

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

**COMMUNICATION
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES
DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
OFFERTE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
EN VERTU D'UN PROTOCOLE D'ENTENTE**

**PAR
FRÉDÉRIC GILBERT**

**POUR UNE PERCEPTION POÉTIQUE
DE L'ACIER INOXYDABLE**

10 MAI 1997



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

Il est une «intelligence poétique» qui est comme l'autre, une grâce de la nature, avec cette différence que celle-là dépend de ce qu'on appelait, d'un mot dépassé mais toujours suggestif, le «coeur», ou capacité de réponse émotionnelle au spectacle du monde¹.

Jean Cohen

Tant que nous pensons les choses comme matérielles, nous les vivons comme séparées de nous et elles nous séparent. Elles deviennent des hiéroglyphes indéchiffrables².

Jean Baudrillard

¹ COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966, p. 198.

² BAUDRILLARD, Jean, «Le crépuscule des signes», *Traverses*, no 2, 1975, p. 8.

RÉSUMÉ

L'introduction de la notion de poétique dans cette recherche se veut d'abord un moyen de réfléchir sur la pratique de l'art appliqué. En regard à la spécificité de cette recherche, mais d'un point de vue plus général, le premier chapitre se propose d'illustrer d'une manière théorique, comment les mécanismes de la communication et la consommation poétique s'articulent autour de deux valeurs fondamentalement antithétiques, qu'on associera à l'expérience objective et émotive de la matière, vue ici comme support spectacle essentiel de l'art poétique. Loin de nous éloigner des particularités de ma pratique, les différents concepts théoriques qui seront proposés tout au long de cette recherche, nous permettront de mieux saisir les implications philosophiques de ma vision poétique de l'art appliqué. En fait, avant les méthodes et moyens de production mis en oeuvre pour communiquer explicitement au monde une poésie par de l'objet, il y a toujours implicitement une pensée qui dirige la conduite de tout travail en création. Si l'approche poétique s'intéresse particulièrement au pouvoir des formes, c'est sans oublier qu'elles sont la traduction subjective d'une pensée plus profonde, celle de la vie interieure.

Sans se détacher des concepts qui auront été mis de l'avant, le second chapitre sera consacré à la mise en place des différents éléments qui tendent à former la logique de mon système poétique. De la problématique fonctionnaliste qu'on associera à la contrainte utilitaire, aux lois que m'impose la matière de l'acier inoxydable, en passant par les implications éthiques du travail artisanal, nous serons amenés à définir les différentes propositions formelles de cette recherche. Enfin, si le troisième chapitre se veut le lieu d'une expérience matérielle et objective de mon travail, il se veut également le lieu d'une expérience émotive, ou du moins, moment d'une lecture active de l'objet, pour que naisse de celui-ci une vie poétique.

REMERCIEMENTS

Je voudrais exprimer toute ma reconnaissance à Monsieur Denys Tremblay, qui a accepté la direction de mon travail et je tiens à le remercier tout spécialement pour sa patience et son aide précieuse tout au long de cette recherche.

TABLE DES MATIÈRES

	Page
RÉSUMÉ	iii
REMERCIEMENTS	iv
TABLE DES MATIÈRES	vi
TABLE DES ILLUSTRATIONS	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I La poétique une notion	
1.1 L'approche poétique:	Une théorisation
1.2 La consommation poétique:	Une philosophie
CHAPITRE II Pour une poétique de l'acier inoxydable	
2.1 Le fonctionnalisme:	Une structure de base
2.2 L'acier inoxydable:	Une influence
2.3 Le sensible artisanal:	Une éthique
2.4 Les stratégies stylistiques:	Une proposition
CHAPITRE III L'objet perçu comme «texte» à lire	
3.1 La lecture poétique:	Un art actif
CONCLUSION	59
BIBLIOGRAPHIE	65

TABLE DES ILLUSTRATIONS

	Page	
CHAPITRE I		
Figure 1	Mario Botta	23
Figure 2	E. Garouste, M.Bonnetti	23
	Schéma	26
Figure 3	Ludwig Mies van der Rohe	28
Figure 4	Harry Bertoria	29
Figure 5	Philippe Starck	29
Figure 6	George Sowden	31
Figure 7	Michael Graves	31
Figure 8	Shiro Kuramata	32
CHAPITRE III		
Objet-Carré	47	
Objet-Rond	48	
Objet-Rectangulaire	49	
Objet-Sinueux	50	
Objet-Long	51	
Objet-Etendu	52	
Objet-Banc	53	
Objet-Lourd	54	
Objet-Creux	55	
Objet-Lumineux 1	56	
Objet-Lumineux 2	57	

INTRODUCTION

L'intégration de la notion de poétique dans cette recherche en art appliqué, se veut avant tout un moyen de penser la création et de réfléchir sur les motifs et les conséquences de celle-ci. D'un univers de connaissances singulières, celles de l'artiste, à un univers où l'objet est laissé seul à lui-même face au regard des autres, ce mémoire nous amènera à réfléchir, sur le dualisme qui oppose le monde immatériel de l'imaginaire comme idéal de beauté à réaliser, au monde des réalité matérielles de la **vie** et de la pratique de l'**art**.

De nature théorique, nous nous attacherons ainsi dans le premier chapitre à définir les différents mécanismes de la production et de la consommation poétique. De là, on tentera d'illustrer comment l'objet d'art et les objets de notre société industrielle et matérialiste, sont ou peuvent être à la fois le **lieu objectif** d'une pratique rationaliste, technique ou utilitaire et le **lieu émotif** d'une pratique plus sensible ou à vrai dire plus en harmonie avec nos désirs intérieurisés. De ce fait, il y a, comme nous le verrons, émergence d'une poétique, quand il y a passage d'un état d'objectivité à un état où notre émotivité donne subjectivement sens aux formes des objets qui nous entourent quotidiennement. En ce sens, on comprendra également que la communication poétique s'articule dans ses grandes lignes, autour de deux valeurs fondamentalement antithétiques. La première appartient au monde **extérieur** de la logique technique, et la deuxième au monde **intérieur** de la logique poétique.

Plus près des réalités de ma pratique en art appliqué, mais sans se détacher des concepts qui auront été préalablement définis, nous chercherons à établir dans le second chapitre, comment les contraintes de l'utilité et les impératifs techniques du fonctionnalisme contribuent à former un système où l'idéalisme de l'art vient se confronter à la matière et à la dure réalité du travail manuel.

Ainsi, en plus de nous appliquer à définir les différentes propositions stylistiques et donc symboliques de mon système poétique, nous serons amenés à distinguer ce qui oppose d'un point de vue éthique l'art et l'industrie, car en privilégiant la matière de l'**acier inoxydable**, mais aussi la tradition et la sensibilité du savoir-faire artisanal, c'est tout un monde d'influences qui s'offre à moi. En fait, aussi singulier qu'il puisse être, mon travail n'est à l'évidence pas étranger à l'histoire du design, par exemple, et à son évolution à l'intérieur de la culture industrielle. Dès lors, on comprendra qu'il était important de mettre ma pratique en parallèle avec certains faits historiques jugés pertinents quant à leurs valeurs symboliques, idéologiques ou culturelles.

Enfin, si l'aspect généralement philosophique de ce mémoire peut paraître à certains égards lointains des objets proposés, il faut également savoir que, outre l'écriture poétique, seul le discours philosophique permet véritablement d'exprimer l'évanescence de la création dont l'objet produit est le résultat tangible.

CHAPITRE I

La Poétique: Une notion

1.1 L'approche poétique: Une théorisation

Sachant que «le sens du mot tend à une extrême diversification¹», il devenait ici essentiel, dans le cadre spécifique de cette recherche, de porter un regard théorique sur la notion de poétique et sur les différents mécanismes esthétiques qui tendent à la définir dans le champ actuel des arts plastiques et appliqués.

Or, sans remonter à l'Antiquité et aux préceptes d'Aristote qui fut l'inventeur du terme en 340 av. J.-C. disons-le dès maintenant et selon un point de vue plus postmoderniste ou «poïétique²» (c'est ainsi que Paul Valéry avait rebaptisé le mot pour le démarquer du champ littéraire et des règles strictes de l'art et de la poésie classique), la poétique:

ce n'est pas un système de règles rigoureuses, mais le programme opératoire que l'artiste chaque fois se propose; l'œuvre à faire, tel que l'artiste, **explicitement** ou **implicitement** la conçoit³.

Nous pourrions préciser, tel que l'artiste, objectivement et émotivement la conçoit à l'intérieur d'une problématique et d'une thématique donnée, (le design de mobilier par exemple) puisque l'intérêt de la poétique en tant qu'approche philosophique de l'art, est de se définir comme une pratique vivante et de même, ouverte.

¹ AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Les usuels de poche, L.G.F., Paris, 1993, p. 14.

² PASSERON, René, «Pour une approche «poïétique» de la création», *Encyclopaedia Universalis*, Paris, (Vol.19), 1990, p.437.

³ ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Coll. Points, Seuil, Paris, 1965, p. 10.

Ouverte également au sens, où l'émotion poétique qui est associée aux formes et à la totalité esthétique ou poétique de l'œuvre, est proportionnelle, moins à un désordre indéterminé de stimulus formels, qu'au degré d'ouverture que provoque un objet donné; une chaise par exemple, sur un sujet apte à percevoir les stimulus que lui suggère l'objet en question. Ainsi, comme le mentionne Eco:

toute œuvre d'art, alors qu'elle est forme achevée et close dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est ouverte au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée⁴,

Opérant sur une «dialectique productive la lutte continue de l'ordre et de l'aventure pour reprendre l'expression d'Apollinaire⁵», nous pouvons donc affirmer qu'il existe singulièrement autant d'intentions, de systèmes et de propositions poétiques qu'il y a d'artistes pour les définir dans le corpus du vaste univers du monde de l'art. Nous parlerons donc de la poétique de Brancusi, de Bacon, de Klein, comme nous parlons du système philosophique de Hegel, de Marx ou de Sartre; tous s'inscrivent dans une éthique et dans une logique plastique qui leur sont propres. A vrai dire, chaque poétique est un «**système singulier**⁶» comme le démontre bien Dufrenne dans un article sur LE STYLE COMME INSTRUMENT DE SINGULARISATION qui implique nécessairement dans la pratique artistique des comportements non-systématiques, car si l'ouverture est

⁴ *id.*, *L'œuvre ouverte*, p. 59.

⁵ *ibid.*, p. 93.

⁶ DUFRENNE, Mikel, style, «Le style comme instrument de singularisation», *Encyclopaedia Universalis*, Paris, (Vol.21), 1990, p. 698.

«la condition même de la jouissance esthétique⁷» ou poétique, elle est aussi la condition existentielle de toute activité de création. En fait, sans elle, sans cette liberté, non pas totale, mais fondamentale que se donne l'artiste, il n'y a plus cette possibilité de dire, de communiquer, d'évoluer, d'exprimer et d'interpréter la **pureté** idéale et la **richesse** du contenu de l'imaginaire dans la **pauvreté** et l'**impureté** des matériaux de l'art.

Or, sans faire ici une énumération exhaustive de tous les matériaux de l'art, ils sont en partie, mentionnons-le, les mêmes que ceux qui sont utilisés dans notre monde industriel (la pierre, les métaux, le verre, le bois, les textiles, les composites, les plastiques, ect.), nous nous devons de retenir à cette étape-ci, que chacun d'eux a le pouvoir de générer des possibilités de formes et de structures qui lui est propre et ainsi, d'influer sur la finalité matérielle de l'objet créé.

Conséquemment, et sans chercher à définir tout de suite les caractéristiques plastiques ou mécaniques d'un matériau en particulier (nous y reviendrons d'une manière beaucoup plus spécifique dans le deuxième chapitre), on avouera quand même que d'une matière à l'autre tout change: le regard, la sensibilité, les stimulations affectives, les possibilités conceptuelles, les problèmes techniques, les méthodes de construction, les moyens plastiques, les attitudes de création, le temps de réalisation, les conséquences formelles et finalement le plus important, les avenues stylistiques.

⁷ *id.*, *L'œuvre ouverte*, p. 59.

