte de l'ensemble de la théorie développée. La pratique est alors une sorte d'exemple, de cas d'étude de la théorie.
	Ex 2 : pratique avec théorie	Ex 2 : La pratique plastique permet de développer une théorie.	Ex 2 : La théorie ne possède pas les moyens linguistiques permettant de transcrire ce que la pratique produit, elle manquerait d'une part de subjectivité pour saisir l'essence de la pratique mise en jeu.

II. Positionnement personnel dans ces rapports

A. Positionnement général

En considérant toujours mon statut actuel d'étudiante et par conséquent le statut non-définitif de mes écrits et de mes productions plastiques qui sont en perpétuelle évolution, modification, ma position face aux

⁹ Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Ed. du Seuil, 2000, p. 256.

relations théorie-pratique s'apparente à celle d'une artiste et d'une chercheuse. En effet, il me semble m'inscrire dans la production d'objets plastiques, sensibles et d'objets théoriques. Ces objets théoriques sont mes objets de recherches, des hypothèses sur les installations et leur relation au lieu, à l'utopie et au réel. Cependant mes productions plastiques s'attachent à des objets théoriques (protocoles, mathématiques, écrits d'artistes et de théoriciens), que l'on pourrait qualifier de fondement puisqu'ils viennent en amont de la pratique, là où mes objets de recherches seraient des théories d'accompagnement¹⁰. Ainsi écrire cet essai est l'occasion de poser les enjeux liés à ma pratique et à ma théorie. Il s'agit donc d'une tentative d'objectivation du travail jusqu'alors réalisé. Cela participe à l'élaboration d'une théorie d'accompagnement de mon travail plastique.

B. Positionnement théorique

1. Objet de recherche

Mes objets de recherches portent sur les installations et leur relation à l'utopie, en Europe depuis les années 1960. Je m'attelle à travers mes recherches à montrer que l'installation est un lieu qui s'inscrit dans le réel, mais qu'elle possède les caractéristiques nécessaires pour échapper à ses propres caractéristiques qui pourraient apparaître comme étant limitantes. Ainsi l'installation peut être perçue comme une utopie artistique réalisée, qui prend donc place dans notre réalité.

Ces recherches mènent donc à des questionnements autour des notions de lieu et d'espace, notions qui sont également interrogées dans ma pratique puisque la réalisation d'installation suppose une prise en compte de ces dimensions spatiales. L'utilisation de l'utopie comme prisme d'observation des installations me permet également de questionner les relations de l'installation au réel (le réel tel qu'il est) et à la réalité (la représentation que nous avons du réel).

Ces recherches ont été initiées par des questionnements rencontrés lors de ma pratique tel que la prise en compte d'un espace et la manière de jouer avec celui-ci, la dimension expérimentale des installations ainsi que des interrogations propres à la place à donner au spectateur. On peut donc situer ma démarche de recherche dans le champ de la pratique avec théorie. Néanmoins, il faut souligner que s'il y a un dialogue entre ma pratique et ma démarche de théorisation, celle-ci n'est pas en premier lieu une analyse de ma pratique. Pratique et théorie témoignent de sujets d'expérimentations et de recherches communs sans que l'une ne soit l'exact miroir, par le biais d'un langage autre, de ce que l'autre développe.

2. À mi-chemin entre théorie et pratique, une théorie en pratique

Cependant, on pourrait également qualifier mon positionnement de théorie avec pratique, dans le sens où de la théorie est présente en amont de la pratique. En effet, ma pratique plastique s'appuie sur des théories d'autres auteurs qui me permettent de développer ma pratique plastique qui génère elle-même des questionnements théoriques sur des questions d'espace, d'altérité, etc. Ma production plastique est donc la mise en œuvre de quelques principes théoriques (mathématiques notamment) qui donnent lieu par la suite à des réflexions théoriques (dont je suis l'auteur), qui vont, au fur et à mesure du processus de création, venir enrichir ma production.

Je me situe donc à la croisée de la théorie avec pratique et de la pratique avec théorie puisque les deux ont des liens réciproques mais ne partent pas exactement des mêmes préoccupations, ainsi elles naissent en même temps. Le moment de pratique se présente donc comme un moment de confrontation des idées face aux manipulations possibles de l'espace de façon matérielle. La théorie permet alors d'élargir les champs d'expérimentation. La pratique devient une étape spécifique d'expérimentation de la théorie. Mes recherches

¹⁰ Anne Cauquelin, *Les théories de l'art*, Presses Universitaires de France, 2018, p. 3-9.

sur les installations viennent d'un intérêt pour les installations dans ma pratique et dans leur réception en position de spectateur ; et ces recherches viennent enrichir ma pratique dans un jeu d'aller-retour, en questionnant par exemple la place à donner au spectateur.

