

Programme de recherche

AGGLO

construction de
situations collectives d'invention

<http://www.agglo.info/>

Crédits-recherche Délégation aux Arts Plastiques, Bureau de la
Recherche et de l'Innovation, Ministère de la Culture
Appel à projets 2002, Arrêté n°



18 mars 2005

2.4. approches des problématiques de la recherche en art

2.4.1. agglo-manifeste

(Ce texte est largement issu des échanges qui ont eu lieu lors de la réunion AGGLO de décembre 2004, ainsi que des remarques et suggestions faites en ligne)

1 - Sur la recherche en art.

La question de la recherche en art, et non seulement sur l'art, n'est pas nouvelle. Cela fait quelques années qu'elle se pose dans les différents cadres institutionnels qui la portent, comme par exemple l'Université, ou dans les structures diverses, centres d'art, associations, collectifs d'artistes, qui, bien au-delà, engagent des expériences et s'interrogent sur les modalités de la création actuelle.

AGGLO apporte à cette réflexion une contribution particulière. L'une des premières manifestations de cette spécificité tient à la façon dont y est traitée la vieille opposition entre théorie et pratique, connaissance et création, science et art.

Dans le prolongement d'un point de vue traditionnel, il nous semble que la recherche, dans le domaine des arts plastiques, tend à être ramenée soit à la production d'un savoir théorique partageable et contrôlable sur un objet rigoureusement déterminé, soit à la quête poursuivie par un praticien dans l'élaboration de son œuvre. Et l'on voit bien comment ces deux interprétations peuvent se traduire sur le plan institutionnel, soit par la considération des écrits théoriques effectués sur tel ou tel sujet, qu'ils soient intégrés dans les formes universitaires de la thèse ou qu'ils fassent l'objet de publications, soit par la reconnaissance des travaux réalisés au cours des années par le praticien et considérés comme l'expression en acte d'une recherche. Ainsi pourrait-on penser distinguer la recherche sur l'art et la recherche en art, ce qui relève de la "science", de la philosophie ou de la critique et ce qui relève de la pratique. D'un côté l'objectivité d'un savoir méthodologiquement contrôlé, de l'autre la subjectivité d'une expression singulière. On pourra alors hésiter sur ce qui peut paraître un élargissement exagéré de la notion de recherche, dont la source se trouve dans les modalités de l'organisation institutionnelle des savoirs scientifiques, leur reconnaissance comme formes dominantes du savoir et comme modèle de la production universitaire, ou le revendiquer comme une propriété spécifique du champ artistique. Mais il s'agit moins, dans le cas de figure qui vient d'être présenté, et dans lequel nous ne nous reconnaissons pas, de s'interroger sur la réalité de ce qui se joue sur le terrain de la connaissance que de trouver les formes d'une acceptabilité institutionnelle des pratiques. Il s'agit surtout d'éviter d'interroger les fondements idéologiques de cette opposition entre pratique et théorie et de la façon dont elle pèse sur une bonne part de

la tradition en esthétique, qui a constitué l'autonomie de l'art en le séparant radicalement du savoir. Il y a, de ce point de vue, une sorte de solidarité logique entre ce qu'on pourrait appeler, pour faire vite, positivisme et romantisme. C'est cette solidarité qui peut sembler se traduire par la tendance à reproduire, quand se pose la question de la recherche en art, la coupure entre ce qui relèverait d'une activité de production de connaissances théoriques et ce qui relèverait d'une activité de production d'oeuvres plastiques. On peut s'interroger sur ce qu'elle conserve de pertinence quand l'histoire des pratiques artistiques comme la logique des démarches de création générée par l'émergence des technologies numériques remettent en question le statut objectal de l'oeuvre d'art, l'évidence de la subjectivité individuelle de l'artiste, et transforment radicalement l'horizon culturel, épistémologique et pratique de la création.

Du point de vue des écoles d'art, dans leur effort de reconnaissance universitaire et d'intégration dans le modèle européen de l'enseignement supérieur, on voit assez bien aussi vers quoi pourrait conduire cette tendance : la recherche y devenant l'affaire des enseignants de culture générale, les artistes enseignants se voyant reconnus sur travaux, au travers de leur oeuvre personnelle - à moins qu'ils ne soient conviés à mener, parallèlement, les deux. Cette évolution nous semblerait dangereuse à plus d'un titre. Elle ferait en tout cas l'impasse sur l'originalité des écoles d'art, la façon dont elles ont nourri l'enseignement sur la dimension cognitive des pratiques artistiques et travaillé à articuler enseignements théoriques et ateliers, proposant les pôles de la pratique et de la théorie non seulement comme des domaines séparés et complémentaires, mais comme des tensions qui traversent le travail artistique et le prolongent dans une pensée à la fois opératoire et critique.

D'un point de vue épistémologique, nous savons que les sciences ne se réduisent pas à la description formalisée d'objets extérieurs prédéfinis, prédécoupés dans la réalité elle-même. Les sciences ont bien des objets extérieurs, mais qu'elles contribuent à isoler, qu'elles constituent comme objets de connaissance. Et les évolutions théoriques qui caractérisent les grandes étapes de l'histoire des sciences sont toujours, en même temps qu'un changement de point de vue, un déplacement des objets du savoir. Il existe une solidarité entre les formes de la recherche et ses objets. Cette solidarité est encore plus forte quand on sort du cadre de la connaissance spéculative pour s'engager dans le champ des sciences appliquées. Elle devient critique quand on sort du domaine (de ce que l'on appelle véritablement) des sciences pour celui des savoirs et des pratiques qui produisent leurs propres objets.

Cela ne signifie pas qu'il ne saurait plus y avoir là de recherche, mais que les formes de cette recherche ne peuvent éviter d'être interrogées, inquiétées, travaillées par la recherche elle-même.

Adorno s'efforçait, il y a un demi-siècle, de faire apparaître l'historicité

de la notion même de l'art. Depuis trente ans, l'art dans son statut, dans ses formes, dans ses moyens, dans ses questions, dans les modalités de son existence et de ses manifestations, n'a cessé de se diversifier et de se transformer. On ne peut plus se satisfaire de concevoir l'art comme une pratique de production d'objets, seraient-ils objets d'une satisfaction désintéressée. L'art est aussi un champ d'expériences, et c'est la notion même d'expérience qui s'y trouve interrogée. La question de la recherche est aussi une expression de ces transformations.

2 - A propos d'AGGLO.

AGGLO est un programme de recherche. C'est aussi un dispositif qui permet l'élaboration, le suivi et le développement de ce programme. Et c'est déjà en tant que dispositif qu'AGGLO pose la question des formes particulières de la recherche en art. Son sous-titre, "construction de situations collectives d'invention", est significatif de ce double statut de programme et de dispositif - il ne définit pas un objet, mais une attitude, une approche, et un "espace", une certaine façon d'envisager les pratiques de création et d'invention liées aux technologies numériques et leurs enjeux, ou encore de prendre en compte la spécificité du champ d'interventions, d'échanges, de relations et de socialisation dans lequel s'inscrivent et se métamorphosent les pratiques culturelles, politiques et artistiques en réseau. AGGLO permet l'évaluation des modalités de la recherche dans ces domaines via ce dispositif qui met en réseau des intervenants reliés à différents contextes de l'enseignement, de la pratique, de l'intervention dans le champ social et c'est cette dimension, qui permet l'actualisation et le croisement des recherches menées, qui doit être prise en compte.

