

LE PROJET COMME ŒUVRE, DANS L'ART ET DANS L'ENSEIGNEMENT AU LYCÉE, ET LA QUESTION DE LA NOTE D'INTENTION AU SERVICE DU PROJET ARTISTIQUE

Présentation

Cette ressource complète celle présentant les dimensions pédagogiques de l'enseignement du projet en arts plastiques au lycée. Elle aborde la question du projet sous l'angle des diverses conceptions et des pratiques repérables dans la création artistique. Elle envisage leur corrélation avec les statuts et les usages du dessin, langage et dispositions plastiques notamment mobilisés de longues histoires pour l'élaboration de l'œuvre, du « dessein » d'une création.

Mots-clés

Projet/Programmes/Processus de création/Œuvre/Idée/Intention/Note d'intentions

Introduction

S'il est largement inscrit dans ses dimensions pédagogiques¹ et l'approche de méthodes² au sein des programmes du lycée, le projet y est tout aussi fondamentalement présent dans son lien intrinsèque à la question de la création en art, et cela au cœur des questionnements plasticiens (comme des questionnements artistiques interdisciplinaires ou transversaux) :

« Domaine des démarches de création, penser l'œuvre, faire œuvre » ;
« L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre : Projet de l'œuvre : modalités et moyens du passage du projet à la production artistique, diversité des approches ; Structuration d'une intention et d'un projet en vue de réaliser l'œuvre ; Langages et supports de communication de l'intention ou du projet » ; « L'œuvre comme projet : dépassement du prévu et du connu, statut de l'action, travail de l'œuvre : Processus créatif, intentionnalité, formalisation, non-directivité de l'artiste ».

1. Voir la ressource : Enseigner le projet en arts plastiques au lycée

2. Pour rappel, les programmes du lycée comprennent en effet des « Compétences travaillées » explicitement orientées par des visées de méthodes, selon l'axe « Mettre en œuvre un projet artistique individuel ou collectif » et ses déclinaisons. La partie « Situations pédagogiques » est introduite d'emblée par l'attention accordée à la dynamique de projet : « Le professeur prend l'initiative de la diversité des situations d'apprentissage, de la séquence de cours à la situation d'atelier comme à la conduite de projet. Le projet de l'élève est central qu'il soit individuel ou collectif. »

Cet ancrage artistique du projet, qui est essentiel, incite à nourrir la pratique sensible des élèves de sources et de conceptions diverses. Celles-ci sont bien évidemment fondées sur des recherches plasticiennes et culturelles de natures variées. Elles induisent aussi un travail de recoupements de ce qu'il en est du projet entre divers arts. Elles gagnent également à s'ouvrir à des domaines non artistiques, notamment les sciences et les technologies.

Relative à l'étude des processus intellectuels et techniques — employés de longue histoire pour penser (projeter) l'œuvre —, une telle approche est particulièrement attentive aux langages, aux formats, aux formes et aux matériaux qui incarnent le projet en tant que processus sensible et réalité physique : médiums, outils, supports, gestes, modalités, interactions entre l'écrit et le visuel, textes de statuts et fonctions divers, projections ou prévisualisations, croquis, photomontages numériques, simulations numériques, « *work-in-progress* », œuvre textuelle, œuvre virtuelle, scripts ou « programmations » à mettre en œuvre par l'artiste ou d'autres personnes, partitions, captations postérieures à une action, etc.

Au droit des possibilités ouvertes par les programmes, cette diversité des visées, des fonctions, des langages du projet en art est riche d'apprentissages dans la classe. Dans la perspective de la formation générale, il importe pour l'enseignant d'envisager la découverte et l'étude du projet artistique dans sa pluralité et dans ses nuances : en considérant l'élargissement du sens et de l'usage progressivement donnés par les artistes à la notion de projet, sans exclusives ni proliférations inopérantes de ses déclinaisons, sans laisser croire que tout est dans tout ni qu'une modalité disqualifierait *a priori* toutes les autres.

