

La recherche dans les écoles supérieures d'art

La recherche en création

MICHEL ORIER

Directeur général
de la création artistique

Dans les mois qui viennent, la Direction générale de la création artistique (DGCA) se dotera d'une nouvelle « mission recherche », chargée d'élaborer, dans tous les domaines de la création, une politique de la recherche en art cohérente, sur la base du travail de coordination du pôle recherche, au sein du service des arts plastiques, avec les délégations de la danse, du théâtre et de la musique. Notons en effet que les écoles d'art ont été à cet égard largement aux avant-postes depuis plus de dix ans.

La recherche en art, portée par les artistes, se distingue de la recherche académique qui est plutôt une recherche sur les arts, portée essentiellement par des universitaires et attachée à élaborer des savoirs disciplinaires. Ce nouveau pôle recherche, dédié à la recherche en art, dialoguera naturellement avec les structures et programmes de la DGCA déjà existants, plutôt consacrés à une recherche sur les arts – soutien à l'association des chercheurs en danse, soutien aux sociétés savantes musicales...

Cette mission recherche en art en train de s'inventer a vocation à devenir un formidable laboratoire, une pépinière d'idées qui vont nourrir et éclairer le paysage de demain, comme le préfigure déjà le séminaire de recherche transversal de l'inspection de la création artistique, qui vise à construire une sorte de boîte à outils conceptuels, pour accompagner la recherche telle que la pratiquent quotidiennement un grand nombre d'artistes.

La décision de créer une mission transversale de la recherche en art nous donne une occasion unique pour inventer le dialogue des différentes disciplines – une pratique que les artistes exercent *de facto* sur les plateaux et dans les lieux d'exposition depuis une vingtaine d'années, et qui les place souvent en dehors des cadres disciplinaires de la décision administrative. Tout l'enjeu sera de combiner une double logique, comme la trame d'un tissu : affirmer les spécificités propres aux différents arts, à leurs évolutions et à leurs rythmes distincts dans le processus de la modernité, tout en cherchant les points communs et les alliances qui peuvent se tisser entre musiciens, acteurs, danseurs, chanteurs, poètes, librettistes, chorégraphes, notateurs, artistes, graphistes, designers, performeurs, circassiens, et écrivains de plateau de tous bords. Sachant que venant de tous ces bords, beaucoup d'artistes, de plus en plus, cherchent à quitter le leur, pour se frotter à celui des autres. Sans oublier tous ceux qui sortent de la scène fermée, débordent et mordent dans l'espace public.

Traduite dans le domaine du spectacle vivant¹ cette problématique de la recherche en art devra trouver sa propre déclinaison, en dialogue avec la structuration déjà engagée dans le domaine des arts plastiques. Deux évidences se dessinent. D'abord la recherche issue de la scène ne se développera pas uniquement à partir des écoles. On voit actuellement plusieurs centres dramatiques (Montpellier, le théâtre des Amandiers à Nanterre, Gennevilliers, Aubervilliers, La Criée à Marseille) élaborer d'ambitieux projets de recherche en art. Des centres chorégraphiques affirment aussi cette ambition (musée de la Danse à Rennes, centre chorégraphique national de Montpellier...) de même que les centres nationaux de création musicale et l'Ircam.

Pour accompagner cette recherche, et trouver les meilleures solutions dans cette période expérimentale, le ministère mettra en place un conseil scientifique de la recherche spectacle vivant (le pendant du conseil scientifique en arts plastiques), rassemblant des acteurs, des chorégraphes,

1. Les intitulés eux-mêmes sont de plus en plus caducs : pourquoi le spectacle dit vivant aurait-il l'apanage du vivant, qui serait refusé aux arts dits plastiques, qui eux-mêmes ne sont pas les seuls à façonner de manière plastique ?

des compositeurs, des metteurs en scènes, des danseurs, des écrivains, des circassiens, des musiciens, des professeurs d'université en activité et émérites, afin de concentrer le maximum de forces, et de proposer des hypothèses efficaces pour accompagner au mieux cette première génération de chercheurs en spectacle vivant. Grâce au très prometteur projet de doctorat mis en œuvre par SACRe, le conservatoire national supérieur d'art dramatique et le conservatoire national supérieur de musique et de danse font figure d'éclaireurs, très judicieusement connectés avec l'école nationale supérieure des arts décoratifs et l'école nationale supérieure des beaux-arts, ainsi qu'avec la Fémis.

Chaque délégation est en train de travailler à l'élaboration et à la conception de nouveaux dispositifs permettant de prendre en compte et de valoriser cette nouvelle dynamique de la recherche en arts.

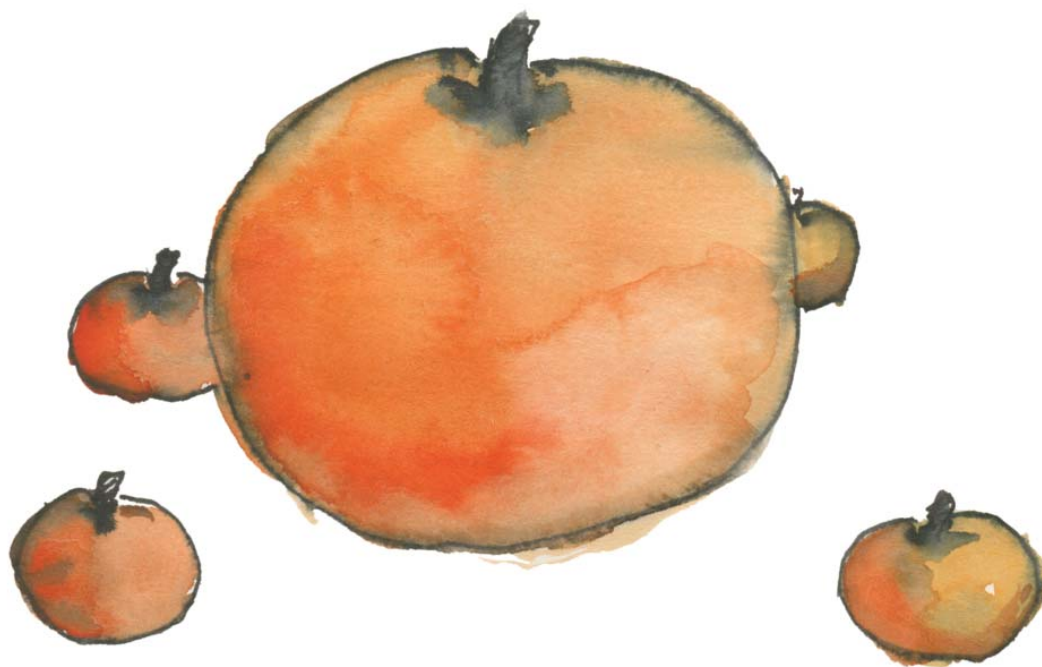
L'objectif d'une mission véritablement pluridisciplinaire est ensuite de trouver les moyens de faire dialoguer artistes, poètes, musiciens, chorégraphes, circassiens, marionnettistes, écrivains, penseurs, médiateurs des diverses disciplines, et d'imaginer des dispositifs produisant, pour tous, de l'émulation et de l'invention. Comme par exemple un fonds d'aide aux pratiques artistiques transversales – une ligne de recherche qui donne leur place à tous ceux qui ne trouvent aucune place au sein des disciplines, tant ils les traversent, les transgressent et les démontent. Et ils sont nombreux à le faire, de plus en plus nombreux !