Ainsi, AGGLO n'est pas seulement constitué comme un groupe de travail visant à connaître un objet déterminé en réunissant des compétences complémentaires, mais comme une plate-forme, un échangeur, un filet ou un accumulateur, et ce qui s'y met à l'épreuve est moins un point de vue théorique particulier qu'une forme de reconnaissance croisée et collective d'un ensemble d'investigations, de mises en oeuvres et de démarches.

Le contexte dans lequel nous nous trouvons de la réforme des enseignements supérieurs dans le cadre européen et de la reconnaissance des écoles d'art comme organismes d'enseignement supérieur ainsi que le réétayage des cursus universitaires, contribue à la prise en compte d'une démarche dont l'originalité est d'autant plus forte qu'elle n'est pas une démarche de circonstance et qu'elle ne va pas à l'avance chercher ses modèles dans les modalités de la recherche telle qu'elle s'effectue dans le seul cadre universitaire.

S'il s'agit d'un programme, celui-ci de réalise d'abord en dessinant une configuration d'ateliers distincts qui détermine moins l'architecture d'un ensemble justifié par sa cohérence interne qu'un espace de croisements et de convergences potentiels, une sphère de circulations

et d'explorations proposée au regard de chaque participant comme de chaque visiteur extérieur. Les laboratoires servent alors de révélateurs à des recherches ou des démarches qui existaient préalablement ou qui y trouvent un espace adapté de réalisation. C'est un ensemble aggrégatif qui fonctionne moins par l'effet d'addition des éléments que par la façon dont ces éléments balisent des territoires, soulèvent des questions théoriques ou pratiques, proposent des formes d'action ou sont capables de faire apparaître des situations. AGGLO est donc un dispositif dynamique au sens où il vaut moins par ce qu'il accumule que par ce qu'il transforme, par ce qui y circule d'initiatives, de points de vues, d'aperçus et d'ouvertures sur des pratiques et des formes en réseau. Dans sa structure même, le programme AGGLO veut que le dispositif soit susceptible de se transformer, d'évoluer, d'accueillir de nouveaux contributeurs et d'en voir d'autres partir. De la même façon, la légitimité des recherches qui s'y conduisent ne tient pas au cadre institutionnel qui les porte, mais à la façon dont elles permettent d'interroger les pratiques de création numériques ou en réseau en étant inscrites dans des contextes différents, ceux de l'enseignement et de la recherche autant que ceux, hybrides, des nouvelles plate-formes de l'art contemporain ou du réseau. C'est le territoire qui se trouve ainsi proposé à l'exploration qui constitue l'objet de la recherche d'AGGLO, l'ensemble des situations qui le déterminent, les paramètres théoriques, techniques, esthétiques qui en commandent les modalités et les usages.

L'objet des recherches engagées dans AGGLO est constitué d'abord par la réalité des pratiques collectives engagées dans la société technologique contemporaine. Mais il ne peut être constitué comme objet d'investigation que dans la démarche même de la recherche en tant qu'elle exerce sur le réel un tri, une lecture, un ensemble d'opérations, en tant qu'elle propose des expériences et qu'elle dégage les éléments d'un cadre théorique de connaissance. Cette opération n'engage pas seulement la production d'énoncés discursifs, mais la constitution d'une communauté dans laquelle se distribue du savoir et des savoir-faire. C'est l'une des dimensions du dispositif que constitue AGGLO que de travailler à ce qui peut constituer une telle communauté au sens où l'on parle d'une communauté scientifique.

Jean Cristofol

2.4.2. Quelques remarques sur la question de la recherche

Les quelques réflexions qui suivent sont issues de la lecture d'un texte que Richard Conte a consacré à la recherche en art sous le titre "Création et Recherche".

La question de la recherche en art est au carrefour de deux histoires, l'une qui concerne les transformations des conditions historiques, c'est-à-dire culturelles, techniques et politiques, de la création, l'autre qui touche aux modalités institutionnelles de l'organisation des enseignements artistiques et par delà les formes d'organisation d'une bonne part du milieu artistique. Elle suscite un débat à la fois institutionnel et théorique dont les enjeux sont d'autant plus complexes qu'ils sont pris dans l'ambiguïté de cette double perspective. Comment éviter de mélanger les niveaux du débat ? Comment échapper à la tentation d'une certaine justification théorique là où se joue du politique et de l'institutionnel, avec ce que ça peut supposer d'engagement idéologique, de mise en oeuvre d'un discours de légitimation, de la tentation d'un combat d'influence ? Il semble nécessaire de distinguer ces deux niveaux, celui de la réflexion théorique et celui des enjeux institutionnels et politiques, comme les deux contextes, celui de la transformation des formes artistiques et celui des enseignements, si l'on veut éviter que l'un ne soit détourné au service de l'autre, si l'on veut savoir de quoi on parle vraiment, et ce que portent les arguments, ce qu'ils servent. On ne peut s'interroger sur l'idée de la "recherche en art" sans prendre en compte le contexte qui donne concrètement un sens à cette interrogation.

Du point de vue institutionnel, la situation, si mouvante dans sa réalité juridique actuelle face aux perspectives européennes, est relativement simple en son fond : depuis les années 70, les écoles d'art et l'université ont développé des voies différentes, sinon concurrentes, d'enseignement, avec ce que cela implique de différences de fonctionnement, de pratiques, d'habitudes, de façons de penser. L'intégration des enseignements supérieurs dans le cadre européen pose la question de la reconnaissance universitaire des écoles d'art et donc des modalités de leurs relations avec les filières universitaires existantes. Cela crée l'espace d'une confrontation, ou au moins d'un débat entre Écoles et Universités, Ministère de la Culture et Ministère de l'Éducation Nationale, sur un terrain dont on peut mesurer à quel point il est resté vacant : les écoles d'art et les sections d'arts plastiques à l'Université n'ont jamais développé que le minimum de relations auquel elles ne pouvaient échapper. Les institutions de tutelle, si tant est qu'elles en aient eu le désir, se sont avérées incapables de clarifier leurs relations en terme d'habilitation, de reconnaissance des diplômes, de statut des enseignants. Appartenant à l'Université, les sections arts plastiques sont censées développer de l'enseignement et de la recherche. Evidemment, la question se pose pour elles, dans le contexte de la recherche universitaire, de spécifier ce qui constitue le propre de leur activité. Dépendant pédagogiquement du Ministère de la Culture, administrativement du même Ministère ou de collectivités territoriales, les Écoles ont développé des pratiques autonomes diversifiées qu'il leur faut maintenant faire reconnaître pleinement. Leur reconnaissance comme lieux d'enseignement supérieur suppose qu'elles soient aussi des lieux de recherche.