Depuis de nombreuses années, ce qui procède d'un enseignement du projet en arts plastiques mobilise dans la pratique des professeurs différentes formes. Toutes sont pensées par les enseignants comme utiles à la stimulation des aptitudes à avoir des projets et à désirer entrer en projet, à favoriser son émergence et à l'encourager : documents préparatoires, dossiers, fiches dites de projet, écrits étayés ou accompagnés de représentations graphiques, photographiques, infographiques, etc. Si, pour la plupart, elles visent à structurer la démarche de projet, certaines courent parfois le risque de conditionner l'invention, de réduire la part d'exploration ou d'imprévu dont il s'agit pourtant de cultiver aussi la possibilité comme la légitimité.

Les équilibres sont en effet délicats à trouver entre des perspectives explicitement structurantes pour des apprentissages — de fait un peu normatifs — et un « lâcher-prise » — en soi inhérent à la possibilité d'une expérience éprouvée de la création —. Il se joue alors un travail sérieux et profond, qui ne va pas de soi à l'École, sur la question de la relation entre intention et intuition, entre programmation et improvisation, entre conceptualisation et spontanéité, entre expérience et réussite, par exemple.

Le projet en arts : une dimension et une définition qui se pensent au pluriel, comme les art-s- plastique-s-

Ce qui sera ou ce qui est, mais aussi ce qui était ou aurait pu être

Si Christophe Génin, dans *Le vocabulaire d'esthétique* de Souriau, en fait une « pensée des possibles » et insiste sur sa « valeur motivante » de « marche vers la réalisation qui l'accrédite d'un accomplissement³ », pour Élie During⁴, le projet comme idée (voire l'idée d'un projet) peut tenir lieu d'œuvre à part entière.

« En un premier sens, "projet" fonctionne comme une catégorie désignant un état ou une modalité ontologique de l'œuvre (l'œuvre-en-projet comme processus indéfini de sa mise en œuvre, work-in-progress). En un second sens, "projet" désigne les traces de ce processus, ou plutôt des agencements particuliers de ces traces, qui donnent à l'œuvre une certaine visibilité [...] il la rend visible et lisible en effectuant une transcription de son idée. ⁵ »

Une conception et une réalité plurielles en arts

Le chemin qui mène de l'intuition, de l'intention ou de l'idée de l'œuvre à l'objet réalisé n'est pas, loin s'en faut, strictement linéaire, sans accroc. Le projet ne se réduit pas aux plans ou aux schémas d'une œuvre à venir. Le projet lui-même peut « faire œuvre », l'œuvre peut-être elle-même « en projet ». Œuvres désœuvrées, artistes sans œuvres⁶, œuvres sans artistes, fictions d'œuvres, etc., le champ des pratiques artistiques contemporaines est caractérisé par l'évolution des relations – parfois complexes – à la matérialité de l'œuvre et à son statut.

Comme le note Michel Foucault dans une conférence⁷, la distinction entre l'œuvre comme produit et l'œuvre comme opération de l'art est souvent questionnée.

« Le mot "œuvre" et l'unité qu'il désigne sont probablement aussi problématiques que l'individualité de l'auteur ».

De nouvelles formes d'expression, ayant émergé dans la seconde moitié du XX^e siècle, accordent une place importante au contexte de production de l'œuvre, aux discours qui l'accompagnent, au processus de production. Elles peuvent aboutir à une certaine immatérialité à laquelle se substitue une tentative d'agir dans le réel lui-même. Les publications ou les éditions d'artistes investissent de nouveaux territoires et questionnent le statut des œuvres ainsi que leur matérialité tangible, mais aussi leurs modes de diffusion dans un espace mondial globalisé.

3. Etienne Souriau, sous la direction de, *Vocabulaire d'esthétique*, éditions Presses Universitaires de France, 1999, p. 1174.