Il nous faudra également répondre à cette question essentielle : comment montrer le résultat de ce travail de recherche ? Il s'agira donc d'élaborer un temps de visibilité pour la recherche en art et en design, d'emblée ouverte à toutes les autres formes de création. Une plateforme concrète d'échanges et de confrontation, pensée sur un mode *performantiel* : la recherche création en actes – comme on dit d'ailleurs « les actes d'un colloque »... Mais en actes.

D'où l'hypothèse d'un temps fort, ouvert à toutes les disciplines, en partenariat avec des opérateurs, des établissements culturels et en coordination avec les délégations de la musique, de la danse et du théâtre, ainsi que le service des arts plastiques, afin de donner une visibilité aux projets en cours et de renforcer la communauté des « artistes-chercheurs ».

La visibilité de la recherche en art devra également se poser cette question : comment assumer pleinement la présence des écoles sur le web ? Mémoires, expositions, chantiers et workshops, voyages, stages, rencontres, autant de sujets qui devraient pouvoir se « partager ». La mission recherche favorisera l'émergence d'un portail de la recherche, une plateforme web mutualisée, éditorialisée et animée à l'année, pour éviter le piège d'une vitrine institutionnelle, et privilégier un véritable *espace commun* où chaque école pourra dire ce qu'elle est en train de mettre en œuvre et échanger sur les projets des autres.

Je suis convaincu que la recherche en art peut devenir le lieu d'un véritable liant, décisif, précieux, entre les multiples protagonistes de la création. La période s'y prête, à nous de l'accompagner. C'est le souhait que je formule et l'objectif que j'assigne à la Direction générale de la création artistique, qui travaille à sa propre invention.



Toutes les aquarelles et tous les dessins de ce numéro
ont été conçus et réalisés par Fabrice Hyber.

© Fabrice Hyber / ADAGP, Paris, 2015

La recherche dans les écoles supérieures d'art

- 2 **Avant-propos de Michel Orier**, directeur général de la création artistique
- 6 **Introduction**, Jacques Bayle, Christine Colin, Chantal Creste, Jérôme Dupin, Isabelle Mancini, Guy Tortosa et Bruno Tackels

8-25

Une recherche située dans l'art

- 9 **À la recherche d'un non-savoir**, Yann Chateigné
- 12 **Valeur de la recherche**, Dominique Figarella et Catherine Perret
- 14 **Recherche en art(s) vs recherche artistique : une différence d'origine**, Yvane Chapuis
- 16 **La recherche en art, un lieu du déplacement ?** Carole Benzaken, Sylvie Blocher et Geoffroy de Laganerie
- 18 **La recherche du temps présent**, Bernhard Rüdiger
- 20 **L'école d'art, un milieu de recherche spécifique**, Jehanne Dautrey et David-Olivier Lartigaud
- 22 **L'Atelier national de recherche typographique**, Thomas Huot-Marchand
- 24 **Il se passe quelque chose**, Jérôme Mauche

26-49

Le lien entre recherche et formation : une méthodologie de projet

- 27 **Entretien avec Sarkis. L'Institut des hautes études en arts plastiques (1989-1995) : la recherche en discussion**, par Guy Tortosa

- 30 **Black Mountain College (1933-1957), l'art comme expérience**, Guy Tortosa
- 31 **Le Bauhaus ou la recherche de l'école d'une recherche**, Guy Tortosa
- 33 **La ferme pédagogie. Inventer un cours**, Vincent Labaume
- 35 **20 remarques sur écrire en école d'art**, François Bon
- 37 **Entre art et philosophie. Éléments de réflexion sur un rapport à construire**, Antonia Birnbaum
- 38 **Recherche et pédagogie**, Jean-Noël Lafargue
- 42 **Fabriques de l'art / fabriques de l'histoire de l'art**, Tristan Trémeau
- 43 **GestualScript**, Unité de recherche De-Sign-e / Équipe GestualScript, ESAD Amiens
- 45 **Je ne cherche pas je trouve (Picasso ne l'a pas dit)**, Dominique Pasqualini
- 47 **La recherche, ça devrait être le doute et le temps**, entretien avec Matthieu Laurette, par Isabelle Mancini

50-73

La recherche : une dialectique du singulier et du collectif

- 51 **L'interlocution en art**, Émilie Parendeau, Benjamin Seror et Bernhard Rüdiger
- 55 **Le temps long des rencontres**, Mélanie Bouteloup et Lotte Arndt
- 57 **L'artiste, chercheur ? Une science de l'art**, Iordanis Kerenidis et Théodora Domenech
- 59 **Ouvrière et syndicaliste chez LIP, 1967-1987**, entretien avec Fatima Demougeot, par Stéphanie Jamet-Chavigny, Matthieu Laurette et Philippe Terrier-Hermann

- 61 **Une coopérative de recherche**, Muriel Lepage et Cédric Loire
- 63 **Fabriquer des rendez-vous**, Alex Pou et Cédric Loire
- 64 **Au centre, l'humain**, entretien avec Jean-Dominique Senard
- 65 **En traduction**, Sébastien Pluot et Fabien Vallos
- 67 **La recherche en art, avec accusé de réception**, Sylvie Boulanger
- 69 **À distance**, Catherine Beaugrand
- 71 **AGGLO**, Paul Devautour, Jérôme Joy, Jean Cristofol

74-93

Une structuration institutionnelle

- 75 **L'écosystème pris au mot**, Stéphane Sauzedde
- 77 **Une recherche en structuration**, Jérôme Dupin
- 83 **Notes pour construire l'hacienda**, Emmanuel Tibloux
- 84 **Tentative pour sortir du cadre**, Véronique Verstraete
- 86 **Le Fresnoy : recherche et production**, Alain Fleischer
- 87 **L'étude et la pratique, un montage inédit**, Isabelle Prim
- 88 **Spectrographies**, Dorothée Smith
- 89 **« SACRe », un doctorat d'un nouveau type :**
- 89 **Processus de création, processus en création**, Ianis Lallemand
- 90 **Synopsis pour une fiction : Hippolyte Hentgen dessine à quatre mains**, Gaëlle Hippolyte
- 91 **Une recherche en train de s'inventer, à vue**, Bruno Tackels

Voir aussi les actualités p. 94-103

Dossier coordonné par

ISABELLE MANCI

Inspectrice de la création artistique
MCC / Direction générale de la création artistique

Pour répondre à la suggestion de la rédaction de *Culture et Recherche*, la Direction générale de la création artistique (DGCA) a mis en place un groupe de travail chargé de concevoir et coordonner un dossier sur la recherche dans les écoles supérieures d'art. Le projet de dossier a été validé par le comité éditorial de *Culture et Recherche* en janvier 2014.