Du point de vue des pratiques artistiques, cette part d'histoire est celle qui fait de l'art contemporain un territoire repérable développant un éventail de formes dotées d'une sorte de légitimité historique. Elle est aussi, de façon distincte, celle du développement des technologies numériques et des environnements télématiques, de l'émergence de pratiques en réseau et de dispositifs technologiques. Cette double évolution est forte d'une profonde transformation des formes et des produits de la création artistique, elle s'accompagne d'une interrogation sur le statut des auteurs comme des oeuvres. Je ne me risquerais certainement pas à des raccourcis historiques dont la pertinence serait nécessairement douteuse, mais je voudrais tenter d'avancer deux remarques qui me semblent suffisamment massives pour être acceptables, au moins comme des approximations. La première est que les arts plastiques ont cessé d'être déterminés par des pratiques dominantes, peinture et sculpture, auxquelles la diversité des expériences se rattachaient de près ou de loin ; ils se présentent aujourd'hui comme un champ de pratiques diversifiées, en interrelations non hiérarchiques et ouvertes sur les autres types de pratiques artistiques. La seconde est que l'irruption des technologies numériques n'a pas seulement modifié les moyens des pratiques artistiques, mais qu'elle a ouvert un champ complexe qui traverse les enjeux de la communication, des formes du savoir, des pratiques sociales des technologies et de leur implications politiques.

De ce dernier point de vue, le débat sur la recherche en art nous donne un aperçu de la distance parcourue depuis une vingtaine d'années sur le terrain des relations entre art, sciences et technologies. Il s'agissait alors d'un terrain relativement neuf, ou qui pouvait paraître tel, tant la pensée de l'art restait prise dans le cadre traditionnel d'une séparation théoriquement constitutive entre art et connaissance. L'idée qu'il puisse exister une relation entre le champ de la création artistique et celui de la connaissance scientifique ou de l'opérationalité technologique semblait à beaucoup artificielle. Elle ne dépassait que très rarement, en tout cas, la vague idée d'un jeu de correspondances intuitives, d'analogies superficielles, ou de l'existence d'une communauté générale d'idées circulant dans le milieu des gens cultivés. Les courants artistiques nombreux qui avaient entrepris d'en arpenter les chemins, du constructivisme à l'op-art, n'étaient pas parvenus à modifier les fondements idéologiques de cette opposition. Et malgré l'éclat des pages fulgurantes écrites dès 1928 par Paul Valéry dans la "conquête de l'ubiquité", la question technique restait aux yeux de beaucoup limitée à ne concerner que les moyens d'une pratique dont la nature ne paraissait pas devoir être jamais modifiée. "Il y a dans les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance moderne", écrit Paul Valéry. "Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art."

Aussi n'est-il pas indifférent de voir ré-interrogée, à l'occasion du débat sur la recherche en art, la question des relations entre art et sciences, non plus négativement, mais positivement, à partir de l'idée qu'il y a effectivement du savoir en jeu dans l'activité artistique, que, d'une certaine façon, il fallait interroger l'art en tant que savoir.

Pourtant, le point de départ de ce questionnement peut paraître ambigu quand il s'initie dans le postulat que toute recherche se doit d'être scientifique, et que le critère de la scientificité doit en commander la méthode. C'est, de fait, l'un des lieux où joue la confusion entre enjeu institutionnel et discours théorique. Que l'Université soit un lieu de recherche, et que le modèle dominant de la recherche soit la recherche scientifique ne signifie pas pour autant que toute recherche universitaire est et doit être scientifique. Cela conduirait à l'étrange gymnastique de vouloir, d'un côté, définir des critères de scientificité pour justifier de l'existence d'une recherche et de diluer, de l'autre côté, la notion de scientificité jusqu'à lui faire perdre toute signification utile. Comme s'il n'existait pas déjà, sous les lambris ou les peintures craquelées de l'Université, des formes non scientifiques de recherche. Peut-être faudrait-il commencer par se débarrasser ici de l'idéal positiviste d'un modèle scientifique universel de la recherche. Et commencer par reconnaître, par exemple, que la philosophie, certainement la plus ancienne des disciplines universitaires, n'est pas une science, et qu'il y a bien pourtant de la recherche, comme de la création, en philosophie, et pas seulement en histoire de la philosophie.

L'exemple de la philosophie est d'ailleurs intéressant à plus d'un titre. D'une façon tout à fait éclairante, Richard Conte distingue dans son texte consacré à la recherche et la création, les arts des sciences par la différence de leur rapport à leur "objet", ou plus exactement, par le fait que les sciences ont nécessairement un objet extérieur à elles, alors que les arts n'en ont pas. Ce à quoi on ne peut qu'adhérer. Mais on peut de la même façon s'interroger sur l'objet de la philosophie, en tout cas sur la spécificité de son objet. La question a plusieurs fois été posée, et l'on se souvient sans doute de la thèse d'Althusser déclarant que la philosophie n'a pas d'objet qui lui soit propre. Il est en tout cas possible d'avancer que la philosophie n'a pas le même rapport à ses objets que les sciences, lesquelles d'ailleurs présentent, de ce point de vue, un bel éventail de possibilités. On peut par exemple proposer l'idée que les objets de la philosophie - les concepts- lui sont intérieurs, quand les sciences trouvent hors d'elles mêmes, dans une extériorité à la fois objectivable et théoriquement construite, dans des contextes épistémologiques différents, les objets qu'elles étudient. Pourquoi essayer de justifier théoriquement la tendance universitaire à appeler science toute discipline ? On parle parfois des "sciences juridiques", mais le droit n'est bien évidemment pas une science et cela n'empêche en rien que ce soit une discipline universitaire.

Quoi qu'il en soit, il me semble important de renoncer à vouloir légitimer la recherche en art par la proposition d'un modèle prédéfini

de la recherche à laquelle on voudrait la voir ressembler. Les formes de la recherche sont nécessairement variables en fonction des domaines. Elles le sont déjà selon les champs scientifiques qui sont concernés, et la recherche en physique n'a pas grand chose en commun avec la recherche en histoire. La recherche en philosophie est encore autre chose, et je ne vois pas quel sens il y aurait à leur trouver un modèle commun. Sauf à dire, effectivement, qu'il y a chaque fois production de savoir, ce qui demeure une proposition très générale, et qui peut être entendue de façon variable. Le droit réellement produit par l'activité législative et judiciaire génère la matière de la connaissance du droit comme discipline universitaire, laquelle contribue en retour à orienter cette production.

Aussi la proposition suivant laquelle la production d'oeuvres d'art n'est pas une production de savoir ne se suffit-elle pas. Elle conduit par contre à examiner le point de vue à partir duquel se distingue la recherche sur l'art, qui ne pose pas de problème puisqu'elle se donne bien un objet, et la recherche en art, qui serait à elle-même son propre objet.