Or, qu'est-ce que la voie singulière du style dans son aspect poétique? Et bien, c'est en toute chose un système de savoir-faire personnalisé ou plus précisément le résultat global d'une genèse, d'une sensibilité, d'un cheminement individuel, d'un parcours et d'une multitude d'influences, exprimés dans le fini matériel et la totalité poétique de l'objet. De ce fait, on comprendra pourquoi **le style** comme **manière de construire**, et l'ouverture comme **manière de percevoir** sont des principes fondamentaux. Le premier permet d'unir, de structurer et d'harmoniser les formes de l'imaginaire aux formes du réel, alors que le deuxième permet de découvrir ce qui se cache derrière la matière, un infini à percevoir. Notons à ce sujet que:

Percevoir ce n'est évidemment pas enregistrer une somme de détails objectifs, c'est choisir parmi les apparences celles qui sont «emblématiques» d'une personne, d'une chose ou d'une situation⁸.

De même une **chaise**, qu'elle soit de style rococo, art déco, néo-baroque ou qu'elle soit un mélange hétérogène des trois, peu importe, est un objet structuré, sur-codifié et qui plus est, programmé pour véhiculer une fonction a priori qui est celle de s'asseoir. Alors qu'a posteriori cette même programmation, telle qu'elle a été organisée stylistiquement en système symbolique, peut être comprise, non seulement comme le **lieu objectif d'un fonctionnalisme prédéterminé**, mais également perçue à un second niveau, comme le **lieu émotif d'un fonctionnalisme indéterminé**, sinon ouvert.

⁸ HAAR, Michel, *L'œuvre d'art*, Hatier, Paris, 1994, p. 67.

Ouvert à une multiplicité de représentations affectives, puisque percevoir, dans l'**inertie** d'une structure formelle, une émotion, implique nécessairement de la part d'un sujet un **mouvement** transitoire de l'ordre de la réalité objective vers l'aventure de la perception émotive. En fait, le propre de la logique poétique, c'est de proposer toujours un message fonctionnel, mais de le proposer à deux niveaux d'intelligibilité fort différents. L'un étant situé dans l'axe objectif de la fonction utilitaire et l'autre dans l'axe émotif de la fonction symbolique de l'art. Sur ce point, CHEVALIER affirme:

Le symbolique met le rationnel entre parenthèses, pour laisser libre cours aux analogies et aux équivoques de l'imaginaire. Si ces démarches doivent garder leurs caractères spécifiques, elles répondent cependant l'une et l'autre à des nécessités, chacune dans son ordre⁹.

Privilégiant l'**expressivité** à l'**efficacité** d'usage, sans toutefois basculer dans une anarchie formelle qui rendrait l'objet inutilisable, nous pouvons affirmer qu'à prime abord, l'approche poétique en art appliqué considère les exigences techniques de la contrainte utilitaire, moins comme une règle d'obéissance systématique, que comme un programme opératoire de base pour le développement de l'activité créatrice. En ce sens, on établira que pour être considérée comme syntaxiquement fonctionnelle au plan poétique, une chaise, «doit répondre à un petit nombre de traits **pertinents**, [qui correspondent aux pattes, à l'assise et au dossier] à côté d'autres traits accessoires qui peuvent être fort **variés**¹⁰», en termes stylistiques.

⁹ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, «La logique de l'imaginaire et celle de la raison», *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982, p. XXX.

¹⁰ ECO, Umberto, *Le signe*, Coll. Biblio essais, Labord, Bruxelles, 1988, p. 181.

Cette recherche plastique du compromis, entre la technique et l'art, nous ramène encore une fois à l'idée que dans sa philosophie, la pratique poétique opère, non sur un conflit entre les règles fonctionnelles de l'**utilité** et celles du **beau**, mais sur une recherche d'un équilibre entre **ordre** et **aventure**. De là, les mécanismes émotifs de l'organisation stylistique, prennent encore une fois toute leur importance car, l'individuation du style comme moyen d'organiser les formes et le savoir-faire technique comme méthode de production personnalisée, forment à l'intérieur du système poétique de l'artiste, un tout symbiotique où se mélagent les connaissances et les habiletés acquises du passé et du présent, celles du moment où évolue l'action créative. Dufrenne et Deforge expriment bien ce fait dans les deux énoncés suivants:

L'individuation du style en effet n'implique pas nécessairement la subversion des règles, mais ou moins un certain degré de liberté dans la façon de les assumer: l'artisan, le plus respectueux, le plus laborieux peu être un artiste si son effort même pour appliquer docilement des normes à un matériau rebelle le conduit comme malgré lui à **conjuguer tradition et invention**, sinon apprentissage et révolte, et ainsi à imprimer sa marque sur son œuvre¹¹.

Les **savoir-faire** et les pratiques sont des **capacités personnelles intériorisées**, difficiles d'accès à qui n'en n'est pas porteur. On en voit le résultat: l'objet est produit, le problème est résolu, le processus est accompli, mais on ne sait pas [...] par quelle heuristique personnelle¹².

Sous le thème donc de l'ordre et de l'aventure, nous retiendrons de l'approche poétique en art appliqué, qu'elle se propose avant tout de communiquer la substance de l'imaginaire dans la réalité d'un matériau.

¹¹ *id.*, «Le style comme instrument de singularisation», p. 696.

¹² DEFORGE, Yves, *L'œuvre et le produit*, Coll. Milieux, Champ Vallon, Paris, 1987, p. 48.

Par suite, féconder ce matériau (du latin *mater*, mère), lui donner **corps**, le manipuler selon un certain savoir-faire, combattre le vide, explorer, produire, solutionner, organiser les formes de manière à leur donner non seulement une utilité objective, mais aussi une qualité d'**âme** qui soit susceptible de toucher l'intelligence des émotions, voilà hors de tout dogme et idéalement bien sûr, l'ambition philosophique et l'ambitieux projet qui motivent l'approche poétique.

Enfin, la distinction que nous devons faire ici pour ne pas confondre la problématique poétique du domaine linguistique, c'est-à-dire la poésie, à tout autre système de production non-linguistique, est essentiellement due au fait que ces derniers (nous parlons ici des différents modes de production qui empruntent également une approche poétique: peinture sculpture, cinéma, etc.) n'ont pas à se confronter, on l'aura compris, à un code, à un matériau ou à un système lexical spécifique, tel celui de la langue. D'ailleurs, comme le mentionne Genette:

La différence principale qui existe entre l'art et ces autres activités, c'est que faire de l'art revient simplement à employer des conventions d'indexations définies dans la pratique. [...] En d'autres termes, l'art, contrairement à l'économie ne possède pas de sujet spécifique¹³.

Ainsi, de cette division qui oppose le linguistique au non-linguistique, il ne faudrait pas conclure que tout artiste plasticien, dans son désir de produire et de communiquer, n'ait pas à se confronter à l'égal du poète par exemple, à certaines lois, à certaines règles, et de même à certaines contraintes d'ordre technique ou formel. Le rythme, l'harmonie, la symétrie,

¹³ GENETTE, Gérard, *Esthétique et Poétique*, Coll. Points, Seuil, Paris, 1992, p. 60.

l'asymétrie, la répétition, la substitution, les oppositions, l'inversion et l'antithèse, pour ne nommer que ceux-là, ne sont évidemment pas des procédés de symbolisation ou d'organisation stylistique qui appartiennent uniquement à la poésie. Premièrement, parce qu'on peut, dirons-nous, «nommer signes des choses qui mobilisent des rapports de signification même lorsque leur structure interne n'est pas celle des signes linguistiques¹⁴»; et deuxièmement, parce que «la poésie n'est pas que linguistique¹⁵». En fait, la plupart des objets qui se présentent à nous sous un aspect, dit-on, purement technique ou utilitaire, ne sont pas seulement des signes simples, mais plus précisément, par analogie, des «textes¹⁶», comme le démontre Eco.

Des textes-objets qui, lus d'un regard objectif, nous racontent sans ambiguïté une fonction, (une table pour manger) mais qui, perçus au-delà de cette organisation syntaxique très primaire (quatre segments verticaux, une surface horizontale) nous raconte implicitement une autre histoire... Une table certes, mais la même table en bois de pin et en acier inoxydable sera perçue différemment par un même sujet et évoquera chez lui des émotions différentes. De la même manière, un poème de Desnos et de Mallarmé ayant tous deux pour thème la vie et la mort, évoquera chez le lecteur des émotions différentes qui sont la résultante d'une sensibilité d'une organisation stylistique différente. Comme le dit si bien Harr: «l'artiste se dote d'un style comme d'un système d'équivalences par lequel il traduit un rapport au monde¹⁷». Ainsi, pour un matériau Y, la douleur se traduira chez

¹⁴ id., *Le signe*, p. 171.

¹⁵ id., *Dictionnaire de poétique*, p. 17.

¹⁶ id., *Le signe*, p. 181.

¹⁷ id., *L'œuvre d'art*, p. 68.

l'un dans des formes rondes et massives, alors qu'un autre exprimera cette même émotion dans un style plutôt dépouillé. Du reste, si l'approche poétique dans sa philosophie s'intéresse et privilégie avant tout la forme et par extension la capacité du style à transmettre un sensible dans un matériau, en contrepartie, elle ne nie pas la contrainte technique et le défi de l'utilité comme structure de base pour le développement de l'activité créatrice, mais elle se donne toujours la liberté de pervertir ses règles si elles deviennent aliénantes ou si elles sont une entrave à un désir formel. La finalité matérielle et utilitaire de l'objet telle qu'elle se présente au monde n'est pas le fruit d'un pur hasard, mais le résultat d'une projection objective d'une émotion vague, d'une improvisation mesurée, d'un instinct poétique, somme toute d'un processus où l'ordre et l'aventure se côtoient. Cependant, au-delà de cette réalité, de cette finalité explicite proposée, tout reste implicitement à faire...

1.2 La consommation poétique: Une philosophie.

Bien qu'indistinctement, toutes les approches de l'art qui se veulent poétiques aient un but commun, l'émergence d'un sentiment poétique par la matérialisation de l'imaginaire, («Sauriau affirmait L'art est avant tout la fabrication de certaines choses¹⁸») on doit également noter qu'un objet laissé à lui-même n'est rien. Rien d'autre que le produit d'une activité de production matérialiste. Rien d'autre qu'un artifice propre à la séduction, ou rien d'autre qu'un amas obscène de matières, de formes et de fonctions utiles aux servitudes quotidiennes.

¹⁸ *id.*, «Pour une approche poétique de la création», p. 439.

L'obscénité de ce monde est que rien n'y est laissé aux apparences, rien n'y est laissé au hasard, tout est signe visible et nécessaire¹⁹.

Même si le sens poétique est lié au réel, au visible, à ce qu'il y a de mesurable, de comptabilisable, il demeure que s'il y a une vérité poétique à découvrir, elle se trouve, non point dans l'universel savoir de la pensée scientifique, mais dans l'univers individualisé du monde de l'art, c'est-à-dire dans la résurgence des valeurs symboliques qu'il nous propose sous une forme plastique.

Par ailleurs, bien que la pratique poétique sous ses différentes formes disciplinaires ait à emprunter certaines voies scientifiques ou technologiques en vue de l'élaboration conceptuelle ou formelle d'un projet de communication poétique, il faut également dire que l'accès menant à une consommation poétique revient à quitter somme toute, le monde extérieur et superficiel de la matérialité et de l'utilité accessibles à tous, par la voie d'une connaissance **objective**, au profit d'une connaissance plus **émotive**, plus immatérielle, plus spirituelle. Un spiritualisme qui implique comme l'écrit Hegel, que «le **dedans** célèbre son triomphe sur le **dehors**», ou à vrai dire que la beau triomphe sur l'utile, car comme il le dit un peu plus loin, «le véritable contenu du beau n'est autre que l'esprit²⁰». Ainsi, une chaise, comme on l'a vu précédemment, est par analogie un «texte» ou un objet structuré qui est programmé pour fonctionner objectivement à-peu-près de la même manière pour toute personne qui a à s'y asseoir et ce,

¹⁹ BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Denoël/Gonthier, Paris, 1979, p. 52.

²⁰ HEGEL, G.W.F., *Introduction à l'esthétique*, Champs Flammarion, Paris, 1979, p. 121.