Le passage par la théorie permet de réaliser des productions davantage ouvertes à l'altérité et éviter un autocentrisme dans une démarche artistique. Comprendre les processus mis en place permet ainsi de les explorer plus en profondeur et leur donner une dimension plus large.

C. Positionnement pratique

1. Champ de la pratique

Ma pratique se développe donc autour des installations mais également (parfois conjointement) autour de protocoles qui incluent en eux une part de hasard. Les gestes et les formes produites sont le résultat de répétitions. Ma pratique s'insère donc dans le champ des installations et du dessin dans le champ élargi. Ma production plastique s'approche alors à la fois de courant comme l'art minimal, c'est-à-dire « basé sur le principe de l'économie des moyens » et où « l'intervention de l'artiste sur l'œuvre doit être poussée à son minimum » en allant vers une forme d'abstraction et de géométrisation¹¹, ou encore de courant comme l'art conceptuel, à la différence qu'il existe toujours dans mon travail un attachement à la forme plastique produite.

L'usage de protocole permet alors de me positionner dans un espace intermédiaire. Paul Klee soulignait que « ni serviteur soumis, ni maître absolu, mais simplement intermédiaire. L'artiste occupe une place bien modeste. Il ne revendique pas la beauté de la ramure, elle a seulement passé par lui¹². » Ainsi, si l'on veut être radical en ce sens, le rôle de l'artiste est de donner de quoi réaliser des formes à d'autres que lui, ce que permettent les protocoles.

2. Protocoles

Mais alors quels sont les enjeux de l'usage de protocoles ? Transforment-ils la place de l'artiste en celle de simple spectateur de ses propres idées ? Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales définit le protocole comme : un « accord intervenu entre des représentants ayant reçu pouvoir de leurs mandataires », un « compte-rendu écrit de toutes les étapes d'une opération » mais aussi comme une « instruction précise et détaillée mentionnant toutes les opérations à effectuer dans un certain ordre ainsi que les principes fondamentaux à respecter pour exécuter une opération, réaliser une expérience¹³. » Camille Paulhan le définit quant à elle comme « une caractéristique propre à certaines œuvres, dont la matérialité n'apparaît que le temps de leur exposition, et dont les matériaux sont renouvelés à chaque présentation. Le protocole consiste en une pensée radicalement nouvelle sur l'œuvre d'art, conçu en amont par l'artiste ou conseillé par l'institution dans le cas d'œuvres particulièrement difficiles à conserver. Il génère documents, photographies, plans de montages et autres explications écrites permettant aux musées ou aux collectionneurs de montrer l'œuvre dans l'état souhaité par l'artiste¹⁴. »

Le protocole interroge donc les notions de périssable et d'éphémère des œuvres d'art mais également celles de l'originalité de l'œuvre et de l'identité de son producteur. Le producteur de l'œuvre est-il celui qui écrit le protocole de l'œuvre ou bien celui qui le réalise ? C'est notamment ce qu'interroge Claude Rutault dans son principe de dé-finitions/méthodes puisque ses œuvres n'existent sous une forme matérielle que le temps de leur exposition. De plus, leur réalisation dépend d'un « preneur en charge » qui doit effectuer divers

¹¹ Grand Palais, « L'art minimal », consulté le 12 novembre 2023, <https://www.grandpalais.fr/fr/article/lart-minimal>.

¹² Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, p.17.

¹³ CNRTL, « Protocole », [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/protocole>, consulté le 13 novembre 2023.

¹⁴ Camille Paulhan, « De Dieter Roth à Michel Blazy, le protocole en question » in *Marge 18, Rematéraliser l'art contemporain*, 2014, p.10-26.

choix lors de la réalisation de ces protocoles que sont les dé-finitions/méthodes. En tant qu'artiste, Claude Rutault réalise des texte-objets puisque peindre revient, pour lui, à écrire ses peintures. Ainsi la question du langage vient flouter les contours frontière théorie et pratique.