Il semble que le texte de Richard Conte adosse cette distinction sur le fond de l'opposition entre des connaissances objectivables et transmissibles et une pratique essentiellement subjective, entre la collectivité "scientifique" des chercheurs et la solitude du créateur dans son rapport à son oeuvre. D'un côté la recherche, de l'autre la singularité de la quête créatrice. Il y aurait d'une part la recherche et ses méthodes, d'autre part la présence de ce qui se cherche. Poser la question de la recherche en art revient alors à interroger les formes de reconnaissance possible des savoirs engagés dans l'activité créatrice. Et le texte nous propose, du point de vue poétique, quelques beaux éléments de réflexion.

Mais la recherche en art ne se ramène-t-elle qu'à la pratique artistique elle-même, dans la diversité inépuisable de ses manifestations singulières ? Il me semble que la pensée va trop vite à se satisfaire du traditionnel clivage entre théorie et pratique, esthétique et création, entre une étude de l'art qui porte sur des objets, les oeuvres, et un faire qui se déploie dans l'affrontement du créateur et de la matière. On se retrouve alors devant le face à face entre les critiques, philosophes ou sociologues d'un côté, et le plasticien, l'artiste, de l'autre - celui qui fait et celui qui pense ce qui se fait. D'un côté le discours de l'analyse ou du commentaire, de l'autre quelque chose qui continue de relever du silence de l'oeuvre et du mystère du geste.

Aussi doit-on se méfier de l'opposition coutumière entre l'objectivité de la connaissance théorique et la subjectivité de la relation à l'oeuvre, entre l'oeuvre comme expression singulière et la science comme production de connaissances universelles. Il ne s'agit d'ailleurs pas de la même chose, le subjectif et l'objectif ne recouvrent pas le singulier et l'universel. Un trait singulier n'est pas nécessairement individuel, il peut être à la fois plus petit que l'individu, dont il n'engagera qu'un

aspect, et plus grand, se distribuant à des échelles diverses de collectivités qui se trouvent ainsi spécifiées, identifiées. Il est le produit d'un processus de différenciation qui contribue aussi bien à déterminer des appartenances, des façons communes de sentir et d'agir. Le trait singulier n'est pas en tant que tel l'apanage de la personne individuelle. Il définit un point de vue, une façon de voir, d'écouter, de sentir. Il constitue une parole, mais cette parole n'a pas pour valeur d'être mienne et non tienne, mais de circuler entre moi et toi, de s'adresser à moi et toi.

Et le créateur n'est pas un individu isolé, entièrement détaché d'un contexte, d'un milieu technique et esthétique, de courants d'idées, de préoccupations communes, d'une situation à la fois sociale, politique, culturelle. Il contribue à un débat, il travaille parmi d'autres à redéfinir toujours le champ des pratiques possibles, les territoires de l'art, comme les modalités du faire et du voir. Il réinvente les espaces et les conditions de l'écoute, comme il multiplie les façons d'écouter. Il rencontre des questions qu'il partage avec d'autres, qu'il affronte avec d'autres, à propos desquelles il affronte d'autres. Définir ces questions, dessiner le tissu des relations dans lequel on peut travailler à les définir, les modifier, les déplacer, engager les modalités de leur circulation, de leur partage, de leurs propagation, cela fait partie du travail de l'artiste.

Ces questions ne relèvent pas du commentaire de la dialectique de l'action créatrice avec la matière, ni de l'analyse ou de la critique des oeuvres. Elles définissent des champs de travail objectifs, des usages, des rapports sociaux ou politiques ; elles engagent la maîtrise de connaissances théoriques comme technologiques. Elles interrogent les formes de l'espace et du temps concrètement générées par les technologies, les structures de l'habitat ou des échanges, de la communication et des modalités de la vie collective. Que l'on prenne en compte l'importance de l'implication des artistes aujourd'hui, non seulement dans le champ politique, mais dans l'invention des situations de communication et d'échange, les réseaux de circulation de l'information, les manifestations émergentes d'actions citoyennes. Les pratiques artistiques elles-mêmes montrent l'existence de formes collaboratives dans lesquelles s'inventent à la fois des oeuvres, des dispositifs, des situations, au travers desquelles se renouvellent les pratiques artistiques et les voies de leur socialisation.

Si l'on considère les technologies numériques, on devra reconnaître qu'il n'y a pas d'un côté des savoirs théoriques ou technologiques objectifs et de l'autre de simples "outils" et des usages, Il n'y a pas seulement des ingénieurs qui produisent des programmes, des techniciens qui réparent des machines, des usagers qui utilisent des logiciels prédéfinis. Mais il y a le déploiement d'un champ continu où se transforment les façons de connaître, d'échanger, de se représenter le monde, de construire la potentialité de mondes imaginaires, de prendre position comme sujet et comme citoyen. Ce qui s'ouvre, c'est à la fois un espace de connaissances, de pratiques, de relations. L'artiste n'est

pas quelqu'un qui utilise des moyens nouveaux, c'est quelqu'un qui travaille ces relations, qui infléchit ces pratiques, qui interroge des connaissances, qui réinvente les formes de l'expérience. C'est quelqu'un qui ne produit pas seulement des oeuvres, mais instruit des dispositifs, génère des situations, propose des façons de voir et de comprendre.

Aussi la distinction entre recherche sur l'art et recherche en art ne recouvre-t-elle pas seulement l'opposition entre le théoricien et le praticien, la science et la création. Elle distingue, à côté de l'étude critique ou sociologique ou esthétique des manifestations de l'activité artistique, l'exploration de l'ensemble des connaissances, des enjeux, des stratégies et des questionnements que cette activité engage comme des champs d'investigation. Elle propose donc la prise en compte d'une "communauté de recherche" à laquelle contribuent artistes, scientifiques, philosophes, historiens, critiques, etc... et de questions ou d'objets communs susceptibles d'approches croisées, à la fois théoriques et pratiques.

Jean Cristofol

2.4.3. Manifeste pour la recherche en art

14/02/05

« On souhaiterait en tout cas éviter à la science le comique du geai se parant des plumes du paon et à l'art le pathétique du paon qui emprunterait ses plumes au geai ». Jean-Marc Lévy-Leblond.

« L'expérimentation est un filet pour saisir un poisson que l'on ne connaît pas », John Cage

Un aperçu des problèmes

1- Le paradigme

Aussitôt évoquée, la question de la recherche en art se transforme en paradigme. Autrement dit, elle se déploie immédiatement comme un jeu d'oppositions substituables dont la plus importante est celle de la science et de l'art. Ce sont des concepts, des cultures, des économies et des institutions qui massivement viennent alimenter ce paradigme.

Et celui-ci semble d'autant plus imposant qu'incontournable. Bien entendu, la valeur de ces oppositions résiste plus ou moins à l'examen. Les oppositions théorie / pratique ; objectivité / subjectivité ; progrès / surgissement ; universalisation / singularisation ou encore exhaustivité / particularité n'ont pas la même valeur dans ce jeu d'opposition. Les dernières, (universalisation / singularisation ; exhaustivité / particularité), résistent à l'examen du clivage entre science et art et il est essentiel en effet d'établir de véritables distinctions pour pouvoir aller plus loin.