à un moment et dans une culture donnée. Par contre, ce qu'on peut y percevoir, peut différer infiniment d'un individu, d'un contexte, d'une culture ou d'une sensibilité à l'autre. Conséquemment, il faut croire que l'ordre utilitaire n'est pas toujours une fin en soi, mais quelquefois, le début d'une aventure. Celle d'une mise en scène intérieurisée qui n'a de logique que pour l'individu qui l'a créée. Celle aussi d'une perversion, puisque si la signification poétique n'a inexorablement pas d'autres supports que la matérialité, il faut aussi avouer en contrepartie, que c'est dans la mort symbolique de ce matérialisme primaire, que naît le gène sémantique d'une consommation poétique. De même, si le **corps** peut jouir d'un certain confort, l'**esprit** lui, a plutôt tendance à éprouver poétiquement une jouissance, dans l'étonnement ou dans l'inconfort des provocations et des perturbations psychologiques dont la forme est toujours le principal inducteur. En fait, que dire ici, sinon que la consommation poétique est affaire de relativité, de subjectivité, c'est-à-dire de disposition, d'appréciation, de tempérament, de sensibilité, de plaisir, de jugement, de goût, de désir, de joie, d'amour, de passion, d'émotion.

Ainsi, pris dans dans son acceptation extra-linguistique, et outre le statut de signe autonome qu'on lui accorde, la particularité de la communication poétique, est qu'elle doit être abordée selon deux modes de compréhension fondamentalement «antithétiques²¹», d'où l'idée qu'on s'attache à parler d'un fusionnement, mais aussi d'un **dualisme** entre les valeurs de la **vérité scientifique et esthétique**.

²¹ *id.*, *Structure du langage poétique*, p. 206.

Caractéristiques de ce point de vue et comme le démontre d'ailleurs l'innombrable littérature portant sur le sujet, les systèmes des poétiques contemporaines sont des systèmes transitoires qui portent en eux une double fonction: l'une qu'on associe à l'**expérience objective**, c'est-à-dire aux différents critères qui peuvent prendre pour notre intellect un aspect intelligible, cognitif, conventionnel, matériel, rationnel, déterminé, scientifique, mécanique, technique, utilitaire ou pratique; et l'autre, à l'**expérience émotive**, c'est-à-dire à tout ce qui peut cette fois, du point de vue de l'affect, prendre un aspect sensible, irrationnel, ludique, indéterminé, immatériel, spirituel, intemporel, métaphysique, métaphorique, symbolique ou esthétique.

On oppose usuellement les attitudes esthétiques et scientifiques: l'art serait jeu de l'imagination; la science, au contraire, serait liée à la nécessité logique et externe pour l'esprit qui cherche et qui trouve²².

De cette **sécurité intellectuelle** qu'on nomme la science à une certaine **incertitude affective**, on peut donc établir que le fonctionnement de la signification poétique est soumise, pour reprendre la formule de Eco, à une «**dialectique pendulaire**²³», c'est-à-dire à un mouvement de va-et-vient qui oscille entre ce que l'on croit acquis, l'ordre de la pensée objective, et ce qui ne sera jamais définitivement possédé, l'aventure de la perception émotive. Savoir **comprendre** ce qui est d'une nature matérielle, c'est-à-dire le corps de l'œuvre, et être en mesure de **sentir** ce qui est d'une nature immatérielle, c'est-à-dire sa profondeur d'âme, voilà en fait les deux

²² *id.*, *L'esthétique*, p. 106.

²³ *id.*, *L'œuvre ouverte*, p. 88.

constituantes essentielles pouvant mener à la consommation de toute proposition poétique.

De plus, et bien que le discours esthétique identifie d'une part, les manifestations connotatives de l'expérience émotive, comme la part ambiguë du contenu poétique, il est d'autre part évident, que sans un glissement de l'intellect vers l'affect, vers l'immatérialité de la beauté sensible, vers le caractère subjectif du symbole et vers le suggestif des valeurs formelles, il n'y a pour ainsi dire ni âme, ni émotion, ni jouissance, ni art et finalement, ni émergence d'une poétique.

Il n'y a au contraire que de la cohérence, et pour ainsi dire qu'une moitié de la double fonction du message poétique qui est consommée, c'est-à-dire celle qui ne peut être que consommée selon un plaisir servile. Plaisir qui se limite souvent à un simple désir matérialiste de possession, à une recherche d'**efficacité technique** et à un besoin de fonctionnalité pure. Plaisir qu'on pourrait également associer aux habitudes de la quotidienneté, mais peut-être aussi et surtout à la peur de ne point comprendre l'incompréhensible tourbillon émotif de la **raison du cœur**. Or, dans un contexte où le désinvestissement symbolique, affectif ou émotif fait loi, et où une oeuvre à caractère utilitaire telle une lampe, une table ou une chaise, devient la source d'une utilisation peut-être trop fermée, trop machinale, trop socialisée ou utilitariste, Genette note ici à «la question de savoir si un objet est de l'art ou une chaise²⁴»:

²⁴ *id., Esthétique et poétique*, p. 82.

Un trait saillant de la symbolisation, ai-je insisté, est qu'elle peut aller et venir. [...] Un objet inerte ou purement utilitaire peut en venir à fonctionner comme art, et une œuvre d'art peut en venir à fonctionner comme objet inerte ou purement utilitaire. Loin que l'art soit long et la vie courte, peut-être tous les deux sont-ils transitoires²⁵.

À trop s'attacher donc à une vision uniquement utilitaire du monde des objets, on en vient à ne plus rien consommer d'autre que le symbole d'une fonction d'usage. Or, consommer une proposition poétique dans sa totalité implique nécessairement un moment de «désintéressement²⁶», du **corps physique** de l'œuvre pour accéder à son **sens métaphysique**. Pour ce faire et conséquemment, il faudra que l'utilisateur redevienne lui-même, tout comme l'artiste l'a été à l'origine, créateur d'esthésie et puis producteur de sens. Qu'il s'investisse dans une relation interpersonnelle et qui, plus est, dans une expérience intérieure, pour retrouver dans le fini temporel de l'œuvre, l'intemporalité de l'émotion jadis incluse dans l'espace temps du processus de création.

De la consommation poétique, nous dirons donc, qu'elle n'est que mouvement, que passage d'un champ de **savoir logique** à un champ de **savoir cosmologique**, ou autrement dit, transition d'un monde de valeurs matérialistes à un monde de valeurs où l'homme a à se confronter au vide et à l'immatérialité des formes primitives de ses émotions, «d'où l'idée [comme le définit Genette] que l'expérience esthétique [ou poétique] est une expérience qui est vécue pour son intérêt propre²⁷».

²⁵ *id.*, *Esthétique et poétique*, p. 82.

²⁶ *ibid.*, p. 40. «En privant l'expérience de tout intérêt pratique, on la dépossède de son aspect utilitaire».

²⁷ *ibid.*, p. 40.

Du reste, à l'ère où l'hétérogénéité stylistique et la relativité culturelle sont au postmodernisme ce que l'universalisme plastique était au culte moderniste, nous devons admettre que tous les objets de notre civilisation industrielle, de «notre culture de la monstruation, de la démonstration, de la monstruosité productive²⁸», qu'ils aient été pensés, conçus, fabriqués, produits ou créés dans un esprit de beauté ou non, ont potentiellement, qu'on se le dise, une signification latente pour ceux qui sauront y trouver dans la prose utilitaire une certaine poésie ou encore une certaine magie. «La poussée de l'utile n'empêche donc pas l'avènement d'un état de beauté²⁹», disait Fernand Léger.

Ainsi, si d'un côté la culture scientifique et la société industrielle ont amené l'homme à développer des machines qui font de plus en plus étalage d'une technologie de pointe, nous devons d'un autre côté, nous résoudre à affirmer que ces machines, toutes aussi mystérieuses, performantes, rapides et utiles soient-elles, sont incapables de se donner cette autonomie d'imaginer qui appartient encore à l'homme.

Or, sans dénigrer loin de là, la méthode scientifique, les moyens technologiques et l'apport positif qu'ils peuvent avoir sur l'ensemble des pratiques actuelles de l'art, nous rappellerons quand même au terme de cette réflexion, que l'essence de la communication poétique est d'amener l'homme vers une ouverture, soit vers un éveil de la connaissance primitive du monde émotif.

²⁸ *id.*, *De la séduction*, p. 53.

²⁹ LEGER, Fernand, *Fonction de la peinture*, Denoël/Gonthier, Paris, 1975, p. 52.

Cela dit, si les différents domaines disciplinaires d'application poétique que sont la littérature, la vidéo d'art, le jardinage d'art ou le design d'art évoluent et progressent en parallèle à l'histoire scientifique et empruntent de ce fait certains de ses principes techniques, théoriques ou méthodologiques, ils le font non dans le but de **convaincre** l'homme d'une vérité scientifique, car «l'art est une métaphore structurale de cette vision» comme le définit bien Eco, mais dans le but de l'**atteindre** émotivement par les stimuli formels. Par une sensibilité qui, à l'aube de la réalité virtuelle, prend encore ses racines dans la naïveté du regard, dans la profondeur de la lecture et la qualité du toucher, dans ce qu'il y a d'immédiat et de sensible en chacun de nous. Dans ce qui n'est plus atrophié par l'inaction, la robotisation, l'ergonomisation et la mécanisation exacerbées de notre société.

Enfin, après avoir examiné quelques-uns des multiples concepts qui puissent définir la notion de poétique, et démontré comment le sentiment de l'émotivité fonctionne symboliquement autour de la réalité objective de l'objet, je voudrais à présent, et pour faire suite à ce chapitre, aborder d'une manière plus concrète les différents aspects de ma pratique poétique.

CHAPITRE II

Pour une poétique de L'acier inoxydable

2.1 Le fonctionnalisme: Une structure de base

Afin que la **philosophie** et le **réel** puissent idéalement se rejoindre, j'ai cru bon de faire évoluer ici mon propos, selon une logique qui tente de faire le pont entre la nature **théorique** du précédent chapitre et les valeurs, somme toute, **pratiques** de mon approche poétique en art appliqué. Ainsi, plus que de se limiter à définir les aspects éthiques, techniques, plastiques et symboliques de mon travail, nous nous attacherons également à poser un regard critique sur différents concepts théoriques, idéologiques et historiques qui touchent directement ou indirectement ma pratique. D'ailleurs, cette procédure qui consiste à mettre en parallèle certaines idées, contribuera, je crois, à illustrer d'une manière plus dynamique l'ensemble de mon propos.

Point de départ donc, de toute démarche artististique qui se veut par définition appliquée, **le fonctionnalisme** représente d'abord ici pour moi, non pas une fin, mais plutôt une sorte d'*a priori virtuel* ou de structure de base pour le développement de toute mon **activité créatrice**. Ainsi, en affirmant, et je cite, qu' «il n'existe pas de théorie cohérente du fonctionnalisme¹», Dormer veut plus exactement nous faire comprendre qu'il n'existe pas à la question, qu'est-ce que le fonctionnalisme?, une seule et unique définition, mais un multitude. En fait, il n'existe pas de définition ou de réponse toute faite du dit concept, pour la bonne raison que le fonctionnalisme est une notion infiniment variable. Une chaise autrement dit, peut démontrer de grandes qualités utilitaires ou ergonomiques, sans pour autant démontrer (bien que cela reste très subjectif), de grandes

¹ DORMER, Peter, *Le design depuis 1945*, Thames & Hudson, Paris, 1993, p. 55.

qualités esthétiques ou formelles. D'une autre manière, nous pourrions dire qu'un objet peut avoir au plan de l'utilité de grandes qualités techniques que sa beauté formelle n'a pas, et inversement. Or, si l'on peut de ce fait admettre que l'idéal scientifico-technique du fonctionnalisme peut se résoudre par une recherche objective de la parfaite adaptabilité de l'objet à l'homme, nous nous devons également d'évoquer en contrepartie que la seconde préoccupation de la problématique fonctionnaliste, relève non plus seulement du contexte poétique qui nous intéresse, de cette **perfectibilité ergonomique** que tend à rechercher la méthode dite scientifico-technique, mais également de cette **perfectibilité poétique** qui appartient, elle, au monde de l'art appliqué. A la recherche ainsi d'un équilibre entre l'ordre et l'aventure, entre l'utile et le beau, le fonctionnalisme n'a pas pour ainsi dire d'autres choix que de s'ouvrir au relativisme stylistique, s'il veut survivre aux exigences émotoives de la pratique poétique.