4. Élie During et Christophe Kihm, *72 projets (pour ne plus y penser)*, publié avec le FRAC PACA et la Fondation Paul Ricard, éditions Centre National Edition Art Image et Les presses du Réel, 2004. During repère deux sortes de projets : ceux de la famille des idéalistes attestant « la transcendance d'une œuvre [...] parce qu'elle excède tout objet qui voudrait la fixer » ; ceux de la famille des procéduriers dont « le projet n'est jamais qu'un point d'arrêt, une stase, une coupe dans le processus de réalisation ou d'actualisation de l'œuvre. »

5. *Ibid.*

6. Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres (I would prefer not to)*, éditions Verticales, 2009.

7. Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur ?* 1969, in *Dits et écrits*, tome 1, Paris, éditions Gallimard, 1994.

Cinq exemples d'évolutions contemporaines de l'idée du projet en art

Les exemples qui suivent n'isolent ni ne synthétisent la notion de projet en art. Pas davantage, ils ne résument « tout l'œuvre » des artistes évoqués à la seule dimension du projet. Ils ont toutefois tous en commun de ne pas figer le projet dans une conception « étroite » ou dans une dimension traditionnelle d'étapes plastiques et préparatoires à la réalisation d'une œuvre. Il s'agit de sous-tendre un certain nombre de conceptions, d'usages et de résonances élargis dans une création artistique. Tout professeur sait qu'il peut enrichir ces exemples, les étendre ou les contrebalancer.

Une conception globale et longitudinale de l'œuvre comme un projet et non réduite à ses objets

Quand Marcel Duchamp conçoit la *Boîte verte* en 1934⁸, c'est pour lui un nécessaire pendant verbal à *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* [*Le Grand Verre*], son grand œuvre réalisé entre 1915 et 1923⁹, et permettant de ne pas se contenter de la simple réception *rétinienne* de l'œuvre, mais de la percevoir dans tous ses aspects et selon des développements singuliers, complexes, transitoires, car inachevés ou à développer. Chez lui, l'œuvre excède tout objet qui voudrait la fixer ; l'objet-œuvre n'est pas à distinguer des pratiques qui la font naître, voire de la non-pratique et d'un certain dédain pour le faire, érigé en mode de création. Projet au long cours, dont la mutation permanente et la lente fabrication se nourrissent des notes et des réflexions de l'artiste, « La mariée » serait donc un mode d'existence paradigmatique de l'œuvre d'art. Une œuvre dont la forme sensible n'est qu'un état, une étape, une tentative jamais complètement satisfaisante de fixer l'idée.

Une conception de l'œuvre et de l'art comme un projet de création permanente

Robert Filiou, dans les concepts de la « création permanente », avec son « principe d'équivalence », ainsi qu'avec sa « galerie légitime » (qu'il installera dans sa casquette) contribue à définir, par l'influence qu'il exerce sur les jeunes générations d'artistes, l'œuvre comme un évènement potentiel. « *L'œuvre d'art, plus qu'un objet fini est le résultat d'une démarche déployée dans le temps, expérimentale et non programmée* ¹⁰ ». Son œuvre protéiforme, toujours modeste, bricolée et partagée avec le spectateur déplace cette dernière de l'objet vers la vie réelle, l'objet produit étant souvent un potentiel, une ouverture vers un devenir, un projet d'œuvre à réaliser.

Une conception du geste artistique comme projet de vie

Dans les démarches d'artistes tels On Kawara ou Roman Opalka, le projet de création artistique est difficile à disjoindre d'un projet de vie. L'œuvre devient une démarche exploratoire, un processus, une idée à éprouver dans le temps long, dans la réalité quotidienne de la vie d'artiste. Ainsi, les éléments produits ne sont que les parties d'un tout dans lequel la vie même de l'artiste est comprise.

8. Marcel Duchamp, *La Boîte verte (La mariée mise à nu par ses célibataires, même)*, 1934, 33,2 x 28 x 2,5 cm, fac-similés sur papier et emboîtement de carton recouvert de suède vert, inscriptions : à l'intérieur de l'emboîtement : « Cette boîte n° 73/300 doit contenir 93 documents (photos, dessins et notes manuscrites des années 1911-15) ainsi qu'une planche en couleur ». Paris, musée national d'art moderne, Centre Pompidou.

9. Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)*, 1915-1923, huile, vernis, feuille de plomb, fil de plomb et poussière entre deux panneaux de verre, dimensions (H x L) 277,5 x 175,9 cm. Philadelphie, Philadelphia Museum of Art.

10. Paul Ardenne, *Art, le présent. La création plasticienne au tournant du XXI^{ème} siècle*, éditions du regard, 2009.

Une conception en tant qu'interrogation des manifestations d'un projet de société

Aujourd'hui le travail de Julien Prévieux¹¹, qui déploie des œuvres protéiformes comme autant d'actes de résistance, s'introduit dans le champ des pratiques sociales – du monde de l'entreprise à l'espace urbain en passant par les technologies de l'information –, il y questionne les habitus, les attitudes et les gestes normalisés, les codes, les règlements ou les protocoles.

Un réservoir de « possibles », générateur de nuances sur le « travail » de l'œuvre

C'est au regard de ces pratiques, visant à faire du projet artistique une occasion d'aménager une réalité alternative en provoquant une situation nouvelle, que la pratique des arts plastiques dépasse la production d'objets en englobant celle de projets, dans des espaces et dans des temps les plus variés.

On retiendra également dans le livre¹² d'Élie During et Christopher Kihm les propos d'Alain Bublex :

« Depuis plusieurs années, je qualifie mon travail de projet. Si à l'origine il ne s'agissait que de reconnaître par cette dénomination que je ne parvenais jamais à réaliser ce qui y était énoncé, il m'est rapidement apparu que l'état de projet était en fait un des objectifs même du travail, autant, si ce n'est plus, qu'une de ses caractéristiques. »

Et encore : « L'œuvre n'est pas l'objet achevé, l'œuvre est le travail, c'est-à-dire le temps de l'étude, celui de la conception. Parler du travail en termes de projet, c'est étendre, distendre, le temps de l'étude. »

Quelques régimes du dessin (à dessein) au regard de l'idée de projet dans la création contemporaine

L'enseignement des arts plastiques, au droit des programmes, s'attache à être porteur des nuances du projet en art. Pour cela, il est recommandé aux professeurs de ne pas s'enfermer dans des conceptions trop limitées et des formes très étroites. Pour autant, il est nécessaire d'apporter aux élèves des savoirs sur des modalités traditionnelles du projet, dans lesquelles s'enracinent les approches contemporaines, qu'elles procèdent de ruptures ou de renouvellements.

À tous les niveaux – perpétuation de traditions ou soutien aux démarches les plus innovantes –, le dessin se relie naturellement à la dynamique du projet. Les programmes, au sein du champ des questionnements plasticiens, soutiennent une approche ancrée et ouverte du dessin, à la fois inscrite dans des traditions et élargie à la dynamique des évolutions repérables dans les pratiques des artistes :

11. Ainsi ses « lettres de non-motivations » constituent une tentative d'agir dans un champ social donné (le monde du travail, la recherche d'emploi) en court-circuitant avec dérision les habitus et les normes à travers une forme artistique singulière : la forme épistolaire ou messages et réponses se retrouvent confrontés dans la publication d'un livre.

12. Élie During et Christophe Kihm, *72 projets (pour ne plus y penser)*, publié avec le FRAC PACA et la Fondation Paul Ricard, éditions Centre National Edition Art Image et Les presses du Réel, 2004.