A l'inverse, l'assimilation de l'opposition théorie / pratique à celle de science et d'art n'apparaît-elle pas tellement grossière qu'elle en devient inopérante ? La science ne peut évidemment pas se réduire à sa dimension théorique et l'art à sa dimension pratique [1]. (Encore faudrait-il s'entendre sur ce que ces termes pourraient bien signifier). Pourtant, au-delà d'une simple substitution de termes dans un paradigme, le croisement de ces derniers révèle une certaine propension : celle qui consiste, par exemple, à assimiler une théorie à une science de l'art alors qu'il est beaucoup plus improbable d'évoquer un « art de la science ». « La ou plutôt les sciences de l'art » recouvrent le plus souvent ses aspects théoriques - méthodes, instruments - ou encore trouvent à s'exprimer dans différents champs d'un savoir déjà constitué comme celui des sciences humaines désormais enrichies par les sciences cognitives. Il n'est certainement pas possible de renverser aussi aisément « théorie et science de l'art » avec « art ou pratique de la science ». On voit bien dans ce deuxième cas, la dimension métaphorique d'un « art de la science » [2] qui se distingue sans ambiguïté de sa dimension concrète et opérative. Peut-on sortir de ce paradigme et envisager une recherche en art libérée de cette opposition entre art et science ou clarifier certains termes de cette opposition ?

2- Le sens courant

A ce premier obstacle, important, vient s'ajouter une deuxième sorte d'écueil, celui qui consiste à galvauder la notion de recherche. S'il est courant de parler (à tort ou à raison) de sciences dures et de sciences molles, pourquoi ne pas envisager la notion de recherche comme un continuum qui transiterait progressivement d'une conception triviale de la recherche à une conception savante ? Dans ce cas, il y aurait peut-être moins de difficultés à parler de recherche en art, en partant d'un concept simple, voire simpliste, à un concept savant qui jaugerait la recherche par exemple à son degré d'opérabilité ou encore de falsifiabilité ? En allant plus avant, pourquoi ne pas réduire recherche à « chercher » en oubliant son préfixe ? On perçoit ici toute l'importance du caractère « récurrent » et autoréflexif du « re ». Si celui-ci peut s'entendre aussi comme signifiant « deux fois » alors qu'est-ce que « chercher deux fois » ? C'est tout simplement me semble-t-il chercher et simultanément « chercher sur chercher ». S'il m'arrive donc de chercher des outils, des supports, des contextes, des collaborations (ou toute autre matière susceptible d'engager un terrain artistique)

m'arrive-t-il de conscientiser cette quête jusqu'à en faire une « recherche » ? La recherche en art devenant par la même occasion une recherche de l'art ?

3- Dénouer « le champ disciplinaire de son objet » ?

Mais, bien entendu, la question devient aussitôt celle du mode de cette « conscientisation ». Comment s'effectue-t-elle ? Par l'effet d'un savoir ou d'une posture extérieure à la recherche proprement dite ou au sein même de son activité de production ? Il y a peu de problème à être, semble-t-il, en tant qu'être humain, producteur de relations sociales et par ailleurs chercheur en sociologie. En va-t-il de même pour « un chercheur en art » ? Puis-je être « producteur de relations artistiques » et par ailleurs chercheur en art ?

Je reprendrai pour acquise une distinction essentielle qui consiste à opposer la recherche en art et la recherche sur l'art [3]. Le « sur l'art » implique en effet une extériorité qui transforme l'art, ses objets, ses activités comme n'importe quel autre champ observable et analysable. A l'inverse, la recherche en art associe dans un même mouvement la production d'une situation artistique et une forme de savoir sur celle-ci et qui interagit avec elle. On a pu dire que « ce ne sont pas les oeuvres qui constituent la recherche, mais [...] la conscience des rapports qui s'accomplissent en elles » [4]. Sortie de son contexte, cette assertion présente un troisième type de difficulté qui est probablement la plus importante et qui ne saurait être aussi facilement résolue.

En effet, quoi de plus spécifique en art que sa propre activité ? Si l'on imagine que ce ne sont pas les oeuvres qui constituent la recherche, n'est-ce pas subrepticement réintroduire cette distinction entre une recherche sur et en art ? Si ce sont les « oeuvres » qui constituent la recherche, il reste à préciser l'essentiel, comment se constituent-elles en recherche ? Il nous suffira nous dira-t-on d'en comprendre la dynamique. Et nous risquons de retrouver là nos deux cas de figure : 1) la compréhension est interne au mouvement de production et ne concerne en quelque sorte qu'une connaissance empirique qui n'appartient qu'à l'artiste lui-même, 2) cette compréhension n'est pas simplement à comprendre « en interne », mais elle est à expliquer à des tiers et devient donc peu ou prou une recherche sur l'art.

Dans le même ordre d'idée, on voit une difficulté semblable apparaître. Si la recherche en art est constituée par les oeuvres, alors laissons simplement le travail se produire et l'oeuvre advenir. Elle a toujours existé et cette enquête est donc inutile. La recherche en art est tout simplement celle de l'artiste lui-même et qui lui appartient tandis que la recherche sur l'art élabore un savoir extérieur partageable sur celui-ci. Cependant, cette opposition entre ce savoir interne et solitaire de l'artiste et le domaine partageable de l'art révèle aussi l'importance des modèles artistiques envisagés. Comment en effet ne pas prendre en compte face à cet artiste solitaire (tout droit sorti du XIXe siècle ou d'une logique de marché) les nouveaux et antiques modes de

production de l'art en réseau ? [5]

4- Idéologies

Si l'oeuvre relève avant tout d'une construction matérielle et sensible dont je suis seul à chercher les fondements, il se peut que la recherche en art devienne « une forme de recherche sur moi-même ». Elle risque alors de se restreindre à une sorte de psychologie empirique (du procès de la réalisation d'une oeuvre) que la « poïétique » aurait pour tâche de démêler et de généraliser. (A une esthétique de la réception ensuite d'envisager la rencontre de l'oeuvre avec un sujet récepteur). Il y a de fortes chances ici que la recherche en art se constitue en deux moments distincts et que l'on oppose par exemple recherche et création. Si au contraire, l'oeuvre est d'abord la recherche d'un contexte inédit d'interaction sociale dont la forme est à trouver et à expérimenter, je ne pourrais plus opposer des actions et un savoir sur celles-ci mais je devrais nécessairement les associer. Est-ce simplement opposer deux contextes historiques ou idéologiques de la production d'une « oeuvre » ? [6] Celui qui relèverait, pour aller vite, d'une forme sensible qui n'aurait pas d'autre fin qu'elle-même et celui qui relèverait d'une production collaborative dont la forme serait inévitablement transitoire ? Au-delà de cette simplification, on voit ce qui dans les productions contemporaines fait écho aux modes de production de la science : un travail nécessairement collectif où la découverte ne peut s'effectuer seul, mais aussi une activité évaluée entre pairs. Mais à ce stade, s'il apparaît avec force, que ce sont bien « les oeuvres » ou le travail artistique qui constituent la recherche en art (et qui rend vain toute opposition entre recherche et création), n'est-il pas simpliste par ailleurs d'opposer comme je viens de le faire deux modèles de création : l'individuel et le collectif [7] ?