Exprimant cette franche volonté du design postmoderniste de tendance néo-artisanale, de se sortir des dogmes de «l'esthétique fonctionnaliste²», trop fidèle aux valeurs universalistes et productivistes de l'industrie, Ettore Sottsass affirmait :

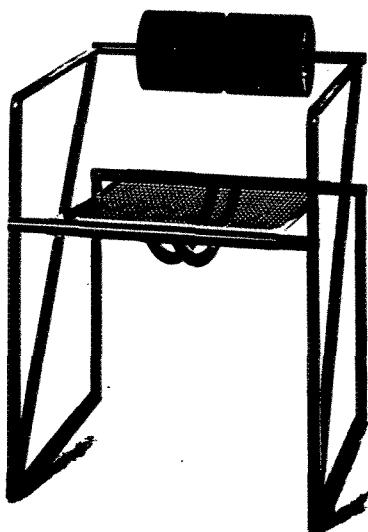
Le fonctionnalisme pour résoudre les problèmes de l'existence, c'est une idée périmée; aujourd'hui le design devient plus sensoriel, c'est-à-dire que ce qui est conçu et produit tend davantage à être perçu par les sens que par l'intellect³.

² LE BOT, Marc, *Figures de l'art contemporain*, Coll. 10-18, U.G.E., 1977, Paris, p. 242.

³ BERIOT, Louis, *Styles 85*, Editions alternatives, Paris, 1985, p. 104.

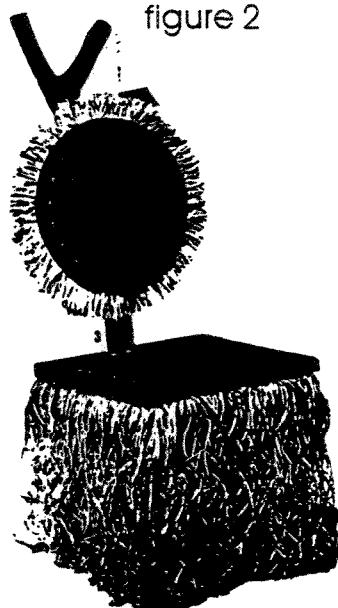
Difficilement définissable de par sa grande diversité stylistique, en optant tantôt pour une approche néo avant-gardiste et rationaliste, tantôt néo primitivisme et romantique (*voir illustrations 1 & 2*), il ressort de la pensée postmorderniste, qu'elle a surtout le mérite d'avoir su, comme le dit bien Scarpetta dans sa réflexion «se sortir de l'ère des ruptures⁴» idéologiques et stylistiques du passé.

figure 1



Mario Botta, Chaise Seconda,
1982, acier peint & polyurétane.

figure 2



E. Garouste, M. Bonnelli, Style «Barbare»,
1981, bois peint & fibre naturelle

Ouverte, en d'autres termes, à la philosophie individualiste de l'art appliqué, la vision **post** comme la décrit Cauquelin, se veut un «**mélange de traditionnalisme et de nouveauté**, de formes contemporaines, de mise en scène et de regard vers le passé⁵». Moins dogmatique face à la problématique fonctionnaliste, le post se présente comme une idéologie ouverte à l'histoire toute entière et à la diversité des tendances stylistiques,

⁴ SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1985, p. 28.

⁵ CAUQUELIN, Anne, *L'art contemporain*, Coll. Que sais-je, P.U.F., Paris, 1993, p. 96.

et non plus fermé pour reprendre la formule de Lipovetsky, à une «célébration de la beauté fonctionnelle[qui tend à s'enfermer] dans les techniques industrielles de la production de masse⁶».

Considérant dès lors que le **style**, comme nous en avons déjà parlé dans le précédent chapitre, est cet instrument de singularisation essentiel à toute recherche qui se veut poétique, il faut également noter, dans le cadre postmoderniste de ma pratique, qu'il est aussi cet outil de **fusion** qui me permet de créer une dynamique entre la **technique** et l'**art** et de même entre l'**ordre utilitaire** et l'**aventure** formelle. Manifestation ainsi, d'un savoir-faire technique exprimé par la forme et d'une émotion incluse dans la matière, nous retiendrons, selon une conception merleau-pontyenne, que la principale vertu du style est de faire émerger de l'objet une émotion qui vient, tel un ornement virtuel, moins détruire sa fonction utilitaire, que la faire trembler⁷ par les mécanismes poétiques du style. Toujours selon la même conception, Harr précise:

Si le style est la règle non formulée de production et d'organisation des formes, s'il est ce qui commande l'arrangement du tableau aussi impérieusement qu'une syntaxe ou une logique, [il est aussi] un sens latent, une matrice qui échappe en grande partie à son auteur ou que celui-ci ne rencontre qu'en acte⁸.

De plus, sachant bien, et l'on me permettra de faire cette analogie, qu'en poésie, on ne cherche pas systématiquement à communiquer une résonance métaphorique ou émotive par la transgression systématique des règles syntaxiques du langage prosaïque, (Cohen dit bien «qu'il ne suffit pas

⁶ LIPOVETSKY, Gilles, *L'empire de l'éphémère*, Coll. Folio essais, Gallimard, Paris, 1987, p. 200.

⁷ *id.*, *L'œuvre ouverte*, p. 38.

⁸ *id.*, *L'œuvre d'art*, p. 68.

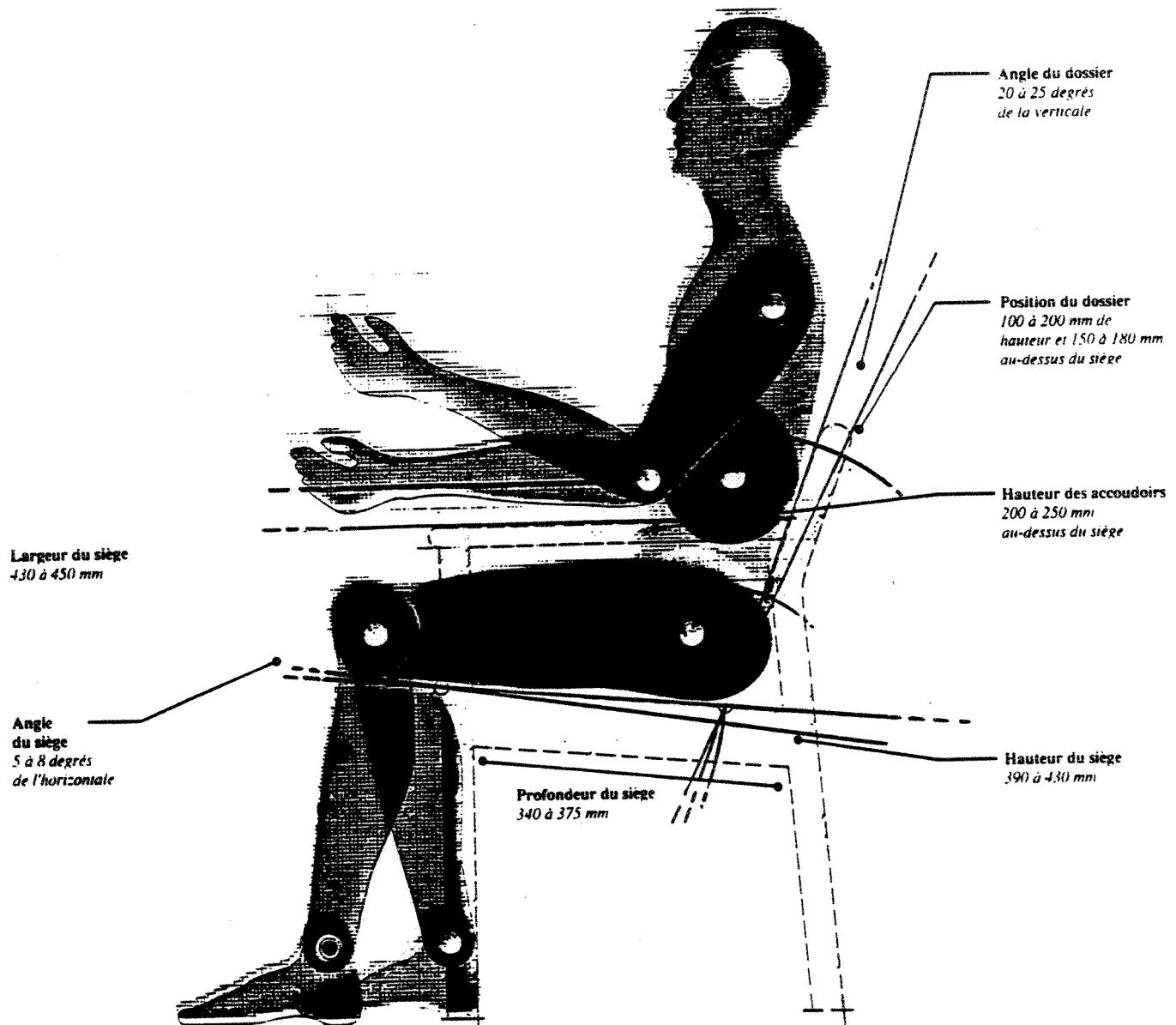
de violer le code pour écrire un poème⁹), je dirais de même et parallèlement à cette affirmation, ne pas chercher à créer un quelconque tremblement émotif chez le destinataire dans une sorte de violence fonctionnelle ou stylistique qui me rapprocherait, à vrai dire, d'une problématique formelle de nature beaucoup plus sculpturale qu'appliquée. Une problématique qu'on devra, d'une part, définir comme étant très **primaire** dans son **application théorique**: une chaise par exemple, comme le décrit Eco dans son analyse de la sémiotique du non-linguistique, «sa forme est en effet la projection du corps humain assis, trois segments perpendiculaires: le tronc, les cuisses, les jambes¹⁰», [alors qu'] éminemment **flexible** d'autre part, dans son **application stylistique**.

Trouver des solutions formelles qui permettent de répondre à la fois aux réalités de la vie (s'assoir, s'éclairer, etc.) et aux nécessités stylistiques de l'art, voilà qui résume bien la double intention de mon travail en termes fonctionnalistes. Recherchant cela dit un compromis entre les règles et l'expression, et rejetant de ce fait l'excessivité de l'anti-fonctionnalisme, il me sera enfin permis de dire qu'aux limites des règles fonctionnaliste (*voir schéma page suivante*) et du pouvoir transgressif que me donne l'art, il y a encore cet espace où la liberté stylistique peut s'exprimer sans que la fonction utilitaire en soit trop affectée. En fait, des **règles**, je dirais, selon ce mot de Gide, «qu'elles **asservissent bien moins qu'elles ne libèrent**¹²», en ce sens qu'elles sont pour moi, moins une barrière que le point de départ d'un programme opératoire d'application créative lié à la problématique fonctionnaliste.

⁹ *id.*, *Structure du langage poétique*, p. 191.

¹⁰ *id.*, *Le signe*, p. 181.

¹² *id.*, *L'esthétique*, p. 70.



Tiré de l'ouvrage «Guide du bois, de la Menuiserie et de l'Ebénisterie¹²», mentionnons que le schéma ci-haut a été utilisé à titre d'exemple et qu'il existe des relevés de mesures anthropométriques standardisées pour différents types d'objets utilitaires (table, armoire, étagère, etc.).

¹² DAY, David, JACKSON, Albert, *Guide du bois, de la menuiserie et de l'ébénisterie*, La maison rustique, Toulouse, 1991, p.50.

2.2 L'acier inoxydable: Une influence

Afin de mieux comprendre, dans le cadre fonctionnaliste qui nous préoccupe, comment la contrainte matérielle de l'acier inoxydable influence implicitement mon imaginaire et explicitement mes choix stylistiques, on doit d'abord établir que techniquement, l'acières (acier doux de forge, de construction, à outils, inoxydable, etc.) se définit justement de par ses multiples propriétés mécaniques, (*élasticité, ductilité, dureté, malléabilité*) comme le matériau de prédilection du rationnalisme formel et, par définition, du fonctionnalisme. En effet selon Boudon,

Il entraîne la spécificité d'utilisation des éléments de construction dont chacun n'assume qu'une fonction bien définie et limitée. Il n'est donc pas étonnant que l'acier détermine cette volonté du fonctionnalisme de tirer pour toutes sortes de raisons la forme de la fonction¹³.