« Le dessin : diversité des statuts, pratiques et finalités du dessin. » ; « Appréhension et compréhension du réel : observer, enregistrer, transposer, restituer... » ; « Intention et communication : élaborer, prévisualiser, diffuser un projet ou une réalisation... » ; « Expression et création : pratique artistique en soi, variété des approches, des moyens, jeux sur les codes... ¹³»

« L'artiste dessinant : traditions et approches contemporaines, modalités introduites par le numérique. » ; « Outils du dessin conventionnels, inventés, détournés : continuité, adaptations, réinventions... » ; « Extension du dessin : diversité des supports, des échelles, virtualité, espace ou paysage comme matériaux du dessin... ¹⁴»

Un régime du dialogue et d'interaction avec d'autres langages

Le statut du dessin dans le projet peut être dépendant de relations instituées avec des moyens variés d'expression, d'annotation, d'enregistrement du réel comme de l'imagination ou de la créativité : écrits, photographies, objets, fragments de réel, captures sonores, etc. La dynamique de la pensée comme la cohérence du projet ne sont pas seulement assurées par la visibilité et la relative homogénéité de la forme graphique, mais par un réseau de relations sémantiques et plastiques constitué parfois par la coprésence d'éléments disparates, voire par l'absence de certains éléments. À l'instar des pratiques du *combine* (Rauschenberg) et du *collage* (Schwitters), introduisant l'idée d'une œuvre protéiforme en rupture avec la cohésion des parties et du tout de l'œuvre d'art classique, il s'agit alors d'un usage polymorphe du dessin. C'est aussi une intégration du langage graphique dans une interaction avec d'autres langages en mobilisant des perceptions sensorielles diverses.

Un régime de prévisualisation, de la diffusion de l'œuvre

Le statut des dessins et des photos dans l'œuvre de Christo et Jeanne Claude, au regard de leur intervention réelle sur site, comme ceux des dessins de Robert Smithson projetant ou documentant des œuvres parfois inaccessibles au spectateur, sont autant de rapports à l'œuvre comme projet dont les enjeux peuvent nourrir la réflexion des élèves. Car, si les attitudes sont effectivement devenues formes¹⁵, l'œuvre comme projet d'intervention dans l'espace public s'est généralisé.

Des régimes pragmatiques et poétiques de la consigne ou de la programmation

Dans des approches bien différentes, il est utile de s'interroger sur le statut des croquis et des directions donnés aux assistants dans le travail des artistes qui, à l'instar de Jeff Koons, épousent certains aspects des modes de production du capitalisme avancé et semblent travailler l'art selon un certain standard du chef d'entreprise ; ou sur la question de l'œuvre comme projet chez l'artiste « ingénieur » Panamarenko dont les maquettes, les études sur papier millimétré, bariolées de formules mathématiques complexes et les mécanismes poétiques oscillent entre romantisme technologique, onirisme et naïveté.

13. BO spécial n°1 du 22 janvier 2019, Spécialité arts en première et terminale de la voie générale. Cette approche est également présente dans les programmes de l'enseignement optionnel.

14. *Ibidem*.

15. Il est fait allusion ici à une exposition organisée par Harald Szeemann, en 1969 à la Kunsthalle de Berne : *Quand les attitudes deviennent forme (When attitudes become form : live in your head)*.

Un régime de l'enregistrement de la pensée ou d'un imaginaire

Pour l'artiste néerlandais Mark Manders, le dessin constitue « plutôt une recherche de la pensée que de l'observation. Ce sont des pensées qui sont recopiées ». Ainsi, les allers et retours sont constants entre dessins préparatoires, photographies d'œuvres en cours de création retouchées au crayon, projections de développements à venir, d'idées connexes¹⁶.

De même, le dessin, chez Mark Lombardi, est une manière d'organiser un réseau de corrélations, de témoigner de l'évolution d'une pensée, d'une investigation qui dépasse a priori le champ des pratiques artistiques. Pourtant les résultats obtenus ne s'abstiennent pas d'être esthétiques et formellement maîtrisés. Les diagrammes complexes de Lombardi font entrer dans le musée une « esthétique du complot » rendant tangible l'aspect nébuleux des sphères d'influences transnationales.

***Le projet artistique et le recours à la note d'intention :
entre bénéfices et risques de possibles normes rédactionnelles,
entre effets induits par la rationalisation de la démarche
et tentatives de maintenir l'œuvre comme proposition ouverte***

Une problématique et une compétence nouvelles des artistes à l'ère des appels à projets en art ?