Ont participé au groupe de travail à la DGCA : Jacques Bayle, Christine Colin, Chantal Creste, Jérôme Dupin, Isabelle Mancini et Guy Tortosa, inspecteurs de la création artistique (collège arts plastiques) ainsi que Bruno Tackels, responsable de la mission recherche.

Que soient ici remerciés les acteurs de la recherche qui ont également contribué à la réflexion autour de ce dossier, en particulier Catherine Beaugrand, Matthieu Laurette et Stéphane Sauzedde, membres en 2013 du conseil scientifique de la recherche.

Introduction

JACQUES BAYLE,
CHRISTINE COLIN,
CHANTAL CRESTE,
JÉRÔME DUPIN,
ISABELLE MANCI,
GUY TORTOSA

Inspecteurs de la création artistique
(collège arts plastiques)
MCC / DGCA

BRUNO TACKELS

Responsable de la mission recherche
MCC / DGCA

En quelques années, la recherche s'est inventée et constituée comme un champ de forces spécifique aux écoles supérieures d'art. Produit d'une histoire longue et singulière, celle de l'enseignement des beaux-arts en France, la recherche en est aujourd'hui l'un des territoires les plus vivants et les plus productifs, les plus questionnés, mais aussi éminemment stratégiques.

S'appuyant de façon performative sur *ce qui existe* – une recherche constitutivement présente dans l'art et dans la pédagogie dès lors qu'un certain niveau d'exigence est atteint –, le choix a été fait, d'abord institutionnellement, puis assumé par les écoles elles-mêmes, de structurer et de valoriser la recherche pour l'affirmer comme un atout de premier plan du développement et de l'attractivité des écoles au sein de l'enseignement supérieur, et plus largement de la situation française dans un contexte international. Sur un mode souvent dialectique, le réseau des acteurs de la recherche contribue à fédérer et à mieux identifier les écoles tout en les engageant à s'identifier elles-mêmes davantage.

Pour faire apparaître ce paysage de la recherche, multiple, diversifié et continuellement prometteur, dont les trois journées de séminaire des 1^{er}, 2 et 3 décembre 2014 aux Laboratoires d'Aubervilliers et au Théâtre de la Commune, ont donné un aperçu particulièrement convaincant, rien ne valait mieux que d'aller à la source et de donner la parole à ses acteurs. Nous avons voulu que ce numéro de *Culture et Recherche* soit un lieu et un objet de réflexion qui mette le lecteur en travail et en pensée. Qu'il produise un état de la recherche en cours. Qu'à partir des expériences et des positions de ses protagonistes, il éclaire, problématise, questionne ses enjeux pour les mettre en circulation et en partage.

Pour ce faire, et dans un certain allant, il nous a semblé opportun de donner à ce numéro une dimension « manifeste », au sens d'une prise de position publique. C'est dans cet esprit que les auteurs ont été invités à y contribuer. Dans cette perspective dynamique, nous nous sommes fixé comme objectif une traversée des enjeux de la recherche qui traite de la dimension historique, du contexte, des fondamentaux, de la structuration, des évolutions, des pistes et moyens pour poursuivre.

Un certain nombre de principes ont été retenus. Le premier a été de considérer l'art et la recherche qui lui est associée, dans une dimension intégrative qui

accorde toute sa place au design et au graphisme, ainsi qu'à d'autres champs de la création, dans leurs expressions singulières. Les autres partis pris éditoriaux ont été de donner toute leur place aux artistes, d'ouvrir le dossier à des points de vue extérieurs à ceux des seuls porteurs de projet de recherche, d'adopter une approche heuristique qui témoigne des évolutions de la recherche en train de se faire, de donner la parole aux étudiants chercheurs et d'associer des acteurs de la recherche partenaires des écoles appartenant à d'autres réseaux, notamment celui des centres d'art.

Se sont retrouvés autour de cette table virtuelle des praticiens, artistes, historiens de l'art, philosophes, sociologues, le plus souvent professeurs dans les écoles, des directeurs d'institutions d'enseignement et de création, des chercheurs en art et dans d'autres disciplines, de jeunes artistes chercheurs, parfois doctorants, qui ont été invités à exercer une libre parole depuis leur champ d'intervention et leur expérience. Il s'est agi de faire remonter, de faire circuler et de partager une multitude.

Ce numéro de *Culture et Recherche* informe et documente la recherche, et doit à ce titre être considéré comme le matériau d'une histoire de la recherche en train de se faire, en train de s'écrire. Nous avons fait le pari de faire coexister une constellation de points de vue parfois convergents, parfois contradictoires, souvent paradoxaux, mais toujours productifs de ce qu'est la recherche et de la façon dont ceux qui la font, la pensent. En écho à la recherche en train de se penser, de se faire et de se définir, il y a dans ce numéro des objectifs, des processus à l'œuvre mais, par définition, pas de résultat a priori. Il ne s'agit ni d'un paysage exhaustif ni d'un palmarès – les auteurs s'y expriment en leur nom – mais du projet de réunir des points de vue qui peuvent servir de socle de réflexion pour l'avenir, à un moment où la Direction générale de la création artistique se dote d'une nouvelle mission recherche transversale.

Cette publication est construite autour des fondamentaux de la recherche aujourd'hui, telle qu'elle s'exerce dans les écoles d'art : *située* dans l'art, travaillée dans et par la pédagogie, prenant naissance dans le singulier pour mobiliser, produire, mettre en mouvement du collectif et constituer une communauté vivante de la recherche et au-delà. Tous enjeux qu'il nous faut faire tenir ensemble, approfondir et valoriser. Comment faire évoluer la structuration de la recherche dans le sens d'une affirmation de ce cadre spécifique,

qui permette à ses formats très singuliers et très exigeants, contenant dans un même objet théorie et pratique, ouvert aux autres disciplines, d'exister de façon forte et cohérente sur la scène nationale et internationale? Comment faire de notre spécificité et de notre diversité des atouts? Comment inventer de nouvelles formes de dialogue avec l'Université et les autres structures d'enseignement supérieur et de recherche?