Utilisé ainsi, seul ou combiné, comme c'est souvent le cas avec d'autres matériaux, tels le verre, le bois, les textiles ou les plastiques, etc., l'acier permet donc d'organiser et de penser les divers éléments mécaniques (*soudures, vis, rivets, pentures, etc.*) et formels de l'objet en termes de spécificité plastique. Une qualité qui me fait dire que la fameuse problématique dialectique, qui s'établit entre les exigences techniques de l'utilité et stylistiques de la beauté, forme un tout quelquefois indissociable. En fait, outre les époques et les tendances, modernistes ou postmodernistes, on ne peut que constater que la matière de l'acier a pratiquement toujours été associée, en architecture comme en design, à une plastique

¹³ Acier (Architecture), «Influence de l'acier sur la construction», *Encyclopaedia Universalis*, Paris, (Vol.7), 1990, p. 167.

où la **rigueur**, la **sobriété** et la **simplicité** formelles sont des **principes récurrents** en matière stylistique. Comme le dit Boudon, «qualifier par les uns de matériau froid, sans volume, de caractère industriel, il est pour d'autres, empreint d'une noblesse dépouillée¹⁴». Sur ce, l'on retiendra finalement de l'utilisation de l'acier, qu'il a su imposer aux créateurs contemporains, une image où les surcharges décoratives et les excès d'ornementaliste du passé (*style Louis XV, Empire, Art nouveau.*), ont fait place en Europe comme en Amérique, à une approche plus fonctionnaliste propre à l'acier, à l'âge moderne et aux diverses autres tendances stylistiques qui s'y sont développées dans la continuité idéologique des mouvements de l'art d'Avant-garde du début du siècle. Lipovetsky précise à ce sujet:

impossible en effet, de ne pas voir tout ce que l'esthétique design doit aux travaux des peintres et sculpteurs des avant-gardes: cubisme, futurisme, constructivisme, de Stijl¹⁵.

Du modernisme au postmodernisme, ou plus précisément de Mies Van der Rohe et Bertola à Starck (voir illustrations 3 4 & 5, pages 29 & 30) nous établirons, tout en se gardant de ne surtout pas faire de généralité, que l'utilisation des aciers a su, depuis près d'un siècle, influencer pour ne pas dire imposer, un style de meuble où l'expression se trouve valorisée non plus seulement dans le rapport qui s'établit entre les formes et la matière, mais entre les formes et le vide.

Ainsi, un peu de la même manière que la pierre en architecture avait, pour des raisons techniques, influencé depuis la période Gothique un type

¹⁴ *ibid.* p. 167.

¹⁵ *id., L'empire de l'éphémère*, p. 199.

de construction où les masses et l'ornementalisme étaient privilégiés, on passait avec les aciers à un type de construction où les vides, les surfaces lisses, l'abstraction, la géométrisation et l'expression structurale étaient désormais privilégiés. Avec l'acier, comme le mentionne toujours Boudon, «Curieusement, c'est l'expression qui est recherchée dans la structure et non la structure pour elle-même¹⁶», d'où cette idée que les éléments mécaniques des objets construits en acier agissent également ou souvent comme élément expressif.

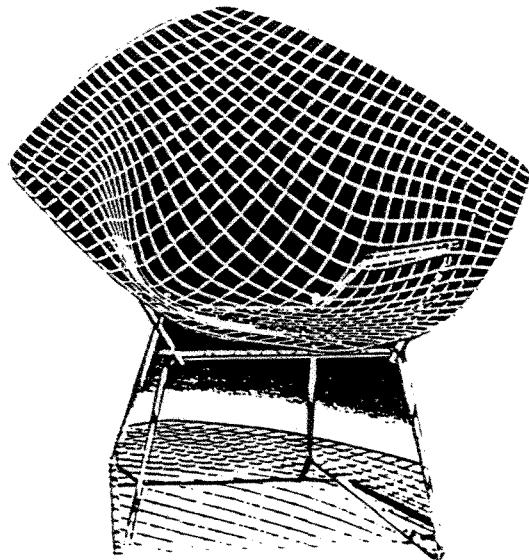
figure 3



Ludwig Mies van der Rohe, chaise Weissenhof, MR20
1927, acier nickelé & siège canné

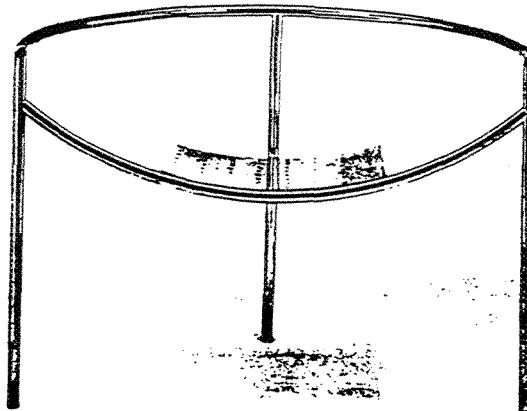
¹⁶ id., Acier, *Décor structural*, p.168.

figure 4



Harry Bertoia, Fauteuil Diamond
1950-52, acier chromé

figure 5



Philippe Starck, chaise Miss Dior
1982, tubulaire d'acier chromé

Par ailleurs, de cette faveur évidente pour la recherche de l'espace et de l'expression structurale avec l'acier, on établira maintenant avec **l'acier inoxydable** et d'une manière encore plus pregnante, une certaine volonté de compenser l'absence d'ornement par une **exaltation de la brillance** du matériau dans le traitement des surfaces. Se substituant d'une certaine manière au vide ornemental, trait caractéristique des objets réalisés en acier chromé, nickelé, ou inoxydable, cette luminosité ostentatoire fonctionne et agit en quelque sorte elle-même comme texture ou ornement. Plus que tous les autres aciers, on qualifiera ainsi l'acier inoxydable de matière hyper-fonctionnaliste.

De plus, si l'acier inoxydable, comme le mentionne Dormer, semble avoir «acquis ses lettres de noblesse dans les années 50 grâce au raffinement et à la sophistication¹⁷» de certains produits destinés aux arts de la table, («couverts en acier inoxydable de Arne Jacobsen, tirent parti de l'apport sensible du matériau et de ses effets visuels et tactiles simultanément¹⁸,») il importe surtout de retenir, qu'il a su provoquer une esthétique totalisante, où la brillance du matériau se fusionne aux divers autres éléments mécaniques et formels, dans un tout plastique homogène.

Du reste, si l'on peu constater que les designers postmodernistes tendent vers une plus grande diversité dans le traitement du matériau en introduisant certains éléments décoratifs aux connotations ludiques, (*matières plastiques aux couleurs vives, formes plus lyriques et plus déconstruites, etc.*), on doit quand même dire que cette tendance aux formes **fluides**, à l'**épuration** et au **dépouillement** hérités de la période moderniste, reste encore aujourd'hui une caractéristique plastique déterminante quant à l'emploi et à la **forte influence du matériau sur les créateurs**.

Les travaux de George Sowden, Michael Graves et Shiro Kuramata, en sont le témoignage. (Voir illustrations 6 à 8)

¹⁷ *id.*, *Le design depuis 1945*, p. 158

¹⁸ *id.*, Acier, «Matière de l'acier», p. 169.

figure 6



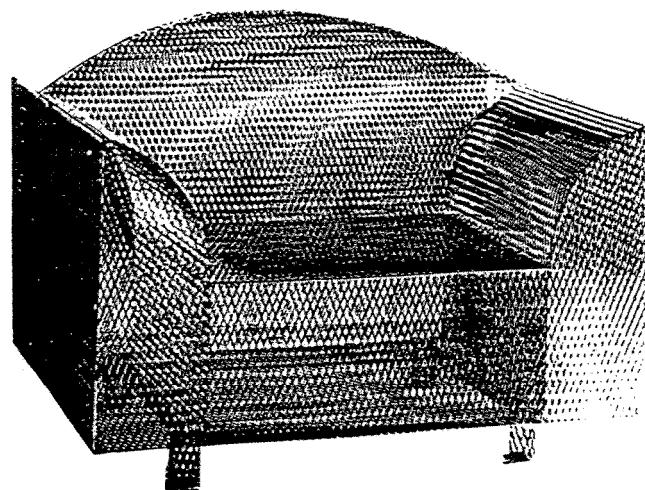
George Sowden, Cafetière 1987
acier inoxydable, verre & plastique.

figure 7



Michael Graves, Bouilloire, 1986
acier inoxydable& plastique.

figure 8



Shiro Kuramata, Fauteuil How High the Moon
1986-87, grillage d'acier inoxydable.

2.3 Le sensible artisanal: Une éthique.

Sachant maintenant, comme nous venons de le démontrer, que la matière de l'acier offre l'avantage d'être le matériau de choix du fonctionnalisme, mais aussi par conséquent du productivisme et ce, depuis la révolution industrielle du XIX siècle, (*signalons que les plastiques et les matériaux composites surpassent aujourd'hui de beaucoup l'acier sur ce plan*), il faut en contrepartie admettre, à cette étape-ci de notre discussion, que cet avantage fonctionnaliste de pouvoir produire massivement et rapidement, devient pratiquement inexistant dans un contexte où les méthodes et moyens de production mis en oeuvre sont de nature plus ou moins artisanale.

Cette disparité, qui oppose ainsi le **monde individualisé** du travail manuel au **monde standardisé** de la production industrielle, pose d'ailleurs ici le problème que les différentes opérations de mise en forme et de fabrication, (*coupe, pliage, martelage, rectiflage, soudage, perçage, assemblage, sablage, polissage, etc.*) demandent énormément plus de temps et d'énergie, si elles ne sont pas assujetties à un système de production fortement robotisé ou automatisé. A un système devrait-on dire, où les valeurs fonctionnalistes et productivistes de notre société industrielle ont cédé la place à un **humanisme** scientifique si parfait, que parfois **déshumanisant** dans sa volonté de promouvoir l'égalité, l'efficacité et la rapidité au détriment de la variété, de la sensibilité et de la diversité stylistique. D'hier à aujourd'hui, nous retiendrons que la mentalité industrielle, contrairement à la pensée artisanale, restera toujours un peu prisonnière de son manque de flexibilité, eu égard de l'approche individualiste de l'art appliqué.

Tout compte fait, nous évoquerons que si le machinisme industriel peut bien, dans un temps et à partir d'un modèle et d'un programme opératoire prédéterminé, reproduire avec exactitude dix mille fois le même objet, il est à l'inverse tout aussi incapable de produire et de créer dans un même temps dix modèles stylistiquement différents. En fait, excluant tout indéterminisme, la pensée industrielle exclut par le fait même de son idéologie et de son mode de production, toute la sensibilité, les imperfections et les trouvailles heureuses du bricolage artisanal.

Créateur de rêves, de rêves tout faits et de produits de rêves s'il en est, l'industrie s'oppose moins à la création comme telle, qu'à la philosophie individualiste de l'art appliqué, en ce que cette dernière n'impose pas systématiquement une morale et un rêve collectif, mais un rêve et une poésie à faire de l'intérieur. En cela, signalons que les principes de l'industrie sont indissociables de ceux de la science, les deux admettant difficilement la logique métaphysique et émotive du singulier, celle où évolue en partie le monde poétique. Comme le mentionne Rocher:

La mentalité scientifique dominera la société industrielle. [...] au dépend de la pensée théologique et métaphysique destinée à disparaître¹⁹.

En réaction finalement moins à la production qu'à la sur-production, mais sans nier aucunement, faut-il le dire, les fortes connotations industrielles de l'acier inoxydable, je me dois tout de même de dire que mon approche privilégie l'**improvisation**, l'**intuition** et le **contact direct** avec la matière, de sorte que laisser parler la logique du hasard, c'est une manière de lutter contre la froideur, la dureté et la nature hyper-fonctionnaliste de l'acier inoxydable.

De plus, cette détermination à vouloir ainsi garder mon travail à l'intérieur d'un cadre où la tradition et le sensible artisanal priment sur la technicité et la productivité, me permet symboliquement de le protéger, moins de l'inévitable consommation de matière première que de la sur-consommation croissante de notre société industrielle.