Croisements

Au point où nous en sommes, voici les problèmes abordés :

1. Peut-on envisager une recherche en art libérée de l'opposition entre art et science ?
2. « Chercher sur chercher » suffit-il à sortir d'une conception galvaudée de la recherche ?
3. S'il apparaît avec force que ce sont bien les oeuvres ou le travail artistique qui constituent la recherche en art, de quel modèle d'art s'agit-il lorsque l'on tente de clarifier la recherche en art ?

I. (« Le paradigme »)

Pour envisager une recherche en art qui clarifie l'opposition entre art et science, il faut tenter d'avancer sans trop s'étendre sur quelques différences significatives entre art et science. L'épistémologie est là pour nous rappeler trois points dont la banalité apparente cache la difficulté d'exécution et les résistances que sa prise de conscience a rencontrées :

1. La science vise une « réalité » quelle que soit l'interprétation que la philosophie veuille donner à ce terme : il s'oppose seulement ici à toute production que l'imagination construirait sans obstacles.
2. La science cherche une « explication », c'est-à-dire l'insertion de la réalité qu'elle décrit dans un système abstrait de concepts, débordant les faits singuliers que l'expérience nous propose.
3. [...] La science se soumet à des critères de « validité » qui sont explicitement formulables et qui font l'objet d'un consensus [8].
Que faut-il retenir ici ?

(1) Le premier point me semble entièrement transposable, l'art vise une réalité quelle que soit l'interprétation que la philosophie veuille donner à ce terme et s'oppose seulement ici à toute production que l'imagination construirait sans obstacles. Il n'y a aucune difficulté me semble-t-il à préciser que l'art vise une réalité et que celle-ci ne peut s'atteindre qu'à travers des obstacles. (« Produire l'oeuvre au dehors » pour reprendre Didier Anzieu [9] est une formulation possible de l'un de ces nombreux obstacles mais « savoir quand l'oeuvre est achevée » en est une autre chez cet auteur. Non moins problématique par exemple est la difficulté dans la découverte d'« une mise en forme », mais l'effectivité d'une rencontre avec l'autre ou sa collaboration constituent d'autres obstacles non moins conséquents selon les cas. (L'art comme pure imagination ne peut constituer bien sûr qu'une fiction naïve).

(2) L'art n'a pas bien sûr comme but l'explication mais peut s'apparenter dans certains cas à une « démonstration ». Une démonstration sans explication se rapproche d'une monstration et de toute évidence une partie conséquente de l'activité artistique relève de la monstration avant de retrouver sa dimension de collaboration - et l'on a d'ailleurs pas fini d'apercevoir la contradiction entre « monstration » et « collaboration » -. « L'art engagé » est naturellement tenté de passer de la monstration à la démonstration. On retiendra la nuance qui fait que l'art n'a aucun but d'explication mais peut selon les cas se faire démonstration. En ce qui concerne l'explication, le rôle de l'argumentation est décisif en science mais on entrevoit aussi que l'argumentation peut relever d'un caractère interne dans l'art à visée collaborative et d'un caractère externe dans les discours qui accompagnent plus généralement l'art contemporain.

(3) Il n'y a que des critères de validité locaux ou circonstanciels qui

sont rarement formulés et qui ne font l'objet d'aucun consensus. On peut également nuancer, ne s'agit-il pas d'un flou lié à un effet de proximité ? En son temps, la recherche du beau, la spécificité du médium, l'originalité, l'auteur (ou plus récemment la dimension sociale ou politique) ont constitué dans l'histoire de grands paradigmes qui ont servi à valider des oeuvres selon des critères peu explicités et des consensus mouvants. Mais la question de la validité engage également celle du rapport entre l'expérimentation et le « succès » (quelque soit la forme que l'on veut lui faire prendre), qu'elle est susceptible de rencontrer.

(4) De toute évidence, la science vise une exhaustivité entièrement étrangère aux pratiques artistiques. Le rapport exhaustivité/incomplétude ne concerne que la recherche en science. A la différence du rapport exhaustivité/incomplétude, le rapport universalisation et singularisation concerne la recherche en art et la recherche en science. Contrairement à ce que le terme peut laisser entendre, la singularisation (terme à la définition fort mouvante je le reconnais) ne s'oppose pas de façon définitive à l'universalisation dans le domaine artistique, il ne s'agit que d'une question de temps ou d'occasion. Seules les oeuvres singulières ont la possibilité de devenir universelles. Mais la singularité ne s'oppose pas non plus de façon définitive à l'universalité en science, elle permet d'articuler les notions de local et de global.

[La singularité est] une notion très importante dans la mesure où elle est l'un des deux instruments, agissant en sens inverse l'un par rapport à l'autre, dont dispose le mathématicien pour passer du local au global : un passage requis dans toute réduction. Le premier de ces instruments, allant du local au global, est le prolongement analytique sur lequel on peut dire que se fondent en dernière analyse toutes les méthodes existantes de prédiction quantitative. Le deuxième, qui va du global au local, est justement celui des singularités : en fait, dans une singularité, il y a concentration en un point d'une forme globale que l'on peut reconstruire par déploiement ou désingularisation. Rendre une situation intelligible signifie alors, en bien des aspects, définir un ensemble de singularités qui engendrent de par leur combinatoire, leur disposition réciproque, une configuration globale stable... [10].

(5) Pour certains [11], l'art est du côté de l'individualité et la science de la communauté. Nous retrouvons là la question des modèles utilisés. Si l'on pouvait encore repérer dans les pratiques relationnelles l'alibi d'une communauté derrière une individualité ou un auteur, les pratiques en réseau et les pratiques collaboratives ont désormais ébranlés ce clivage trop facile et cela bien après que l'on ait mieux décrit la solidarité incontournable entre acteurs du champ artistique. Ce n'est donc sûrement plus là qu'il faut chercher un lieu de partage entre les deux types de recherche qui nous occupent.

(6) C'est de toute évidence avec les critères de l'invalidation ou de la falsification que la recherche en science se trouve aux antipodes de la

recherche en art et il n'est probablement pas nécessaire de s'étendre sur ce sujet si ce n'est pour souligner une démarcation précise entre les domaines qui nous intéressent. Mais il est vrai que cette démarcation concerne aussi bien le champ philosophique (ou psychanalytique) avec celui de la science que cette dernière avec l'art. Rappelons qu'une théorie falsifiable est une théorie qui se donne la possibilité d'être démontrée fautive par le jeu des hypothèses, de l'expérimentation et de sa reproductibilité. En conséquence, et pour aller vite, il est convenu d'appeler scientifique une théorie provisoirement vraie dans l'attente d'une meilleure adéquation entre les faits observés et la théorie qui permet d'en fournir explication et prédiction.