Concernant l'architecture de ce numéro de *Culture et Recherche*, nous avons fait le choix de mettre, en exergue de chaque texte, des extraits que l'on peut lire comme un récit traversant, contribuant à « créer un objet nouveau, qui n'appartienne à personne »¹. Il en ressort une multiplicité de situations : la recherche fondée sur les pratiques, la pensée à l'œuvre, la recherche comme principe actif qui transforme les pratiques, comme lieu du déplacement, l'émancipation des champs disciplinaires, la transversalité comme accélérateur de la pensée, l'éloge de la perte et d'une certaine forme d'improductivité, la fine stratégie de la métis, la recherche comme disposition permanente de la pensée, comme réflexivité, le lien entre recherche et formation, la place de l'étudiant, la dimension immersive dans la pédagogie, la recherche qui forme à la pratique de l'art, la nécessité d'une inscription dans la durée, la place de l'interlocution, l'expérience du collectif, l'invention des formes et des formats, l'élaboration d'une pensée de la recherche, l'adresse, les conditions et les formes du partage, la circulation des énoncés, la restitution publique de la recherche, la qualité écosophique de la recherche, la question du progrès social, l'expérience de l'art...

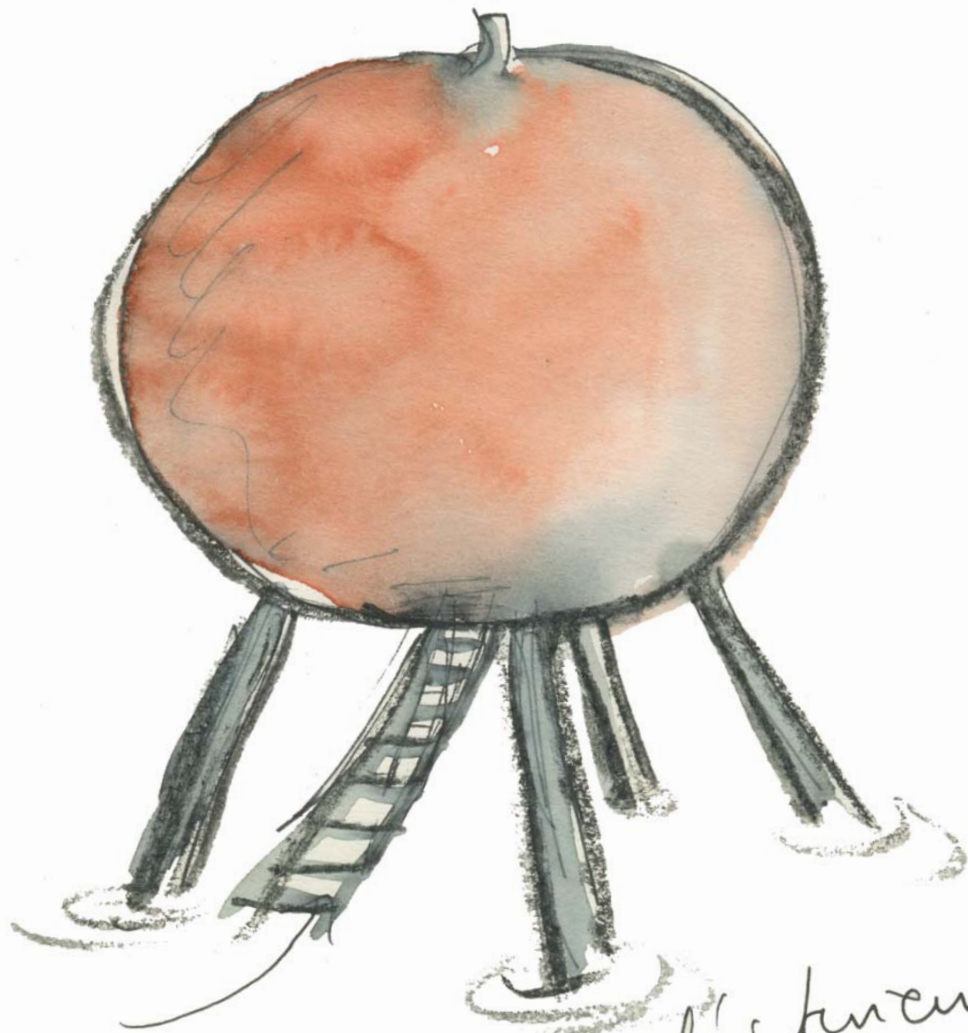
Fabrice Hyber a été invité à prendre en charge la dimension visuelle de ce numéro. Il y incarne à sa manière la singularité d'une *recherche en création* irréductible au seul régime de l'écrit. Le dessin encadre, décadre, accompagne et traverse les pages, les textes et vice versa. Depuis la couverture jusqu'à la dernière page, on ne saura tout à fait où est l'image et où est la « légende » (du latin *legenda*, « ce qui doit être lu »). Comme dans *La transformation du monde en un fil* (1981)², le dessin contribue à « étendre la ligne de fuite, jusqu'au point où elle couvre tout le plan de consistance en une machine abstraite »³.

Que soient ici remerciés tous les auteurs pour leur implication et leur disponibilité. ■

1. Roland Barthes, « Jeunes chercheurs », In : *Communications*, n° 19, 1972, p. 3 (à propos de l'interdisciplinaire).

2. Collection du musée national d'Art moderne, Centre d'art et de culture Georges Pompidou, Paris.

3. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, éditions de Minuit, 1980, p. 19.



Cos Kure de l'interieur

À la recherche d'un non-savoir

Dans *Perdre des théories* (2010), d'Enrique Vila-Matas, le narrateur, invité à donner une conférence à Lyon, est oublié par ses hôtes académiques dans sa chambre d'hôtel. Il profite alors de ce temps, soudainement libéré, pour élaborer une « Théorie générale du roman », qu'il perd et oublie aussitôt : « Le seul objectif de [sa] théorie de Lyon était de [se] libérer de son contenu, d'écrire, de perdre des pays, de voyager et de perdre des théories, de les perdre toutes¹. »

Cette *perte*, celle de la théorie imaginaire du chercheur-narrateur de Vila-Matas, pourrait-elle constituer une antithèse productive à la notion de recherche qui nous intéresse ? À qui profite la perte ? À l'art, qui en fait un geste d'effacement, ouvrant un espace de possibles ? À la fiction, qui nous donne à penser ce manque, à l'imaginer à nouveau ? À la pensée, qui lui donne sa consistance philosophique, en forme de méditation sur le savoir et le non-savoir ?

Ces contradictions dynamiques n'ont de cesse de nourrir l'art de notre temps : un certain art, des avant-gardes, des néoavant-gardes à l'art le plus contemporain, l'effacement ou l'entropie sont autant de notions au travers desquelles le chaos devient moteur, la perte métaphysique. Le philosophe français Éric Alliez, qui dans une étude des pratiques à même de « défaire l'image », se concentre sur des figures, des *positions* d'artistes en recherche s'il en est² : Marcel Duchamp, d'un côté, ou quand l'artiste se fait anartiste, anarchiste, libertaire autant qu'anti-artiste, a-artiste ; Gordon Matta-Clark, ou quand il se fait anarchitecte, selon les mêmes procédures conceptuelles soustractives mais appliquées à la vie matérielle, voire à la ville elle-même. Quel serait, dès lors, le terme adéquat pour penser de même l'antipode de la notion de recherche, la face cachée de la lune théorique : l'*a-recherche* ? Méditons un instant sur ce paradoxe : la recherche induit, certainement, de manière intrinsèque, cette perte, cette désorientation, cette dérive et l'inclut, voire en fait son double négatif et nécessaire, son pôle opposé, dans un champ de force en mouvement permanent... Comme pour assumer pleinement cette dimension improductive, ce non-travail, cette déproduction propre à toute recherche.