À travers ma pratique, j'ai pu constater que plus un protocole est précis, plus la forme réalisée s'apparente à celle imaginée par le concepteur du protocole (l'artiste), quelle que soit la personne le mettant en œuvre. Si le protocole est plus imprécis, alors il donne davantage de possibilités de formes plastiques. Du point de vue de la création, établir un protocole revient à établir les règles du jeu dont le metteur en œuvre, le producteur, celui qui met littéralement en œuvre le protocole, s'empare.

Quel est alors le statut du protocole ? Peut-on alors considérer les protocoles comme des productions théoriques ? Si oui, ma pratique consiste donc à d'abord produire une forme théorique d'une forme en devenir. Les protocoles ne deviennent « pratique » que lorsque le *faire* a été mis en action, qu'ils deviennent des productions plastiques et s'inscrivent dans la matière.

Dans le processus de ma démarche artistique, la première étape vis-à-vis de ces protocoles a été de les définir puis de les réaliser moi-même. Ma production actuelle tend vers la réalisation de protocoles mettant le spectateur en action, afin qu'il devienne en partie producteur de l'œuvre, tout en me permettant de contrôler la forme produite par le biais du protocole.

Le protocole se présente donc comme une ouverture à l'altérité dans la réalisation même de l'œuvre : l'exécution de celui-ci me semble permettre au spectateur de vivre une expérience esthétique comme a pu le développer John Dewey dans *L'art comme expérience*, c'est-à-dire produire une autre forme de réception, mettre en place une pratique du spectateur. « L'œuvre plastique présente pour le profane l'inconvénient de ne pas savoir où commencer mais, pour l'amateur averti, l'avantage de pouvoir abondamment varier l'ordre de lecture et de prendre ainsi conscience de la multiplicité de ses significations¹⁵. » Les protocoles remettent alors en jeu cette affirmation puisqu'ils permettraient d'offrir un ordre de lecture évident pour tout spectateur. Néanmoins les effets produits par la mise en œuvre de ce protocole ne sont eux bien évidemment pas décrits par celui-ci, ce qui n'interfère pas dans une projection possible du spectateur dans la forme plastique produite.

La réalisation de protocoles pourrait donc s'apparenter à une forme de ritualisation de cette pratique du spectateur, qui devient producteur de l'œuvre. Le protocole se présente alors comme un art expérimental qui « n'oppose pas plus la spontanéité à l'ordre que la liberté à la nécessité. Il ne vise pas à contredire la réalité ou à divertir. Loin de s'opposer à l'expérience ordinaire, il voudrait parvenir à l'intensifier. Et il impose donc, contrairement au jeu, la nécessité de *reconstruire* un univers, un matériau, les perceptions du spectateur ou bien le corps même de l'artiste afin de développer une expérience sensible¹⁶. » Le protocole cherche à enrichir l'expérience sensible des spectateurs face aux œuvres produites.

3. Limites

Y a-t-il alors une réelle distinction à faire entre théorie et pratique ? Le protocole semble remettre cette dichotomie en jeu. De plus, certaines pratiques ne possèdent pas d'écrits mais sont le reflet d'une réflexion, d'une théorisation, de même que des pratiques se présentent comme des réponses plastiques à des interrogations théoriques. Le protocole est, lui, à mi-chemin entre théorie et pratique.

Par ailleurs, ce que j'expérimente en pratique n'est pas une simple mise à l'épreuve directe de mes recherches : il y a donc un écart entre théorie et pratique. Mes productions recherchent une forme esthétique, plastique. Cependant, pratiquer revient à penser par la forme et donc à théoriser par la pratique. Un dialogue entre la théorie et la pratique est toujours en développement.

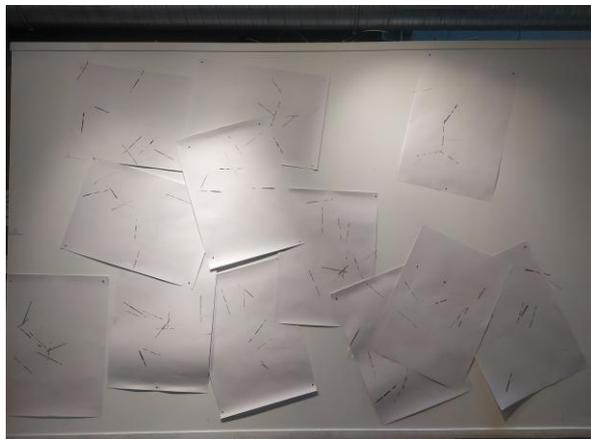
¹⁵ Paul Klee, *op. cit.* p. 39.