Dans le champ de la création contemporaine, notamment dans le cadre de la commande publique, l'appel à projets est un processus désormais des plus fréquents. Il peut répondre à des obligations juridiques et réglementaires, liées – par exemple – aux marchés publics fondés sur des principes codifiés. Pouvant aussi instituer une sorte de compétition entre des artistes – qui par ailleurs n'échappe pas à la lointaine tradition des concours¹⁷ –, il engage souvent l'intervention de comités d'experts pour établir et justifier un classement, opérer une sélection, réaliser un choix argumenté.

On pourrait regrouper autour de quatre attendus principaux les demandes généralement faites aux artistes :

- présentation de la démarche artistique (située dans un parcours) ;
- définition avec conviction d'un projet (articulé à une démarche) ;
- expression claire d'une intention de réalisation (définie au regard des résultats escomptés) ;
- proposition de solutions (artistiques, esthétiques et techniques) inventives et cohérentes avec le projet.

16. Mark Manders, « self-portrait as a building » : à partir d'un plan au sol tracé en 1986 l'artiste développe un processus de création sculptural où les objets produits sont comme autant de pièces d'un bâtiment fictif qui peut s'étendre ou rétrécir à l'infini, présentant à chaque fois une nouvelle approche métaphorique d'un aspect de sa vie, de sa personnalité.

17. Nous nous contenterons d'évoquer ici le Prix de Rome. Créé en 1663, organisé par l'Académie, l'École des Beaux-Arts y prépare et le décerne. Il permet aux lauréats (un par an en peinture, sculpture, gravure, architecture, composition musicale) de séjourner 5 ans (puis 4 après la réforme de 1863) à la Villa Médicis à Rome aux frais de l'État et leur assure une carrière soutenue par des commandes officielles.

Pour y répondre, les artistes peuvent, doivent parfois, se conformer à des productions de documents assez normalisés, voire assez convenus, d'aucuns diront potentiellement contradictoires au regard de l'esprit de liberté et de sensibilité que l'on projette volontiers sur l'économie de la création artistique : notes d'intention en général accompagnées de dessins, de croquis annotés, des visuels d'un rendu potentiel aux formats parfois standardisés, de fiches techniques ou de notices explicatives limitées à un certain nombre de signes, d'études de coûts et de devis de fabrication, etc.

Il est ainsi bien question d'explicitier et de convaincre au sujet d'un projet de création, y compris en mobilisant des conventions rédactionnelles.

Un écrit très formateur aux qualités formatrices et potentiellement pas si scolaire que ça, si on le veut bien

D'aspect synthétique, visant à exposer assez clairement une démarche, la note d'intention est potentiellement un exercice à forte valeur ajoutée dans la formation scolaire. Elle exige de l'élève de cadrer sa pensée et d'en articuler avec logique et rigueur les développements. Il peut en effet y décrire de manière plutôt précise des actions, des gestes plasticiens, des méthodes de travail, des manipulations techniques dont l'usage maîtrisé visera à obtenir une production dont l'aspect technique et formel sera le plus souvent anticipé (mais aussi parfois prévu et assumé comme non dirigé par l'auteur ou délégué à d'autres personnes).

De même, en appuyant son propos sur des œuvres, des mouvements artistiques, des concepts issus de l'histoire et de la théorie de l'art, l'élève sera en mesure de s'inscrire dans un champ de références où il a pu puiser, auquel il dit se référer, dont les sources pourront dépasser la discipline. Elles institueront des liens, par exemple, avec les sciences de la nature, humaines et sociales, avec la littérature, la philosophie et, d'une manière générale, toutes les disciplines enseignées au lycée.