J'avais, dans un texte précédent, commencé d'émettre une hypothèse au sujet des formes de transmission dans les écoles d'art aujourd'hui, à partir d'un travail soustractif tentant de rendre à la structure éducative une dimension *artiste*³. Un peu plus tard⁴, dans le cadre d'une conférence sur la recherche artistique, je me fondais sur un texte définitoire de 1983

de Thierry de Duve au sujet de l'art après Duchamp, pour prolonger cette réflexion⁵. J'en venais alors à prôner la nécessité de penser aujourd'hui une école *non pas d'art, mais une école d'artistes*, au sens où on a pu parler de la manière dont les artistes écrivent une histoire de l'art au travers d'affinités généalogiques, souvent hétérodoxes, ce que l'on a appelé les « artistes d'artistes ». À une recherche dite artistique, terminologie qui évoquerait peut-être malgré elle une teneur dilettante vis-à-vis de la rigueur de la recherche scientifique, à une recherche par les moyens de l'art, qui impliquerait une simple importation, dans le champ de l'art, d'une recherche dont les enjeux seraient définis ailleurs, je préfère aujourd'hui imaginer ce que pourrait être une *recherche d'artistes*.

Chercher

À toute personne travaillant dans le monde de l'art, on sait que ce qui manque, c'est avant tout l'expérience du temps long, celui de la profondeur et de l'exploration, le temps de la recherche : chacun, me semble-t-il, artiste, critique, curateur ou même conservateur de musée, souhaite travailler sur des sujets inédits, inattendus, et prendre le temps de les traiter avec attention, voire d'inventer les formes de traduction de la recherche. La recherche, en tant qu'elle est visiblement ce qui manque aux musées, aux centres d'art, aux institutions artistiques actuelles, est peut-être aujourd'hui possible de manière privilégiée dans le champ des écoles d'art.

Chercher, comme le rappelle l'historien Carlo Ginzburg, chercher « véritablement », veut dire accepter l'imprévisible, inventer une méthode, frayer dans l'inconnu. Or, cette méthode ne peut se formuler qu'*a posteriori* : citant l'anthropologue Marcel Granet, il affirme que pour le chercheur, comme dans le cadre de tout travail de laboratoire, « la méthode, c'est le chemin après qu'on l'a parcouru »⁶. Rappelant l'étymologie grecque du mot méthode : *metà-odòs*, signifiant « après le chemin ». Suivons l'historien : pour chercher réellement en art aujourd'hui, il conviendrait donc de *désorganiser* la recherche.

YANN CHATEIGNÉ

Responsable du département arts visuels de la Haute école d'art et de design, Genève

Ce texte est la retranscription d'une allocution introductive, donnée en ouverture de la table ronde intitulée « Recherche et production de savoir en art », dans le cadre du CIPAC à Lyon, le 27 novembre 2013.

1. Enrique Vila-Matas, *Perdre des théories*, Paris, Christian Bourgois, 2010.

2. Éric Alliez, *Défaire l'image*, en collaboration avec Jean-Claude Bonne, Dijon, Les presses du réel, 2013 (coll. Perceptions).

3. Yann Chateigné, « (Dé)faire école », in *Écoles d'art : nouveaux enjeux*, *Artpress 2*, n° 22, août-sept.-oct. 2011. Le texte était une courte étude de deux cas d'écoles d'artistes indépendantes récentes, et comme son titre l'évoque, il se fondait sur une lecture en creux, pour l'actualiser et le placer dans une perspective contemporaine, du *Faire école (ou la refaire ?)* de Thierry de Duve (Genève/Dijon, Mamco/Les presses du réel, 2008). Le titre de l'article, corrigé par la rédaction avant impression mais après bon à tirer, pour une raison qui reste mystérieuse, avait été modifié en « (Dé)faire l'école », ce qui à la fois le sépare de sa référence pour le comprendre, mais lui fait également perdre son sens. Il me semble essentiel de lui redonner ici son titre original.

4. *On artistic research*, colloque tenu dans le cadre de DOCUMENTA (13), Kassel, les 8 et 9 sept. 2012.

5. Thierry de Duve, « Fais n'importe quoi », in *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, p. 107-144.

6. Carlo Ginzburg, *Le Fil et les traces. Vrai faux fictif*, Paris, Verdier, 2006, p. 427 (coll. Histoire).

VERTIGE

L'institutionnalisation de la recherche en art, ses formes de « valorisation », pour employer un terme propre au champ académique, menacent de diminuer sans cesse, justement, la dimension artistique, intuitive et intransitive des pratiques esthétiques contemporaines. Ce que l'on peut nommer exposition *de recherche* apparaît souvent, à mes yeux, comme autant de tentatives inabouties, en inachèvement chronique, refuge « scientifique », parfois documentaire, souvent scolaire, différant la traduction dans des formes moins transparentes, le « produit » de la recherche.

Le poids grandissant de la théorie dans les pratiques artistiques aujourd'hui révèle une volonté de refuser à la pratique artistique une dimension de pensée. L'autorité de l'académie et l'académisation des études artistiques, la facilité à déplacer les enjeux du côté des formes de pensée sans penser la forme de l'exposition, font que les pratiques artistiques, en parallèle d'une institutionnalisation de la recherche en art, s'académisent, séparant toujours plus la pratique dans sa dimension objectale, et la théorie à la clarté méthodique suspendue au-dessus des formes. Or, en anglais, le terme *thoughtforms* est peut-être plus adéquat pour décrire la dimension hybride de la recherche en art, autant formes que pensée, que formes qui pensent. Pour sortir de cette dichotomie, il conviendrait aujourd'hui de désinstitutionnaliser la recherche en art.