¹⁹ ROCHER, Guy, *L'organisation sociale*, Coll. points, H.M.H., Paris, 1968, p. 29.

Je serais également tenté de croire que cette mesure, un temps soit peu restrictive en termes de moyens, maintient un rapport plus intime avec les matériaux que j'utilise et favorise tout compte fait des solutions formelles plus personnelles, et donc moins à l'image des moyens techniques et de l'outillage qui a participé à l'élaboration, à la transformation et à la construction de l'objet. En fait, à la différence du **système industriel** où les différentes étapes de production sont **parcelarisées** et hiérarchisées selon un ordre qui place les critères du rendement de production, et de l'efficacité fonctionnelle au sommet de la pyramide, nous nous devons de signaler à l'inverse, que chez l'artisan, la conception, la créativité, l'affectivité et la technique fonctionnent en quelque sorte dans une parfaite **symbiose**. Autrement dit, là où le **système artisanal** valorise la virtuosité, la manipulation, l'empirisme et le temps de production à l'échelle humaine, le système industriel lui, cherche à inhiber les différences et la présence de l'homme au profit d'un rendement et d'une mécanisation sans cesse accrus. Fruit par contre, d'une maturation et d'une lente manipulation, il y a ainsi inclus dans l'objet et dans le rythme cyclique de la pratique artisanale, une réflexion, une mémoire d'âme, une trace humaine que l'industrialisation et la robotisation tendent à faire disparaître au profit, du profit, de la vitesse, de la standardisation et d'une égalité de séduction quelquefois aliénante.

De plus, quoiqu'on ne puisse nier que la production est un phénomène qui, dans notre culture matérialiste, ouvre inexorablement la voie à la consommation de matières premières et ce, indépendamment de la discipline ou du domaine concerné, car à l'évidence, il nous faudra par contre poser que la distinction entre les objectifs du modèle de production

poétique et industrielle se situe à proprement parler, moins au niveau des propositions esthétiques, qu'éthiques. En effet, quoiqu'on puisse à la limite du réel, confondre depuis Duchamp ou les dadaïstes, l'esthétique d'un objet produit dans un **contexte poétique** avec celle d'un objet produit dans un **contexte industriel**, il nous faudra cependant se garder de ne pas faire la même équation au plan éthique et ce, même s'il existe de nos jours, comme l'affirmait ironiquement Souriau, «un art industriel et une industrie artistique²⁰», ou pourrait-on rajouter, un art technologique et un capitalisme artistique. A vrai dire, et comme le souligne Eco, «nous vivons dans une civilisation encore très éloignée de cet abandon inconditionnel à la force vitale qu'à choisi le sage Zen²¹».

Sans vouloir m'étendre ici trop longuement sur la division qui oppose les concepts, **produit artistique/produit industriel**, nous retiendrons d'un point de vue schématique que dans sa philosophie les ambitions de l'approche poétique commencent là où les ambitions du défi industriel s'arrête, c'est-à-dire là où les impératifs du style et les valeurs émitives de l'individualisme artistique viennent perturber les exigences purement objectives du fonctionnalisme et du productivisme industriels. Ainsi, en attendant que la toute puissante technologie donne à l'art comme à l'artisan les outils à la fois théoriques et techniques qui lui permettront de produire et de reproduire le sensible avec autant d'efficience que l'industrie manufacturière sait le faire, nous devons encore une fois nous en remettre à cette idée que, où l'industrie se propose d'offrir principalement des valeurs

²⁰ *id.*, *L'esthétique*, p. 69.

²¹ *id.*, *L'œuvre ouverte*, p. 135.

matérialistes et donc sociales, la poétique se propose en plus d'offrir comme en supplément, des non-valeurs ou du moins des valeurs non-échangeables, celles qui appartiennent au monde intangible de la vie émotive. On peut bien donc, regarder, évaluer, analyser et décrire les formes de l'art d'un point de vue scientifique, technique ou sociologique et y voir des formes géométriques, des objets utiles à la vie quotidienne et des réalités socio-culturelles, mais on peut aussi y voir d'un point de vue intérieur autre chose... Or, c'est précisément cette autre chose, qui détermine le **passage** d'un monde où les valeurs techniques, utilitaires et matérielles du **non-art** deviennent idéalement **art** ou spectacle²² poétique pour reprendre cette expression de Barthes.

D'un **art de percevoir** le spectacle formel de l'art, et de le consommer poétiquement selon un regard intemporel, (ce qui n'est pas facile à une époque où nous sommes quotidiennement et massivement soumis à un flot de nouveaux objets et de nouvelles images), la pratique poétique s'inscrit également comme un **art de structurer** et de représenter les expériences intemporelles de l'âme, par l'intermédiaire d'une matière spectacle qui est elle-même à la source d'une série de difficultés techniques et de **phénomènes indéterminés** qui sont comme le dit très bien Passeron, à l'origine de «la lutte du créateur avec un matériau qui ne va pas lui imposer, en quelque mesure, sa loi, de sorte que l'oeuvre est le produit pas toujours prévisible de cette lutte, et de son dépassement²³».

Naviguant ainsi toujours entre **deux univers paradigmatiques**, celui de

²² BARTHES, Roland, *Système de la mode*, Coll. points, Seuil, Paris, 1967, p. 239.

²³ *id.*, «Pour une approche poétique de la création», p. 438.

l'art et du non-art, et de même entre deux problématiques, il me sera enfin permis de souligner, après avoir définie les différents encrages conceptuels et idéologiques de cette recherche, que la part de **prosaïsme** qu'exige mon travail en art appliqué dans sa volonté de donner aux objets que je crée une fonction d'usage, n'exclut pas, on en conviendra, toute **poésie**. Pas plus d'ailleurs que les différents attributs objectifs qui sont liés aux implications techniques et aux lois de la matière, inhibent toute exaltation ou implication émotive.

En fait, dans mon travail, l'ordre fonctionnaliste et le savoir-faire artisanal se présentent comme des tremplins d'une aventure à réaliser sur les bases objectives d'une matière spectacle, alors que l'émotion agit comme le stimuli qui me pousse en avant. L'émotion dirons-nous (*du lat. motio, «mouvement»*), implique nécessairement une activité motrice du corps qui produit ou de l'esprit qui crée, et c'est en somme ce qui s'oppose à la réalité statique de l'objectivité.

2.4 Les stratégies stylistiques: Une proposition

Loin de l'humanisme industriel et de sa pensée fonctionnaliste et productiviste dans son implication artisanale, et en toute **proximité** de celle-ci dans ses représentations matérielles et formelles, il y a, dans mon travail peut-on dire, une volonté de traduire par la matière de l'acier inoxydable, le dualisme inconcilliable qui oppose les savoirs de l'expérience objective et émotive, ceux qui font entre autre appel à notre pouvoir de raisonner et à

notre capacité d'être psychologiquement affecté par les stimulus (du Lat. *stimulare*, «aiguillon»)²⁴ formels.

Eloge formel peut-on dire aux critères **humanistes** chers à notre siècle d'industrialisation, je parle de la fonctionnalité et de l'universalité, mon approche se veut également, faut-il le dire, **pernicieuse** ou plus exactement immorale face à cette morale **humaniste**.

Or, sachant d'une part, comme le dit Cauquelin que «le post est en même temps un **anti** et un **ana**», c'est-à-dire un **contre** et un **pro**, comment d'autre part, être immoral ou pernicieux sans basculer dans les excès et le radicalisme d'une pratique essentiellement anti-fonctionnaliste. Ou comment plus exactement meurtrir l'utilité et **vicier** à la fois le caractère hyper-fonctionnaliste et la pureté **aseptique** de l'acier inoxydable, sans rejeter les implications fonctionnalistes et les fondements objectifs de mon travail en art appliqué ? Et bien, en introduisant explicitement dans chaque objet des formes pernicieuses qui suggèrent cette immoralité, cette impureté: des formes incertaines, douteuses, en aiguillons, en pointes, tranchantes («du Lat. *aciarium*, de *acies*, pointe tranchant»)²⁵. Des formes qui ont moins pour fonction de **tuer explicitement** l'utilité que de la **pervertir implicitement**. Des formes qui ont également la fonction de provoquer une utopie, car dans leur état original, il est improbable que mes objets puissent être diffusés à un large public, du seul fait qu'ils ne répondent pas aux critères humanistes de sécurité et de fonctionnalité chers à notre industrie manufacturière.

²⁴ Le petit Robert, Paris, 1976, p. 1695.

²⁵ *ibid.*, p. 17.

A la morale humaniste et utilitariste, mais aussi à la **pureté** de l'acier inoxydable, j'oppose donc insidieusement l'immoralité de l'art et l'**impureté** de l'ornementaliste.

Plus expressives, plus organiques et plus empreintes justement aux associations connotatives, ces formes, que je qualifiais de pernicieuses ou d'anti-fonctionnalistes, ont en plus, je dirais, cette qualité **lyrique** de venir s'opposer au style plutôt **géométrique** de mon travail. Ainsi, là où la linéarité, la symétrie, l'ordre, la froideur, la monochromie et le caractère hyper-fonctionnaliste de l'acier inoxydable deviennent trop aseptiques, pudiques ou anonymes, il y a toujours un désir de combattre cet état d'**insignifiance**, en m'employant à lui donner non seulement un corps séduisant et une utilité fonctionnelle, mais aussi sous le signe de l'**expressivité**, de l'aventure, une qualité d'âme.

L'expression est la traduction du vécu dans des formes extérieures (par exemple les gestes, le langage, l'art, ect.) Toutes ces formes d'extériorisation sont ainsi des objectivations de la vie de l'âme²⁶.

A vrai dire, combattre la **froideur** et les connotations **technologiques** de l'acier inoxydable, lui associer symboliquement quelquefois la **tradition** et la **chaleur** du bois, c'est faire naître cette couleur, cette chaleur, cette texture, cette personnalité, cette expressivité qui lui manquent à l'origine; d'où cette idée, encore une fois, que l'instrument de poétisation qu'est le style, a cette fonction essentielle d'**individualiser** les codes, les normes et les standards, car sous sa forme brute, l'acier

²⁶ Encyclopédies d'aujourd'hui, Atlas de la philosophie, Coll. Livre de poche, Paris, 1993, p. 181.

inoxydable, répétons-le, est une matière totalement impersonnelle, **standardisée**, anonyme et à l'image du système industriel qui lui a donné vie. A celle d'un système machiniste où l'homme, la créativité et l'émotivité n'ont que peu d'importance, face aux valeurs agressives du productivisme.

Or, au seuil du **lexique standardisé** que m'offre le monde **industriel**, (je fais référence aux différents profilés d'acier *inoxydable* disponibles sur le marché: barre carrée, rectangulaire, en T, ronde, hexagonale, tube, cornière, plaque, feuille, fils, ect.) et aux limites du **pouvoir transgressif** que me donne l'**art**, mon travail se propose simplement de pro-créer, c'est-à-dire de matérialiser une immatérialité. Conséquemment, on pourra encore une fois ici, comparer les systèmes poétiques du linguistique et du non-linguistique. En effet, bien qu'ils utilisent des lexiques forts différents, ils ont essentiellement le même but: organiser les formes de manière à leur donner, telle la structure d'un vers architectonique, une signification qui soit susceptible non seulement d'être **comprise objectivement «comme table»**, ou «comme chaise», mais aussi d'être **perçue émotivement, «comme poésie»**. Bourdieu précise à ce sujet:

ceux qui n'ont pas les moyens d'accéder à une perception «pure» engagent dans leur perception de l'œuvre d'art les intérêts et les attentes qu'ils engagent dans leur perception quotidienne, se vouant par là à une «esthétique fonctionnaliste²⁷».

Enfin, si les onze objets produits au terme de cette recherche sont indéniablement le résultat d'une influence matérielle, celle de l'acier inoxydable principalement, mais aussi celle d'un savoir-faire et d'une

²⁷ BOURDIEU, Pierre, *Sociologie de la perception esthétique*, Minuit, Paris, 1981, p. 170.

pratique où les valeurs intuitives du travail artisanal viennent se confronter à un monde de dureté, de résistance et de froideur industrielle, jamais par contre, nous ne devrions limiter mon travail à une définition aussi concise. Car, au terme des objets proposés, des artifices stylistiques déployés, il y a implicitement **inclus**, faut-il le répéter, une philosophie, un savoir-faire, une génèse, et somme toute, une **infinité** de petites choses impalpables qui ne transparaissent pas nécessairement ou obligatoirement dans la réalité formelle du **fini** matériel. Ainsi, avant d'être art, avant que naissent la beauté ou la poésie, l'objet n'est qu'objet de servitude quotidienne, ou plus exactement matière ouvrée en **devenir** poétique.