Si elle mobilise et cultive des compétences particulièrement valorisées par l'École, dans un enseignement artistique la note d'intention demeure au service d'une expérience toute à la fois sensible et réflexive de la pratique artistique. La pratique artistique ne se réduit pas à une succession d'exercices scolaires, à la reproduction d'une norme, à des réponses unidirectionnelles aux questions du monde. Elle cultive aussi la force de proposition, le dépassement des lieux communs, l'esprit d'innovation, la singularité. Il serait alors prudent de ne pas orienter strictement – ou du moins excessivement – la note d'intention en tant qu'un écrit trop normatif et à des visées très « techniques », au risque de distiller des conceptions étroites et réductrices sur l'art, la création et ses modalités.

Dans certains cas, la note d'intention contribue à apprendre l'explicitation de son travail et à formaliser le cheminement de son élaboration, à démontrer et à argumenter un intérêt personnel pour l'art, à donner du sens. Il importe tout autant – et dans bien d'autres cas – de lui réserver l'espace nécessaire pour que puissent travailler ensemble et selon des approches variées la structuration d'un projet, la sensibilité et des intuitions. Dans le monde des écrits au lycée, la note d'intention gagnerait donc à être abordée selon des prismes différents.

Retrouvez éducol sur



Mobilisation, avec délicatesse et nuances, de la note d'intention dans les apprentissages

Dans son usage pédagogique au lycée, tout comme les retours écrits effectués ponctuellement sur la pratique, la note d'intention, corrélée à ses formes et usages dans l'art, relève bien d'un « écrit scolaire » : elle est principalement produite à l'invitation de l'enseignant et bénéficie de son accompagnement.

Toutefois, à l'instar de pratiques artistiques qu'il aura rencontrées dans l'enseignement, pour l'élève la note d'intention est principalement une forme d'écrit au service d'une création : une étape, un relais, le témoin ou l'objet mêmes d'un processus d'invention relié à la pratique sensible. Si les élèves peuvent être exercés à produire une note d'intention, dans les visées explicites d'un apprentissage disciplinaire, ils auront aussi la possibilité de prendre librement l'initiative d'en produire par eux-mêmes, au service d'un projet personnel – plus ou moins intuitif – ou comme dynamique d'un processus de création – plus ou moins prédéfini.

Dans le champ de l'art, la note d'intention peut s'apparenter à la famille des écrits dits fonctionnels¹⁸ : c'est une production écrite sociale. Articulant souvent la forme textuelle avec d'autres langages, elle s'exerce dans des modalités particulières au sein de la « société » des artistes ou de l'économie de l'art : fréquemment exigée dans les procédures de la commande publique, mobilisée dans la production nouvelle des œuvres (réalisations ambitieuses, coûteuses, associant divers intervenants, procédant du système de la production audiovisuelle, etc.). Pensée et rédigée selon certaines règles, pour des destinataires précis, répondant à certains besoins, on peut la consulter au titre de l'archive. Elle se repère désormais dans le monde des expositions.

La note d'intention d'un artiste peut s'inscrire également dans une relation sensible à la langue. Elle est un espace et une forme où se disent, se témoignent, se constituent des visées artistiques : une pratique sensible qui exprime une autre pratique sensible en devenir. On pourra alors la relier à la sphère des écrits dits « fictionnels »¹⁹.

18. On rassemblera ici, à l'instar des classifications opérées dans la formation scolaire : les écrits de structuration, ceux dits de travail, ceux relevant de la pratique scolaire et sociale. Ils renvoient à une réalité plus ou moins objectivée, ont pour but principal de communiquer une information, donnent lieu généralement à une seule interprétation, ont une utilité immédiate et souvent éphémère, et plus ou moins didactique. Les écrits de structuration, notamment, permettent d'organiser les savoirs et les démarches. Les écrits dits fonctionnels se déclinent en tant qu'écrits de travail dans le monde scolaire comme dans le champ social.

19. On référera ici à une classification rassemblant des écrits : présentant une vision du monde (celle de l'auteur à travers le prisme de sa sensibilité), ayant un pouvoir d'évocation (tout n'est pas explicitement formulé), étant un produit du travail sur la forme (fonction poétique), relevant d'un texte pluriel (non univoque, nombreuses interprétations), marqués d'une certaine intemporalité (thèmes universels et de tous temps).