On le sait, les artistes ne travaillent pas *sur* quoi que ce soit, ni sur la recherche en soi. Un artiste – c'est une vue de l'esprit, mais aussi une technique de communication – n'a pas de *projet*, de *masterplan*, de *direction*. L'art, pour reprendre les termes de Gilles Deleuze au sujet de la philosophie, n'a ni sujet ni objet : il invente un langage et s'invente dans ses méthodes d'usage du monde, et dans ses formes de transmission. Les « archives sauvages » – autrement dit, pour citer Christophe Kihm, ce que l'art fait aux archives – ne sont-elles pas, telles les plantes qui poussent entre les zones balisées, les pratiques du savoir historique qui se développent librement, hors des cadres de la science institutionnalisée, qui échappent au contrôle du pouvoir?⁷

Nous pourrions aujourd'hui réinscrire la recherche en art dans la tradition plus large et plus complexe de ce que Roger Caillois appelait les « sciences diagonales »⁸, portant un regard oblique sur le monde, son organisation et ses disciplines, ce que Louis Marin nommait des « lectures traversières »⁹, désorganisant les relations entre les champs de pensée, ou ce que Deleuze et Guattari spéculaient autour d'une « science dispersée »¹⁰, puisant autant aux sources des sciences exactes, des sciences sociales, qu'à celles des parasciences et de l'alchimie, des relations souterraines, critiques, non officielles de la recherche avec la production de savoir officielle. Nous pourrions alors dire avec eux que pour émanciper la recherche en art, il conviendrait de la dé-liaer, de la libérer de son objet.

Trouver

Chercher, en art, est évidemment important, mais *trouver* pour ne pas citer un célèbre slogan artistique, l'est tout autant. Les trouvailles, les inventions artistiques sont d'un autre ordre que celles développées

dans les champs, par exemple, de la robotique ou de l'archéologie. Les artistes produisent des œuvres, quelles qu'en soient les formes ou la dimension informelle, et la manière qu'ils ont de les partager est de réaliser des expositions, quels que soient également les critères actuels de réinvention ou de déplacement des enjeux de la visibilité.

Si l'on met en parallèle, encore une fois, les *outputs* d'une recherche en art, et ceux d'une recherche en sciences, en sciences sociales, que pouvons-nous apprendre de l'art, sur l'art, au travers de l'art ? Une réponse radicale pourrait consister en : rien. Surtout rien, au risque, justement, de rabattre un modèle sur l'autre, et de faire de l'art une manière de communiquer un résultat, de le mettre en forme. De l'autre côté du spectre, de faire de l'art une simple réflexion sur ses propres moyens formels. L'art ne donne pas de leçons, l'art ne fait pas de morale, l'art n'a pas vocation à édifier, au risque de devenir autre chose, de la propagande, par exemple. Si l'art autorise quelque chose, c'est de permettre celui qui en fait l'expérience de voir, de *regarder voir*, de regarder ailleurs. L'art propose un point de vue sur autre chose, il est un promontoire pour voir le monde, un monde, monde intérieur ou extérieur, nous guidant au travers d'indices.

Nous fondons nos analyses de la recherche artistique sur beaucoup de fantasmes. Tout d'abord, sur un lieu commun qui voudrait que la recherche dite *artistique* soit moins rigoureuse que la recherche en sciences dites *dures* : le terme même d'*artistique* évoquerait légèreté, superficialité, alors que le terme de *durété* lui, revêtirait les atours de la construction d'une méthode rigoureuse. Or, le penseur Bruno Latour rappelle : « la vie d'un laboratoire [...] est bien plus confuse et désordonnée » qu'il n'y paraît¹¹. Et l'on connaît nombre d'artistes dont la méthode est des plus rigoureuses, dont l'œuvre se fait système, processus décliné à l'échelle même d'une vie entière.

Savoir

Premier postulat : *les artistes sont ceux qui savent voir*.

Selon Georges Didi-Huberman, les artistes, iconologues et scientifiques, sont experts en la manière de *voir l'invisible*, autrement dit : « voir, c'est mettre en mouvement une réalité encore invisible »¹². Il y a une fonction politique de l'imagination, que Walter Benjamin a pu développer au travers de la dimension de « combat » qu'induit l'expérience visuelle. Imaginer, c'est voir. Faire l'expérience de l'image, aussi créer des possibles. Pour Giorgio Agamben, la notion même d'imagination a été, au cours des siècles passés, galvaudée pour au final oublier que « ce qui permet le mieux de mesurer le changement de sens de l'expérience, c'est le retournement qu'il a produit dans le statut de l'imagination. Car l'imagination, à laquelle son « irréalité » vaut aujourd'hui d'être expulsée de la connaissance, en était au contraire pour les anciens le médium par excellence »¹³. De son côté, Jean Starobinski a, lui, étudié la fonction *critique* de l'imagination, en la réinscrivant dans une histoire des sciences de l'esprit et de l'interprétation des œuvres et du monde.

7. Terme développé par Jean-Michel Baconnier, Christophe Kihm, Éric Mangion, Florence Ostende et Marie Sacconi dans le cadre du projet « L'institut des archives sauvages », Villa Arson, Nice, février-mai 2012.

8. Roger Caillois, *Obliques*, Paris, Stock, 1975 (coll. Le monde ouvert).

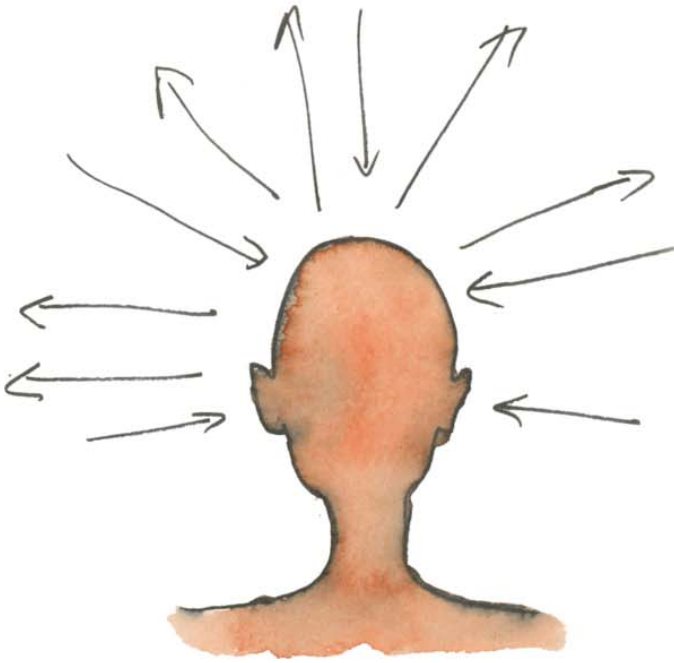
9. Louis Marin, *Lectures traversières*, Paris, Albin Michel, 1992.

10. Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Traité de nomadologie : la machine de guerre », dans : *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 434-527.

11. Bruno Latour et Steeve Woolgar, *La Vie de laboratoire. La production des faits scientifiques*, Paris, La Découverte, 1988, (1^{re} éd. 1979).

12. Voir à ce sujet, entre autres ouvrages, Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

13. Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Chapitre « Gloses. 1. Imagination et expérience », Paris, Éditions Payot & Rivages, 1978-2002, p. 45-46 (Petite bibliothèque Payot).