En fait, à la question: qu'est-ce qui détermine qu'une pratique ou qu'une proposition est ou n'est pas poétique? La réponse reste encore bien heureusement ouverte. A l'inverse, le malheur serait de se satisfaire d'un discours théorique et positiviste qui limiterait les frontières du poétique et du non-poétique. Tout comme l'art «ne possède pas de sujet spécifique²⁸», il n'existe de poétique que dans l'**intertiste** qui lie émotivement un **sujet** à un **objet**. Hors de cette frontière subjective et immatérielle, on plonge dans un monde analytique et descriptif, dans un monde de définition comptable où tout doit être justifié, comme s'il s'agissait d'affirmer qu'une forme carrée de dimension X et de couleur blanche correspond à une émotion Y, et ensuite de vérifier dans le répertoire des correspondances formelles, la validité de la proposition poétique.

²⁸ *id.*, *Esthétique et poétique*, p. 60.

Or, de dire Eco, «l'art a pour fonction non de connaître le monde, mais de produire des compléments du monde²⁹». Et Adorno, de poursuivre, «au sens emphatique, l'art est connaissance, mais non connaissance d'objets³⁰».

En fait, la logique de l'art poétique est intérieure et n'a de logique qu'à l'intérieur du système où elle évolue, c'est-à-dire à l'intérieur de l'organisme autoréférentiel qu'est l'objet d'art, et, par extension, à l'intérieur du système de l'art lui-même. L'art depuis Duchamp opère sur un principe tautologique qui veut que l'**avènement de l'idée** et l'**achèvement de la forme** soit une seule et même chose. Disons cependant qu'il n'est pas nécessaire de **re-connaître** l'idée pour en jouir. La **re-rechercher** activement dans l'aventure subjective des formes suffit.

Enfin, je dirais que mon travail n'est jamais imposition d'une vérité vérifiable de l'extérieur mais, plus humblement sur les bases objectives d'une matière ouverte, proposition d'une vision poétiquement individualisée d'un imaginaire qui m'habite, et d'une émotivité qui se nourrit de l'environnement matériel et culturel qui me touche quotidiennement.

²⁹ *id.*, *L'œuvre ouverte*, p. 171.

³⁰ ADORNO, W. Théodor, *Autour de la théorie esthétique*, Klincksiek, Paris, 1976, p. 21.

CHAPITRE III

L'objet comme «texte» à lire

La lecture poétique: Un art actif

Toute poésie et ce qui est poétique par essence, comme nous l'avons maintes fois affirmé, ce n'est pas la finalité de l'objet ou du poème, tel qu'il se présente à nous du point de vue utilitaire, formel ou matériel, mais l'aventure de l'activité créatrice qui l'a fait naître. S'agit-t'il donc ici, de comprendre qu'il faille être intellectuellement et psychologiquement apte à décoder de l'organisme stylistique que propose le corps de l'objet, une quelconque émotion pour que naîsse chez un sujet, une véritable consommation poétique de l'ordre et de l'aventure. En ce sens, avouons comme le dit si bien Cohen, que «la différence entre astrologie et astronomie n'est pas dans les étoiles, mais dans l'esprit de l'homme qui les étudie¹». Quitter le monde des acquis techniques où l'on se borne aveuglément à définir les formes constitutives du corps de l'objet en valeurs descriptives, redevenir enfant pour un instant et s'ouvrir à un univers de naïveté, et de découverte primitive, peut-être est-ce là comme le suggère Adorno, le secret de l'ouverture.

La naïveté envers l'art est un ferment de l'aveuglement; celui qui en est totalement dépourvu est d'autant plus borné, prisonnier de ce qui lui est imposé².

En fait, à trop vouloir imposer au consommateur et à l'«objet texte», un mode d'usage, de lecture ordonnée, comme s'il s'agissait simplement d'affirmer, voilà une chaise et voici de quelle manière on doit s'y asseoir

¹ *id.*, *Structure du langage poétique*, p. 23.

² *id.*, *Autour de la théorie esthétique*, p. 11.

pour en jouir, on le tue avant même de lui avoir donné cette chance d'être interprétée comme le lieu actif d'une lecture et d'une aventure singulière. Or, c'est précisément ce que la suite de ce chapitre propose d'offrir, non pas un consensus sur la valeur d'usage des objets que je présente, il y en a bien un puisque mes objets ont tous une fonction bien précise et limitée, mais plutôt onze histoires poétiques à percevoir selon un point de vue personnel et singulier...

Titre: Objet-carré

Matériaux: acier inoxydable & bois de noyer noir

Dimensions: 44"x 44"x 30"



Titre: Objet-rond

Matériaux: acier inoxydable & bois d'acajou

Dimensions: 12" x 39" dia.



Titre: Objet-rectangulaire
Matériau: acier inoxydable
Dimensions: 19" x 15" x 14"



Titre: Objet-sinueux
Matériaux: acier inoxydable
Dimension: 8"x 8"x 17"



Titre: Objet-Étroit
Matériaux: acier inoxydable
Dimension: 10"x 26"x 19"



Titre: Objet-Étendue

Matériau: acier inoxydable

Dimensions: 66"x 12"x 37"



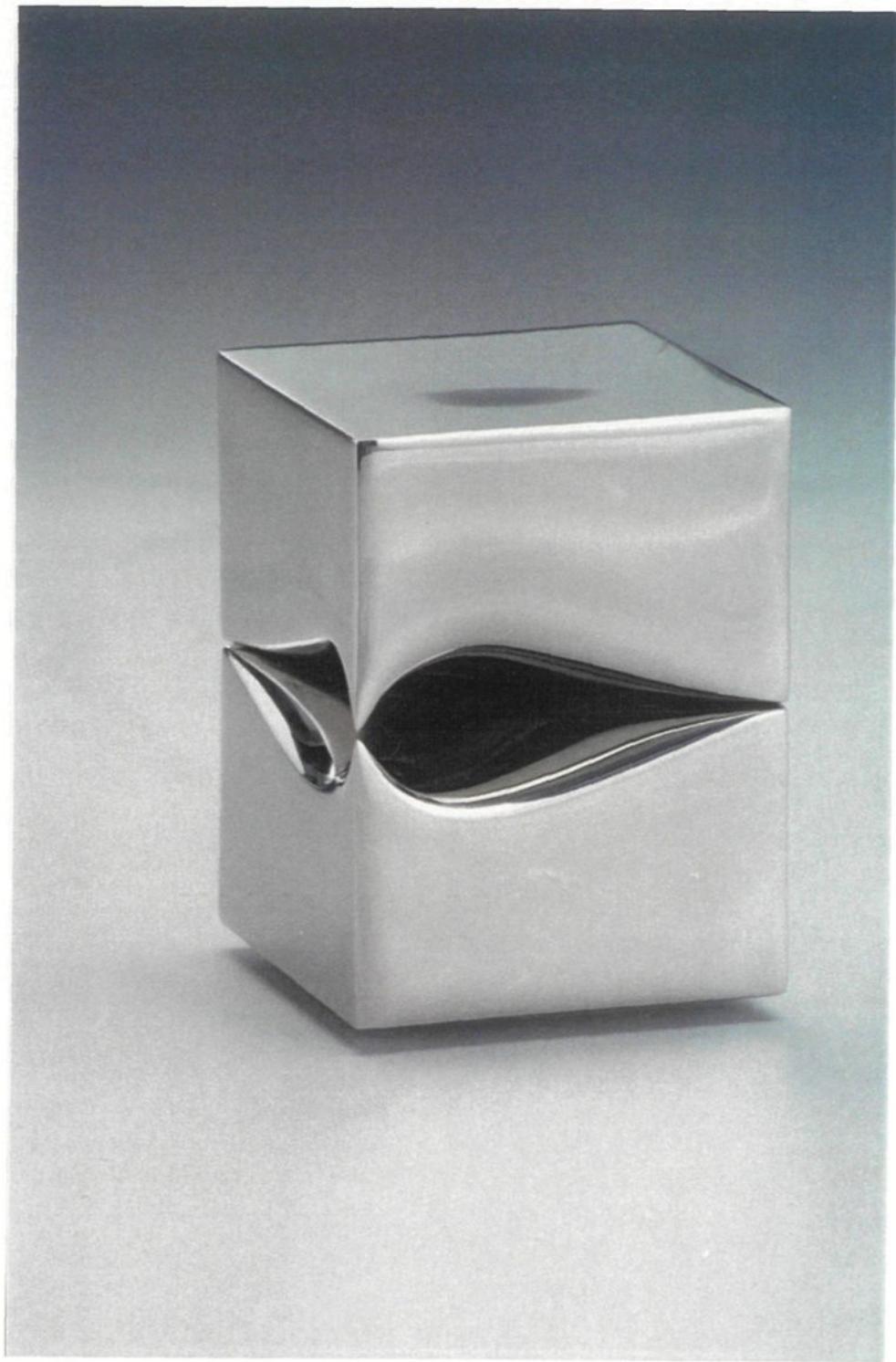
Titre: Objet-banc
Matériaux: acier inoxydable & Cotton
Dimensions: 12.5"x 12.5"x 16.5"



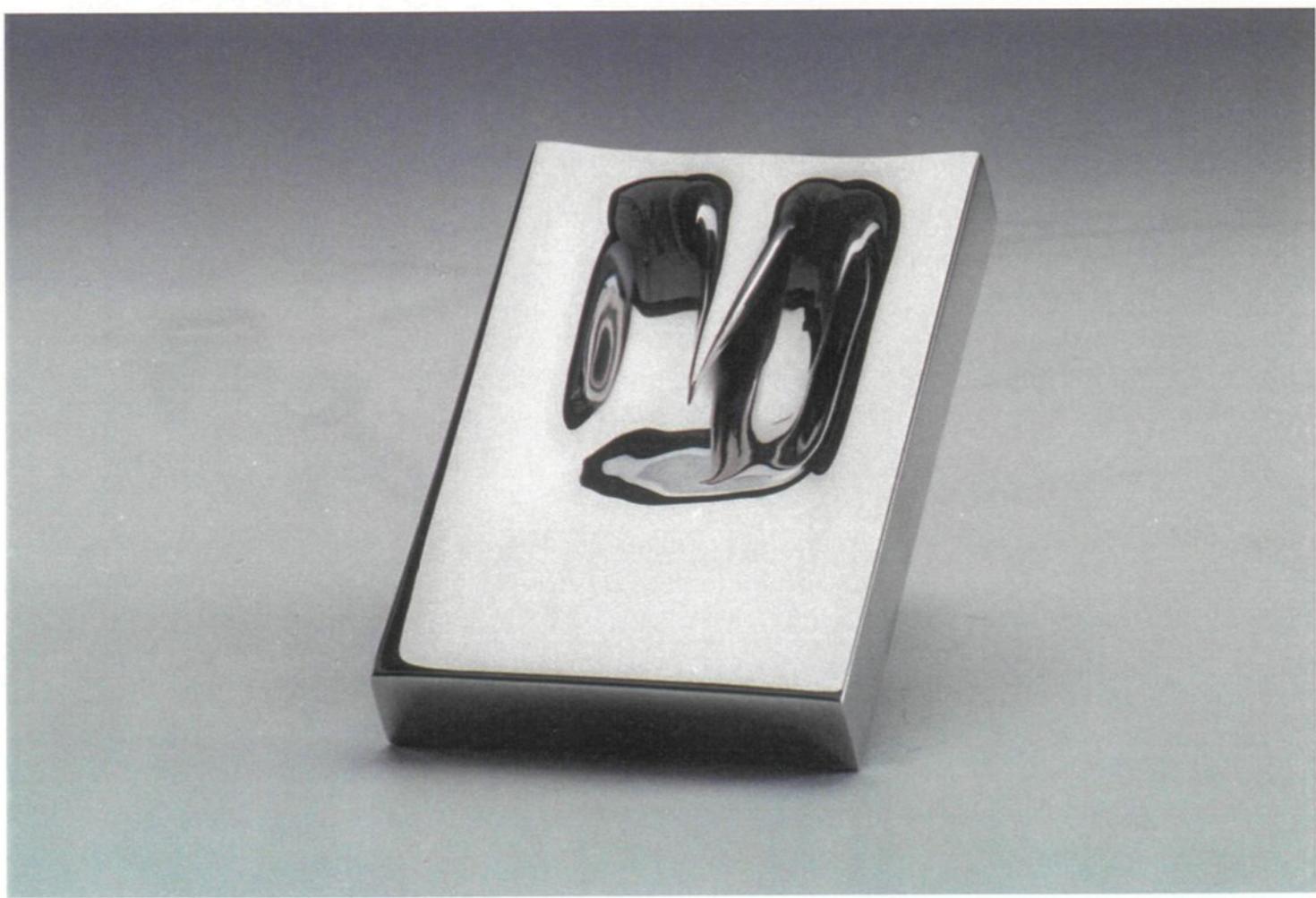
Titre: Objet-lourd

Matériaux: acier inoxydable

Dimensions: 3"x 3"x 4"



Titre: Objet-creux
Matériaux: acier inoxydable
Dimensions: 5.5" x 4" x .75"



Titre: Objet-lumineux 1
Matériaux: acier inoxydable
Dimensions: 2" x 2" x 8"



Titre: Objet-lumineux 2
Matériaux: acier inoxydable
Dimensions: 2.50" dia. x 8"



CONCLUSION

L'entreprise de cette recherche poétique en art appliqué voulait d'abord réfléchir sur les mécanismes de la communication, de la consommation et de la production poétique. Réfléchir sur l'art, sur ses motivations et conséquences, avant d'entreprendre concrètement toute activité de création, voilà à priori, l'un des premiers objectifs de la présente recherche.