II. « Chercher sur chercher » : une question de « méthode » ?

Poser la bonne question en science est un point essentiel, elle est la conséquence d'un savoir théorique et expérimental bien informé qui permet d'envisager le protocole expérimental adéquat. Mais l'aptitude à engager un questionnement est fondamentale aussi bien dans le champ artistique que scientifique. S'il est reconnu que poser « la bonne question » en science constitue une étape déterminante de la recherche, y a-t-il quelque chose d'équivalent à « la bonne question » en art ? La formule ici semble probablement déplacée ou mal formulée et à forcer le rapprochement entre art et science on pourrait bien faire endosser à la recherche en art « le pathétique du paon qui emprunterait ses plumes au geai » [12]. Il est évident que l'artiste peut poser à lui-même ou à des tiers toutes sortes de questions : programmatiques, techniques, formelles, stratégiques, sociales, etc.. . . Mieux dans la phase proprement exploratrice, on peut constater l'intérêt de les laisser toutes subsister dans un désordre propice à la découverte. Mais on s'aperçoit également d'une confusion entre ces questions préalables à toute recherche avec la mise en forme d'une question particulière adressée à un champ précis du savoir. Le rôle du langage est déterminant dans la mise en forme de la question initiatrice en science mais on ne peut sûrement pas lui faire jouer le même rôle dans la recherche en art. Cependant, dans les deux cas, il s'agit d'une question à mettre en forme. Si, comme je l'ai proposé, la recherche en art est d'abord constituée par le travail artistique, alors ce n'est plus seulement du côté du langage qu'il faut chercher l'équivalent d'une question fondatrice dans la recherche en art mais d'emblée du côté d'une mise en forme artistique. Enfin, si la question de la recherche en art est liée à celle des modèles artistiques, je préciserai qu'un de leur point commun est qu'ils constituent non seulement une recherche en art mais aussi une recherche de l'art, ce qui permettrait d'écarter le modèle académique ou « le modèle amateur » qui sont des modèles essentiellement reproductifs.

Après l'examen de distinctions mais aussi de rencontres plus précises entre art et science, j'en viens à la question d'un concept galvaudé de la recherche en art. Y a-t-il dans la dimension auto réflexive de la recherche en art (« chercher sur chercher ») un aspect qui relèverait

d'une recherche et dans la foulée d'une « méthode » ? J'entends déjà rugir tous ceux pour qui l'art est aux antipodes d'un cheminement repérable. L'affect, l'erreur, l'accident, l'arbitraire, le hasard, le fragmentaire, voilà par exemple ce qui nous propulserait à des éons d'une « méthode » : il n'y aurait éventuellement qu'une seule méthode en art, « une méthode contre la méthode » [13]. Pourtant, il est désormais évident que les éléments cités précédemment (hasard, affect, etc.) interviennent aussi dans la découverte en science, sans que celle-ci ne s'effraie pour autant d'une méthode. Il s'agit donc de démêler deux aspects ou deux moments de la méthode en art comme en science : celle liée au processus de découverte et celle qui précise le cadre de sa mise en oeuvre. Le cadre de cette mise en oeuvre est fondamentalement distinct (et c'est probablement avec le critère de falsification qu'il est le plus facilement repérable) ; le processus de découverte lui possède des éléments communs et c'est ce que je vais tenter maintenant de préciser.

Ce sont cinq étapes qui sont communes à la recherche en art et en science :

1. la définition d'un champ opératoire,
2. l'expérimentation de ce champ,
3. la découverte,
4. la communication ou socialisation,
5. la redéfinition du champ.

Que ce soit en art et en science, il n'y a pas de frontières fixes entre ces différentes étapes et l'importance peut varier considérablement selon les contextes mis en oeuvre. Cependant, malgré tous les écarts qu'il est loisible de repérer en art et en science, il s'agit bien de points communs susceptibles de préciser une problématique commune de la recherche qu'il devient alors possible de qualifier de façon particulière.

1 - La définition du champ opératoire

Il n'y a ni art, ni science sans la définition d'un champ opératoire. Qu'est-ce que la définition d'un champ opératoire ? Au plus simple, c'est la circonscription d'un lieu pour une expérimentation. Cela est à la fois banal et essentiel. Il s'agit donc de délimiter un domaine où il est possible de confronter des actions, que celles-ci soient mentales (sous la forme d'hypothèses ou d'intentions par exemple), physiques, techniques et sociales (ou tout à la fois mentales et physiques et techniques et sociales). Si la définition d'un champ opératoire en science est largement contraint, formalisé et socialisé, il n'apparaît pas cependant, me semble-t-il, que la contrainte, la formalisation ou la socialisation soient moindre en art.

C'est donc l'explicitation des règles qui visent à définir un champ opératoire qui fait la différence essentielle entre art et en science. Pourquoi ? Simplement, parce que l'artiste lui-même, à la différence du

scientifique, peut constituer de façon plus ou moins importante, l'objet du champ opératoire (et que dans ce cas l'explicitation des règles est plus difficile à généraliser). Si l'explicitation des règles pour définir un champ opératoire en science est largement reconnue tandis que la prise en compte du sujet désirant est ignoré, il en va à l'inverse en recherche artistique : peu d'explicitation de règles mais reconnaissance du sujet désirant [14].

2 - L'expérimentation du champ

En disant que l'artiste peut devenir lui-même partie prenante de la définition d'un champ opératoire, j'aborde ce deuxième niveau qui est l'expérimentation du champ. Comment s'effectue l'expérimentation ? En quoi la circonscription du champ s'oppose-t-elle à l'expérimentation proprement dite ? Pour répondre à ces questions il faut avancer dans chacun des domaines concernés : la recherche artistique et scientifique. En art, si j'entrevois qu'il peut s'avérer fécond de me prendre comme objet d'une expérience, ou si par exemple, j'entrevois qu'il peut s'avérer fécond de me prendre en photographie à intervalle de temps régulier selon un certain protocole de prise de vue, je définis un champ opératoire. Néanmoins, seule l'expérimentation (de ce protocole) pendant plusieurs mois ou plusieurs années peut valider ce que j'entrevois comme un champ opératoire. Il me semble que cette distinction entre définition et expérimentation d'un champ opératoire en science soit plus claire, car là aussi mieux explicité et argumenté : définition des savoirs concernés, formulation des hypothèses et méthodes de la recherche puis mise à l'épreuve de ces éléments.

L'expérimentation du champ circonscrit en art et en science est d'emblée une découverte des problèmes liés à l'expérimentation. Elle débouche en art sur la reconnaissance de l'écart entre intention et réalisation comme fondement d'une pratique artistique. Elle débouche en science sur une première mise à l'épreuve des hypothèses.

3 - La découverte

Ces cinq éléments communs à la recherche scientifique et artistique n'ont rien d'un processus automatique qu'il suffirait de mettre en oeuvre par étapes successives pour pouvoir aboutir. La découverte est essentielle, mais cette fois, il n'y a plus de relations obligées entre cette étape et les deux précédentes. Dans les deux cas, le hasard peut être essentiel pour opérer la synthèse qui manquait.