¹⁶ Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, p. 60, cité par Laurent Jeanpierre, *Introduction aux conditions de l'art expérimental*.

III. Analyse de productions plastiques

A. Lâcher. Tomber. Fixer.

Ce travail se présente comme la réponse plastique à une préoccupation théorique : quel est l'apport de l'aléatoire dans un processus répétitif ?



Heidi Barré, *Lâcher. Tomber. Fixer*. Papier, peinture acrylique diluée (2022) Vue d'ensemble 1.



Heidi Barré, *Lâcher. Tomber. Fixer*. (2022) Vue d'ensemble 2.



Heidi Barré, *Lâcher. Tomber. Fixer*. (2022) Détail.

Lâcher. Tomber. Fixer est une mise à l'épreuve des outils et théories du hasard que sont le jeté (de dés), l'aléatoire de la chute, pile ou face (recto ou verso), et est avant tout une manipulation de la matière papier. La production est une expérimentation. Celle-ci permet d'ajouter une certaine subjectivité dans le hasard puisqu'un seul sujet a effectué la manipulation. Il ne s'agit pas d'un processus mécanique qui aurait pu garantir une plus grande objectivité. Les moyens alors mis en œuvre sont la constitution et la réalisation d'un protocole, préalablement défini à l'expérience, de l'introduction de l'aléatoire dans un processus répétitif par la chute. Le projet s'inscrit dans une logique d'expérimentation comme développée par John Cage : « Le mot *expérimental* peut convenir pourvu qu'on le comprenne comme désignant non pas comme un acte destiné à être jugé en termes de succès ou d'échec, mais simplement un acte dont l'issue est inconnue¹⁷ » où l'aléatoire devient un des principaux outils de production. Le protocole alors mis en place est le suivant :

- 1) D'abord des taches de peinture noire sont réalisées sur des feuilles format A4 sans réflexion particulière à leur agencement sur le papier. Ces feuilles sont ensuite découpées dans le sens de la largeur en bandes inférieures à 1cm de large.
- 2) Ensuite, comme pour un jeu de mikado, le procédé consiste à se saisir d'une poignée de 12 bandes et de les lâcher au-dessus d'une feuille format grand monde (80x120cm), en se positionnant à différentes hauteurs et différents endroits autour ou sur la feuille, immobile ou en mouvement.
- 3) Enfin, la dernière étape consiste à fixer de façon définitive les bandes à l'endroit-même où elles sont tombées en les collant sur le support.
- 4) Le choix du positionnement des feuilles dans l'espace d'exposition est lui-aussi l'objet du même procédé et retranscrit, au mur, d'un lâché de ces lamelles de papier, effectué au moment de l'accrochage.

Chaque élément de ce protocole ayant pour but de rejouer des 'objets' caractéristiques du hasard : le lancer de dés (2 dés signifient 12 résultats possibles d'où le choix de 12 feuilles, et 12 'mikados' par feuilles), le pile ou face (d'où un seul côté des mikados peints avec un recto différent du verso), un jeu autour de la chute (que retranscrit la disposition-même), cette réalisation interroge à la fois planéité et spatialité.

¹⁷ John Cage, *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961, p. 13.

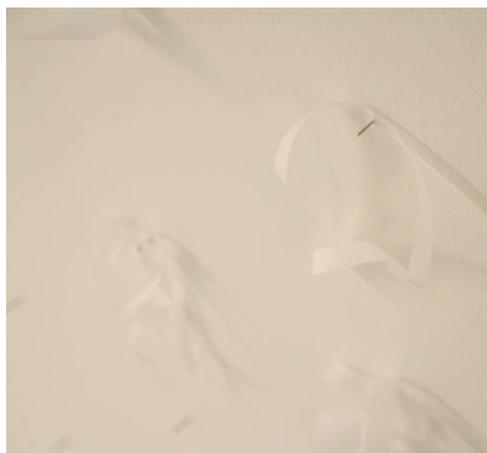
Nous pouvons dès lors compléter le tableau constitué auparavant afin d'analyser la relation théorie-pratique mise en jeu dans ce projet :

Objet étudié (texte, œuvre, artiste, théoricien...)	Type de relation théorie-pratique	Apport de la théorie sur la pratique OU de la pratique sur la théorie	Limites de cette relation
<i>Lâcher. Tomber. Fixer.</i>	Pratique d'après théorie (c'est-à-dire une autre forme envisageable de la pratique avec théorie).	La pratique est première et s'appuie sur des théories mathématiques. Il s'agit d'une pratique avec théorie et la pratique est une réflexion par le <i>faire</i> . Elle tente de répondre à la question « quel est l'apport de l'aléatoire dans un processus répétitif ? ». La production plastique est une réponse matérielle à une question d'ordre davantage théorique.	Il s'agit d'un processus de création avant tout formel, la théorie s'appuie donc sur des éléments matériels. Ce processus laisse peut-être peu de place à l'altérité.