Deuxième postulat : *l'histoire et la théorie de l'art n'existeraient plus depuis longtemps sans les artistes.*

L'histoire de l'art est constamment nourrie par les artistes, par leurs recherches : ce sont même souvent les artistes eux-mêmes qui découvrent d'autres artistes, employant, loin des clichés égotistes ou de la coterie tactique des groupes d'avant-garde, d'autres critères. Ainsi, les artistes produisent le terreau – que nourrissent les fameux « artistes d'artistes » – dont un projet de recherche de l'artiste Pierre Leguillon fait son moteur. Après un travail de fond sur Raymond Hains¹⁴, il a mené plus récemment une étude sur Jean Dubuffet dans sa relation à l'écriture, à la typographie et à la transmission, sous la forme d'un livre d'artiste – œuvre de recherche singulière et foisonnante¹⁵. Son projet *Fertilizer* (terme qui en anglais signifie « terreau »), s'est concentré sur le travail de l'artiste et documentariste néozélandais Darcy Lange, figure oubliée qui fait le lien entre documentaire, sociologie, art conceptuel et performance, redécouverte grâce aux artistes. Évidemment, ce processus engage une relation claire avec le jeu du marché, qui lui-même est en prise directe avec les programmes des institutions, les tendances critiques, la « mode » des redécouvertes... Mais affirmons-le tout net : sans les explorations de certains artistes, il y a de grandes chances que les musées collectionneraient encore aujourd'hui les mêmes artistes qu'il y a trente ans.

Troisième postulat : *l'art produit un savoir sur le monde qui est de l'ordre du non-savoir.*

Ce savoir peut se fonder sur une histoire de l'étrange, comme chez l'artiste danois Joachim Koester, qui fonde son travail, après Michel de Certeau, sur l'idée que « l'histoire n'est jamais sûre » : nourri d'enquêtes irrésolues, d'hypothèses et de spéculations portant sur l'histoire souterraine de la contreculture, aux frontières entre le réel et la fiction.

Ce savoir se nourrit de relations inédites entre les choses, chez l'artiste américain Mike Kelley par exemple : ses écrits, d'une limpidité absolue, créent de nouveaux liens entre des éléments épars de l'histoire de l'art, de la culture populaire et de sa propre expérience biographique ; ses collections, obsessionnelles,

singulièrement précises, donnent à voir des champs culturels souvent oubliés ; enfin ses œuvres, basées sur des recherches anthropologiques et historiques spécifiques, le poussent à imaginer des relations inouïes, plaçant l'écriture de l'histoire dans une zone intermédiaire entre le rêve et la réalité, voire poussant le langage dans ses retranchements, le faisant *déliquer*.

Ce savoir peut être, selon certains, de l'ordre de la prédiction. Selon Georges Didi-Huberman, Aby Warburg, au travers de son projet « Mnémosyne », avait vu la montée du nazisme arriver. Il en fait la démonstration dans la série de relations et de tensions qu'il crée entre différentes représentations du pouvoir, du contrôle et des masses. Jean Starobinski, dans un texte lumineux sur la question de l'imaginaire, convoque la relation manquée entre André Breton et Sigmund Freud. Le psychanalyste considérait en effet que les travaux des surréalistes ne pouvaient prétendre à une forme de vérité scientifique. Breton pensait pour sa part que *La Science des rêves* envisageait à tort le rêve dans une dimension uniquement rétrospective, et non pas prospective, engageant l'avenir et le mouvement, en tant que « prophétique »¹⁶.

Les « fictions documentaires » de l'écrivain allemand W. G. Sebald, dont la clarté stylistique n'avait d'égal que le chaos nourri de ses recherches compulsives, désordonnées et intuitives, le menaient parfois à trouver entre le passé et le présent, entre les vivants et les morts, des dialogues inattendus à même de réécrire l'histoire, de traverser le temps, de renverser le cours des choses : au travers du beau terme « prophéties rétrospectives », il nous rappelle après Gaston Bachelard (*La Psychanalyse du feu*) que, finalement, « on ne peut étudier que ce que l'on a d'abord rêvé ».

Au travers
Savoir
Corps
ondes

14. Pierre Leguillon (dir.), *Raymond Hains : j'ai la mémoire qui planche*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2001.

15. Pierre Leguillon, *Dubuffet Typographe*, Bruxelles, Éditions Sic, 2013.

16. André Breton, *Les Vases communicants*, Paris, 1955, p. 23-24, cité par Jean Starobinski, « Psychanalyse et littérature », in *L'œil vivant II, La relation critique*, Paris, NRF Gallimard, 1970, p. 324-325 (coll. Le Chemin).

moteur
beau temps
murmure temps

1 2 3 4 5 Réel/Regle
5 E 1 A 2 Rêve

Valeur de la recherche

Mode d'emploi
 à ce moment
 précise
 le Rets



Kurt Schwitters disait qu'il ne produisait rien à proprement parler, mais qu'il s'entortillait souvent les doigts, les bras puis les jambes, et qu'il s'ensuivait parfois qu'il se mette à « merzer », à agir, sans autre but que cette action même. Ce travail improductif qui nous est si précieux, nous l'appelons « pratique ».

DOMINIQUE FIGARELLA

Artiste, professeur à l'école nationale supérieure des beaux-arts (Paris)

CATHERINE PERRET

Philosophe, professeure à l'université Paris 8

L'organisation actuelle de la recherche dans les écoles d'art s'inscrit dans le contexte de la réforme des études artistiques dans l'enseignement supérieur Culture. Elle poursuit un double objectif : intégrer les cursus artistiques dans le protocole académique défini par la convention de Bologne (LMD) ; professionnaliser ces cursus de manière à adapter leurs filières en fonction du tissu social et économique du marché de l'art.

Les doctorats qui se mettent en place sont donc supposés répondre à une exigence double. Ils devront se rendre évaluables au regard de la production de savoirs d'une part et de biens économiques de l'autre. Ainsi, un mémoire de master ou un doctorat en bonne et due forme (académique) ne suffiront pas. La réforme veut qu'ils soient également lisibles par le marché du travail, appréciables en termes de valeur marchande.

Bien que l'identification du capitalisme « cognitif » ou « culturel » au néolibéralisme soit un secret de polichinelle, nombreux sont ceux qui, dans les écoles d'art, prennent la double injonction qui leur est faite pour une alternative. Il y aurait aujourd'hui à choisir entre l'université et le marché de l'art, entre la formation d'artistes-chercheurs et la formation d'artistes pour le marché. Illusion ! Ce qui est perçu comme deux options possibles correspond en réalité aux deux faces d'une même médaille. Côté face : l'information. Côté pile : le marketing. Il n'y a donc pas à trancher. Il y a d'autant moins à trancher que les écoles d'art et les universités se confrontent ensemble à cette situation. Elles le font néanmoins sur des bases différentes.