La notion de mise en forme évoquée est fondamentale et doit être comprise au sens fort. La « mise en forme » entendue n'a rien à voir avec une quelconque traduction d'une idée qui lui préexisterait. La mise en forme implique nécessairement une découverte. Au sens développé par Anzieu [15], il s'agit « d'instituer un code et de lui faire prendre corps ». Autrement dit, si la mise en forme peut relever d'un processus général de formalisation (commun en art et en science), elle n'a rien à voir avec un quelconque « formalisme ».

4 - La « communication » ou socialisation

Dans le processus de communication ou socialisation de la recherche, la question préalable de l'achèvement est cruciale en art alors qu'elle subit une évolution plus naturelle en science. Il ne faut pas croire cependant qu'elle soit sans difficulté, les résultats recueillis sont-ils suffisamment consistants ? Leur interprétation est-elle acceptable ? Le double jeu de l'interprétation est également à l'oeuvre dans les deux cas, interprétation interne à la recherche et interprétation des acteurs extérieurs au champ.

Au « donner à voir », ou à l'épreuve de la collaboration dans la production artistique, s'oppose la réplication de l'expérience et l'argumentation en science. La communication asymétrique dans l'oeuvre artistique (de l'émetteur au récepteur via l'oeuvre) se voit progressivement remplacée par toutes sortes de formes d'interaction voire de coopération où le récepteur peut faire retour sur l'auteur. Si argumenter, divulguer et coopérer forment un continuum en science, le processus de coopération en art va à l'encontre d'un processus de médiation qui rend encore plus unidirectionnelle la communication.

5 - La redéfinition du champ

Toute pratique de recherche un tant soit peu féconde aboutit à une redéfinition du champ investi. Dans les deux cas, elle redéfinit les quatre étapes précédentes : la définition du champ opératoire, la façon de l'expérimenter, la possibilité d'une découverte et dans une moindre mesure la communication ou socialisation de la recherche. C'est donc la démarche, le lieu de l'expérimentation et le contexte global dans lequel s'opère la recherche.

Conclusion : six points pour la recherche en art :

I - Ce sont les « oeuvres » ou le travail artistique qui constituent la recherche en art. (On ne peut de toute évidence réduire la recherche en art aux « travaux préparatoires ou environnementaux »).

II - La connaissance développée par la recherche en art n'est pas une connaissance d'ordre explicative mais une connaissance d'ordre pragmatique, autrement dit elle vise avant tout une action sur le monde.

III - La recherche en art dépend des modèles artistiques utilisés et l'art en réseau bouscule les modèles de la recherche en art en faisant transiter un modèle individuel de la recherche à un modèle collaboratif. Elle rejoint par là une des caractéristiques de la recherche en science dans laquelle la validation par les pairs est primordiale.

IV - Il y a une différence significative entre la recherche en art et la

recherche sur l'art mais aussi une interaction entre les deux. Celle-ci peut s'exprimer en disant qu'il s'agit d'une recherche de l'art (en réduisant ainsi une compréhension « galvaudée » de la recherche en art). Enfin, si la recherche en art implique naturellement la recherche sur l'art, la réciproque n'est plus que circonstancielle.

V - Les différences entre la recherche en art et la recherche en science tiennent à la volonté d'explication, à celle de la vérification, à l'ambition d'exhaustivité et surtout à la possibilité d'une invalidation. Elles ne tiennent ni à la découverte d'une réalité à travers des obstacles, ni à l'opposition entre l'individuel et le collectif et encore moins à l'opposition entre recherche et création.

VI - Au contraire, les points communs à la recherche en art et en science tiennent à 5 points qui permettent d'envisager la recherche en art comme une recherche à part entière et qui sont les suivants :

1. la définition d'un champ opératoire,
2. l'expérimentation d'un champ,
3. la découverte,
4. la communication et socialisation,
5. la redéfinition du champ.

Bernard Guelton

Notes:

[1] Il va de soi que j'écarte une réduction encore plus grossière qui consiste à circonscrire la théorie du côté du discours (oral ou écrit) et cantonner la « pratique » du côté des oeuvres proprement dite.

[2] pouvant concerner le côté intuitif de l'expérimentation en science ou encore celui de la beauté de ses objets ou de ses formalisations.

[3] Richard Conte, « Création et recherche », 2000.

[4] « Ce ne sont pas les oeuvres qui constituent la recherche, au sens que je m'efforce de rendre à cette notion, mais la conscience des rapports qui s'accomplissent en elles, quand j'en éprouve l'existence » Richard Conte, Id.

[5] Je suis particulièrement reconnaissant à Yannick Dauby (agglo) de nous avoir signalé le travail de Dominique Lestel et par exemple son article sur les « Eléments d'une phylogenèse de l'esthétique en réseau : rationalité expressive et régression créatrice » qui montre que l'art en réseau a une histoire bien plus ancienne et fondamentale que celle liée à ses supports informatiques. Léonardo-Olats : projets en partenariat, Artmedia VIII, Paris, février 2003.

http://www.olats.org/projetpart/artmedia/2002/t_dLestel.html/

[6] Après tout, concerter des actions, que cela se produise dans l'univers du tableau ou bien dans le champ social ne revient-il pas « au même » ? Pourtant, il y a inévitablement une dimension communicante, voire « explicative » dans l'art en collaboration qui échappe au travail solitaire de l'artiste dans son atelier. Cette dimension communicante, « explicative » peut-elle retrouver plus ou moins lointainement la dimension collaborative du travail scientifique en laboratoire ?

[7] On pourra toujours contester qu'il puisse exister une oeuvre individuelle, celle-ci se nourrissant inmanquablement de l'expérience et de la pensée des autres.

[8] Gilles Gaston Granger, « Epistémologie », E. U., 2000.

[9] Didier Anzieu, Le corps de l'oeuvre, Editions Gallimard, 1981.

[10] René Thom, Modèles mathématiques de la morphogenèse, Paris, Bourgeois, 1980, p. 116. cité par Jacques Hamel, « Quelques remarques sur la singularité en sciences exactes, en mathématiques et dans les sciences humaines », Diogène, n° 161, janvier-mars 1993.

[11] Jean-Marc Lévy-Leblond, « La science et le monde, l'art et le moi », RDT Info, Magazine de la recherche européenne, n° spécial, 2004.

[12] pour reprendre la formule de J. M. Lévy-Leblond.

[13] Loin de moi la contestation de ce fonctionnement naturel de l'esprit : penser à l'endroit et à l'envers, pour et contre, autrement dit penser par assimilation, contiguïté, contraste. Il suffit en effet d'y ajouter pour la circonstance toute certitude acquise et même celle (quelque peu romantique) « d'une méthode contre la méthode ». Laissons donc découvrir à chaque « oeuvre » sa méthode, banale, commune ou exceptionnelle en ayant à l'esprit qu'il s'agit de repérer « une forme qui pense » et non une pensée à mettre en forme (au sens bien entendu où il s'agirait d'illustrer des idées).

[14] Cette reconnaissance du sujet désirant est loin d'une simple hypothèse ou bavardage psychanalytique. Le désir « artistique » à l'origine de la définition du champ opératoire est effet essentiel.

[15] Didier Anzieu, op. cit.