B. Comme un nœud



Heidi Barré, *Comme un nœud*, papier calque et pointes (2023)
Vue d'exposition au FRAC Méca Nouvelle-Aquitaine.



Heidi Barré, *Comme un nœud* (2023) Détail de l'installation.

Cette œuvre s'affaire à comprendre le fonctionnement d'un concept topologique qu'est l'anneau de Moebius, en mettant en œuvre une proposition plastique cohérente par rapport à ce concept mathématique. Un protocole précis et vigoureux est mis en place. L'œuvre est une expérimentation autour de l'espace de l'anneau de Moebius. Il s'agit d'un espace, qui bien qu'étant en volume, ne possède qu'une seule face. L'expérimentation consiste à effectuer diverses divisions de cet espace, divisions qui produisent des formes particulières. L'installation, c'est-à-dire la mise en espace des différentes formes produites, est dirigée par ces divisions. Ainsi la disposition murale dépend des manipulations effectuées au préalable. C'est la forme qui définit sa propre place. La pratique consiste en une manipulation matérielle d'un concept (l'anneau de Moebius) qui est, lui, théorique. La mise en œuvre de cette théorie de la topologie – théorie mathématique – amène à des considérations plastiques et donc pratiques de la forme.

Cependant, si l'on considère ici le protocole comme une forme théorique puisque le protocole se construit en fonction des effets produits par la manipulation matérielle d'un espace conceptuel, alors l'œuvre est l'origine d'une théorie. Cette théorie s'exprime par la conception d'une grille imaginaire de disposition des nœuds réalisés. Les lois de composition de cette grille dépendent alors de ces composants. En ce sens, on peut

dire que l'œuvre – donc la pratique – produit de la théorie. Elle est à la fois le développement et la poursuite d'une théorie à des fins plastiques.

Comme un nœud déplace notre rapport à l'espace de manière théorique et plastique : la production offre la possibilité de se projeter dans un espace autre, espace propre à l'imagination et qui appartient dès lors à la topologie. Il n'est ainsi plus mesurable mais relatif à la position des choses dans leur environnement.

Le protocole mis en place pour la réalisation de cette œuvre est le suivant :

- 1) Réaliser une quantité importante d'anneaux de Moebius.
- 2) Diviser la surface des anneaux par leur 1, 2, 3 puis 4 lignes médianes.
- 3) Mettre en place une grille régulière orthonormée à l'aide de pointes fines.
- 4) Disposer les anneaux sur la grille avec un espacement relatif aux nombres de divisions effectuées sur le dernier nœud posé. La grille se déforme progressivement, dans le temps et dans l'espace.
- 5) Créer un entrelacs de grilles, reprenant l'entrelacs créé par la division des nœuds de Moebius.

La production tente donc de répondre de manière plastique à une problématique spatiale théorique et sa réalisation génère elle-même une théorie qui s'exprime dans un protocole, objet à la frontière entre la pratique et la théorie.

C. Rêverie



Heidi Barré, *Rêverie*, branches, ficelles, papier, encre noire, coussins (2022) Vue d'ensemble.



Heidi Barré, *Rêverie* (2022) Détail.

Il s'agit ici d'une installation qui tente de répondre de manière plastique à des questions théoriques posées par mes objets de recherche telles que : quelle place donner au spectateur dans des installations ? Comment faire lieu ? Comment inscrire un espace abstrait dans le réel ? C'est donc une recherche théorique qui dirige la réalisation pratique. L'œuvre permet de donner une réponse à ces questions.