A distance, des actions directes posées sur la matière, lieu privilégié d'expression où ma créativité puise sa vivacité et s'épuise dans la finalité des œuvres réalisées, la première partie de ce texte nous aura permis d'illustrer, selon une approche de nature théorique, comment la communication et la consommation poétiques, s'articulent dialectiquement autour des deux axes fondamentalement antithétiques, que sont l'expérience objective et émotive d'une œuvre. Tel un mouvement transitoire, et vue ici d'une manière très schématique, la première expérience nous renvoie au concept d'**ordre**, et au monde **statique** de la logique physique des objets. Alors que la seconde, nous renvoie au concept d'**aventure**, et au monde **vivant** des manifestations psychologiques de la perception et de l'interprétation.

De plus, outre cette double fonction propre au langage esthétique ou poétique, on aura également compris, que les messages d'**intention poétique**, sont des signes autonomes, des «textes objets», qui

ont pour fonction, de communiquer et de traduire, par un matériau et dans un style aussi singulier que possible, un sensible. Un sensible qui soit idéalement apte à provoquer chez un sujet sur les bases de l'objet, l'élosion d'un sentiment d'ouverture.

Phénomène générique, la notion d'**ouverture**, qu'on aura située dans l'espace immatérielle qui sépare les concepts d'ordre et d'aventure, se définit ainsi, comme la **condition essentielle** de toute consommation poétique, et existentielle de toute pratique poétique. En fait, sans elle, sans cet espace immatérielle où l'imaginaire donne symboliquement sens aux formes matérielles qui nous entourent, les possibles de la poésie et qui plus est, de la création, deviennent impossibilités. De **jouissance** pour celui qui interprète l'oeuvre, et d'**expression** pour l'artiste.

A proximité des réalités de la pratique, le seconde chapitre nous aura permis de repérer et de faire le point sur les différents ancrages idéologiques de mon système poétique. Première étape donc, de toute démarche en art appliquée, le concept fonctionnalisme, loin de m'imposer un modèle, une structure ou un quelconque dogmes esthétique, me permet plus simplement de faire évoluer ma recherche formelle vers des solutions stylistiques singulières, en **harmonie** avec les principes émotifs de **l'aventure artistique** et les lois objectives **de l'ordre technique**.

En ce sens, je rajouterai que mon engagement à vouloir créer des objets qui répondent aux critères esthétiques du **beau** et techniques de l'**utile**, a été un acte de liberté parfaitement assumé, dans la mesure où ma

recherche ne visait pas à contester les bases de la contrainte fonctionnaliste propre à ma discipline.

En réaction cependant à la nature impersonnel et ultra fonctionnaliste de l'acier inoxydable, matériau privilégié dans cette recherche, nous aurons pu comprendre, que l'importance et le privilège accordés au mode de production artisanal, me permettait de maintenir mon travail, à l'intérieur d'un cadre de production, où les techniques de fabrication, seraient à la mesure de la vitesse et de la sensibilité manuelles.

De plus, si cette volonté de protéger mon travail de la surproduction industrielle, était fonction d'un désir implicite, d'introduire dans la matière, une mémoire d'âme et une trace humaine. On aura observé que cette volonté de réaction, s'est également manifesté au plan stylistique, par l'introduction explicite de formes subversives. Formes pointues et tranchantes participent donc à évoquer une certaine révolte, et de même à provoquer chez l'usager, une attention particulière.

Le troisième et dernier chapitre, aura été consacré à la présentation matérielle du travail effectué; il aura été l'occasion pour chacun de lire l'œuvre proposée d'une manière singulière, sinon de consommer une poétique de l'ordre de l'aventure.

Par ailleurs, je voudrais maintenant en profiter pour souligner et ce, au risque de me répéter, que dans chacun des objets proposés au terme de cette recherche, il y a d'**inclus** la somme des apprentissages manuels et

intellectuels acquis dans le **passé**, mais aussi la somme des expériences acquises dans l'**actualité** de cette recherche, dans l'action de l'atelier, dans le hasard du bricolage et le mouvement du travail de création. Les certitudes qui ont motivé mes projets de créations au départ sont souvent le lieu d'une série d'improvisation indéterminées. et, ce sont précisément ces indéterminations qui m'animent et qui me poussent en avant des lassitudes et des servitudes techniques.

Comprendons bien, que mon travail en création, malgré qu'on puisse y observer dans son ensemble, une certaine linéarité stylistique, n'est pas le résultat d'une recette, d'une méthode systématique que j'applique docilement à chaque nouveau projet, mais plutôt la conclusion empirique d'un savoir-faire en progression et d'un système de pensée en constante évolution.

Enfin, au delà de toutes les considérations théoriques ou techniques qui ont été ici amenées, pour illustrer les divers phénomènes de la communication et de la pratique poétique, il y a une vérité, et elle se situe non pas dans les objets que je propose, mais dans l'activité vivante et le geste fécond qui a contribué à leur donner naissance. A ce titre, faut-il encore une fois rappeler que la poésie, n'émerge que de l'intérieur de l'esprit de celui qui l'a créée.

La poésie est un faire comme le disait Paul Valéry, et non un fait acquis observable objectivement dans la forme. Certes, il y a des œuvres qui font preuve d'une grande originalité eu égard des critères esthétiques et

culturels en vigueur, mais ont t-il d'un point de vue plus intérieure, un pouvoir évocateur plus grand en termes poétiques, je ne sais trop...

Or, à la question de savoir, si les objets proposés au terme de cette recherche, ont fonctionné poétiquement ou non, je ne peux que retourner la question à ceux qui en on fait directement l'expérience. En fait, certain y on perçu des formes qui nous renvoient au monde animal, végétal ou marin (griffes, pattes, calmars), d'autres ont plus simplement été touchés par les qualités d'exécution technique qui semblent les avoir émus, alors que d'autres encore, ont semblent t-il été psychologiquement et physiquement perturbés par l'immoralité de l'artifice stylistique utilisé (formes pointues et tranchantes).

Conséquemment, et en regard à la nature et la diversité de ces interprétations, puis-je penser, comme le soutenait Fernand Léger, que **l'ordre utilitaire**, n'a pas empêché l'avènement d'une part d'**aventure** chez ceux qui ont eu le plaisir de s'ouvrir naïvement l'esprit au monde symbolique et poétique de l'art.

Enfin, la poétique comme approche de l'art est une notion ouverte comme nous l'avons longuement démontré; en cela, je peux dire que les connaissances intellectuelles et techniques acquises au cours de cette recherche, pourront me servir dans l'exploitation de d'autres formes d'art.

Sans affirmer avoir épuisé l'immense potentiel expressif que me permet l'acier inoxydable et le domaine des arts appliqués, j'entrevois

quand même en parallèle et dans la poursuite de la présente recherche, une ouverture vers une approche totalement sculpturale. Libérée de la contrainte utilitaire et au service de la forme pure, cette dérive disciplinaire en quelque sorte, me permettra d'explorer aux limites, des possibilités sensibles et techniques des matériaux de l'art, d'autres langages plastiques.

Concluons que si **aujourd'hui**, j'ai choisi principalement l'acier inoxydable pour communiquer de l'utilité et de la beauté, **demain** sous l'influence et face à la contrainte d'une ou plusieurs autres matières, je serai sans doute amené à communiquer cette même émotivité qui m'habite dans un langage formel différent, et insoupçonné jusqu'alors.

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, W. Théodor, *Autour de la théorie esthétique*, Klincksieck, Paris, 1976.

AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Coll. Les usuels de poche, L.G.F., Paris, 1993.

BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Coll. Points, Seuil, Paris, 1985.

BARTHES, Roland, *Système de la mode*, Coll. Points, Seuil, Paris, 1967.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Coll. Points, Seuil, Paris, 1972.

BAUDRILLARD, Jean, «Le crépuscule des signes», *Traverses*, no 2, 1975.

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Denoël/Gonthier, Paris, 1979.

BOUDON, Philippe, «Acier», *Encyclopaedia Universalis*, Paris, (Vol.7), 1990.

BOUDON, Pierre, «Style et projettation architecturale», *Protée*, Chicoutimi, Vol.23 no 2 (printemps 95).

BOURDIEU, Pierre, *Sociologie de la perception esthétique*, Grasset, Paris, 1978.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982.

CAUQUELIN, Anne, *L'art contemporain*, Coll. Que sais-je, P.U.F., Paris, 1993.

COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966.

DAY, David, JACKSON, Albert, *Guide du bois, de la menuiserie et de l'ébénisterie*, La maison rustique, Toulouse, 1991

DEFORGE, Yves, *L'œuvre et le produit*, Champ Vallon, Paris, 1987.

DORMER, Peter, *Le design depuis 1945*, Thames & Hudson, Paris, 1993.

DUFRENNE, Mikel, «Le style», *Encyclopaedia Universalis*, Paris, (Vol.21), 1990.

ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Coll. Biblio, Grasset & Fasquelle, Paris, 1992.

ECO, Umberto, *La production des signes*, Coll. Biblio, Labord, Bruxelles, 1988.

ECO, Umberto, *Le signe*, Coll. Biblio, Labord, Bruxelles, 1988.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Coll. Points, Seuil, Paris, 1965.

Encyclopédies d'aujourd'hui, *Atlas de la philosophie*, Coll. Livre de poche, Paris, 1993.

FERNANDEZ CARRERA, Gaston, *La Fable vraie, La lettre volée*, Bruxelles, 1991.

FIELL, Charlotte & Peter, *Modern chairs*, Benedikt Taschen, Germany, 1993.

GENETTE, Gérard, *Esthétique et poétique*, Coll. Points, Seuil, Paris, 1992.

HAAR, Michel, *L'œuvre d'art*, Hatier, Paris, 1994.

HEGEL, G.W.F., *Introduction à l'esthétique Le beau*, Champs Flammarion, Paris, 1979.

HUISMAN, Denis, *L'esthétique*, Coll. Que sais-je?, P. U. F., Paris, 1988.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Les éditions de minuit, Paris, 1967.

LE BOT, Marc, *Figures de l'art contemporain*, Coll. 10 18, Paris, 1977.

LEGER, Fernand, *Fonction de la peinture*, Denoël/Gonthier, Paris, 1965.

PASSERON, René, «Pour une approche poïétique de la création», *Encyclopaedia Universalis*, Paris, (Vol. 19), 1990.

ROCHER, Guy, *L'organisation sociale*, Coll. Points, H.M.H., Paris, 1968.

SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1985.