L'installation réalisée permet au spectateur d'entrer littéralement dans l'œuvre. Il est ainsi un acteur physique à l'activation de celle-ci, et cette participation par le corps permet une appréhension que visuelle de l'œuvre. Afin d'inscrire un espace abstrait (ici la rêverie) dans le réel, l'installation va se saisir de matériaux comme le fil, des reproductions d'ombres, des coussins, pouvant transcrire les caractéristiques de cet espace, et d'ainsi ancrer l'aspect flottant de cet espace de la pensée dans un lieu et une expérience physique de ce lieu. L'aspect précaire du système de présentation retranscrit l'aspect fragile et furtif des rêveries. Ainsi, la prise en compte de contraintes liées aux hauteurs et espaces entre les différents éléments permet la mise en œuvre de réponses aux questions d'ordre théorique : permettre au spectateur d'entrer dans l'œuvre et d'en faire

l'expérience en permettant la circulation des visiteurs dans l'installation, donner la possibilité de s'y arrêter ou bien de rester face à l'œuvre, créer un lieu de pause, etc.

Les relations mises en jeu dans cette production peuvent être traduites par ce tableau :

Objet étudié (texte, œuvre, artiste, théoricien...)	Type de relation théorie- pratique	Apport de la théorie sur la pratique OU de la pratique sur la théorie	Limites de cette relation
<i>Rêverie</i>	Théorie avec pratique	La théorie génère la pratique. Celle-ci est alors envisagée comme l'expérimentation de la théorie. Ainsi le moment de pratique est le moment de confrontation au réel. Cependant, lors de la confrontation au réel, de nouvelles interrogations théoriques surgissent : quel est le rôle de la projection du spectateur sur l'œuvre dans son ancrage au réel ? L'œuvre fait-elle toujours œuvre en dehors de son activation par le spectateur ? Existe-telle de façon autonome ?	La réception de la pratique pourrait être difficile si le spectateur ne connaît pas la théorie mais puisque l'expérimentation cherche à interroger l'inclusion du spectateur, la connaissance de cette théorie n'est pas nécessaire à la réception de l'œuvre.

Conclusion

Au cœur de mon travail, le paysage des relations théorie-pratique est celui d'un dialogue entre les deux sphères où celles-ci possèdent des sujets de questionnements communs. La pratique se présente comme une phase d'expérimentation, essayant de donner une forme plastique à une forme théorique. Cela donne un ancrage dans l'espace du réel à la théorie par une sorte de mise en œuvre. La théorie s'échappe, par son rapport à la pratique, de sa réalité abstraite et impalpable. L'usage de protocole intègre, lui, une forme intermédiaire, entre forme plastique et théorisation d'une forme plastique en devenir. Il permet de réfléchir à comment diriger la formation d'une forme, il initie une théorisation des chemins pouvant mener à cette forme, et est instigateur d'un début de prise de recul sur le processus de création.

Le protocole est alors comme la théorie, comme a pu la définir Anne Cauquelin, il est donc lui aussi « ce qui construit, transforme, modèle le champ de l'art¹⁸ ». Écrire un protocole est une recherche du mot juste afin de rendre clair l'idée de la réalisation, les gestes et effets voulus. Dès lors ma démarche plastique tend vers une démarche théorique : mes projets plastiques en cours de développement s'efforcent de mettre en place des outils pour que d'autres (spectateur actif) puissent contribuer largement à leur production. Finalement, la distinction entre théorie et pratique tient de l'intention de l'une par rapport à l'autre, puisqu'elles se confondent, se croisent et s'enrichissent sans cesse mutuellement. Qualifier les relations qu'elles mettent en jeu revient donc à s'interroger sur le mouvement initiateur de l'une par rapport à l'autre.

¹⁸ Anne Cauquelin, *op. cit.* p. 3-9.

Bibliographie

- Baumann Pierre, *La recherche (collective) en art*, Pessac, Presse Universitaire de Bordeaux, 2019.
- Bourdieu Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Ed. du Seuil, 2000.
- Cage John, *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961.
- Cauquelin Anne, *Les théories de l'art*. Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2018, <https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/les-theories-de-l-art--9782130731283.htm>
- CNRTL, « Protocole », consulté le 13 novembre 2023, <https://www.cnrtl.fr/definition/protocole>.
- Grand Palais, « L'art minimal », consulté le 12 novembre 2023, <https://www.grandpalais.fr/fr/article/lart-minimal>
- Klee Paul, *Théorie de l'art moderne*, « De l'art moderne », Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 1998.
- Krauss Rosalind *The sculpture in the Expanded Field*.
- Paulhan Camille, « De Dieter Roth à Michel Blazy, le protocole en question » in *Marge 18, Rematéraliser l'art contemporain*, 2014.
- Sauvanet Pierre, séminaire « Relations théorie et pratique », M2 arts plastiques recherche, université Bordeaux Montaigne