L'art est une activité humaine comme une autre. En tant que telle c'est un travail soumis à des normes de production. Pourtant, tout normé qu'il soit, et à la différence du travail « normal », il se trouve que l'art est un travail qui peut « ne pas » produire. C'est même souvent le cas. Les artistes certes produisent des connaissances ou des biens. Là n'est pas la question. Car produire n'est ni la finalité de l'art, ni ce par quoi cette activité se définit. On ne dénombre plus les artistes modernes ayant insisté sur ce point en théâtralisant dans leurs œuvres ce temps de travail non productif. Ils le décrivent souvent comme étant l'essentiel de leur activité. Chacun selon son humeur, et la liste est longue : on ne compte plus les silences de dix

ans, les ressourcements interminables, les siestes, les grèves, les parties d'échec : Monsieur Teste ! L'histoire des artistes sans œuvre (mais pas déçus pour autant) est une histoire sans fin. Kurt Schwitters disait qu'il ne produisait rien à proprement parler, mais qu'il s'entortillait souvent les doigts, les bras puis les jambes, et qu'il s'ensuivait parfois qu'il se mette à « merzer », à agir, sans autre but que cette action même.

Ce travail improductif qui nous est si précieux, nous l'appelons « pratique ».

Voilà qui pose problème aux évaluateurs de tous poils. Comment évaluer un acte non productif ? Comment, d'une manière ou d'une autre, lui arracher de la valeur ? La solution mit un siècle – le siècle qui nous sépare du *ready-made* – à se formuler : il s'agit d'intituler cet acte « recherche ». Rebaptisée « recherche », voici la pratique devenue décente et pertinente. « Valorisée ».

Mais qui peut croire qu'un tel tour de passe-passe terminologique vise à reconnaître, voire à consacrer, la place des arts dans l'édifice des savoirs ? Le système des beaux-arts fut une émanation du système des arts libéraux. Quant aux arts modernes, ils sont impensables sans les arts décoratifs ou appliqués dont ils refusèrent longtemps de se distinguer. Ce que l'intitulé « recherche artistique » vise à valoriser, ce ne sont pas les savoirs artistiques. C'est la part non productive, et partant « sans qualités », du travail des artistes.

Ce faisant, il s'agit de mieux l'intégrer dans le programme global de valorisation et de quantification de l'activité humaine en général. Tel est aujourd'hui le contexte, un état avancé de l'économicisme où les activités humaines sont gouvernées par la gestion des masses de données qu'elles produisent. Données personnelles ou savoir construit, peu importe : le produit de la traite transitera de toute façon par le même flux. Lorsque le ministère de la Culture demande aujourd'hui aux écoles d'art de « valoriser leurs recherches », il ne fait que boucler la boucle et se ranger sous le commandement général des sociétés contemporaines.

Il est parfaitement illusoire de croire que seul, le savoir critique protégera nos pratiques d'une identification brutale à la production de biens, car ces deux termes, savoirs et biens, sont aujourd'hui aussi indiscernables que le sont devenus les termes de biens et de lien.



Produire
 des extérieurs,

les Rets

L'histoire de la modernité au sens large du terme montre que, comme producteurs de savoirs et de biens, les artistes ont depuis longtemps maille à partir avec les institutions supposées garantir les uns et les autres : l'académie, d'un côté, et le marché, de l'autre. Cette histoire montre également que ces mêmes artistes ont cherché à soustraire leurs activités à ces institutions, par tous les moyens, et pour en préserver le caractère vital. Ils ne l'ont jamais fait en choisissant l'une plutôt que l'autre, l'académie ou le marché, mais toujours en jouant de l'une contre l'autre, et vice versa si nécessaire, suivant la conjoncture et le contexte. Ce n'est pas ici le lieu de développer cette idée, mais les exemples ne manquent pas. Lorsqu'à la fin des années 1950, les théoriciens formalistes prétendaient détenir pour de bon l'essence de la peinture, les artistes du pop art répondirent par la force prosaïque des objets marchands, et quoi que l'on pense de leur production tardive luxueuse, ils firent jaillir la vie en opposant leurs astuces de publicitaires au pouvoir d'expertise du savoir pictural. Inversement, c'est en déniait à tout objet produit la prétention d'être d'une quelconque valeur artistique, que les artistes conceptuels et performatifs ont trouvé de l'air pour pouvoir respirer dans l'atmosphère mercantile du minimalisme institutionnel.

Notre propos n'est pas de réduire l'activité des artistes à une partie de ping-pong mondain entre l'expertise critique et le système marchand. Nous voulons simplement rappeler que les artistes ont

toujours su trouver des espaces de vie praticables, en se maintenant à équidistance entre les forces sociales et économiques qui identifient leurs activités à de la production : de savoirs ou de biens. Grâce à cet espace de vie et d'activité praticable mais non identifiable, ils ont su ouvrir un temps de latence dans le tempo infernal des forces de production. Ils ont pu se battre et vivre ensemble pour des savoirs nouveaux, encore fragiles, transgressifs ou scandaleux : improductifs. Ils ont pu se réunir autour de perceptions nouvelles, si peu sensibles, encore, mais bien vivantes, du bruit, des taches, du vide, qui à ce moment-là, valaient plus pour eux que l'or de toutes les autres sensations.

Il n'est pas impossible pour les écoles d'art d'organiser une activité de recherche, mais pour leur vitalité dans l'avenir, nous devons le faire en nous souvenant de la métis des artistes. ■

TRUST
CONFIANCE

TRUST
~~CONFIANCE~~

COMPOSER. MUSIQUE, PARADOXE, FLUX

Pascal Dusapin, *Leçon inaugurale du Collège de France, chaire de création artistique 2006-2007* (extraits).

« Composer n'est pas démontrer. Composer, c'est inventer des impulsions et des flux. C'est comme l'eau d'une rivière. Composer, c'est inventer des chemins de traverse, des éloignements, des distances. C'est comme fuir et s'enfuir toujours. Mais composer, c'est long. Et lent. Très lent. Très, très long et lent... Cela n'avance jamais. C'est parce qu'on ne sait pas ce que ça va devenir. La question paradoxale, ça n'est pas d'achever mais comment ne pas finir. Composer, c'est ne jamais finir. Cela prendrait beaucoup trop de temps de finir, c'est-à-dire tout notre temps. Et pour autant, nous n'aurions jamais fini [...] »

« Car pour composer, il est préférable d'attendre, longtemps. C'est dans ce temps long, presque perdu (et qui se perd dans les détails de l'écriture) que se joue l'attente. Attendre, c'est trouver. Pour trouver, il faut perdre du temps. Cette perte est l'attente. Je suis toujours surpris de constater comme ce qui était l'objet de ma quête vient en attendant, mais cette attente-là n'est pas inactive, au contraire. L'écriture d'une partition est si complexe (et là, je veux dire "compliquée"), si généreuse en perte de temps qu'elle produit naturellement, presque d'elle-même, l'espace de cette attente [...] »

Cette leçon inaugurale fait l'objet d'une publication : Pascal Dusapin, *Composer. Musique, paradoxe, flux*. Paris, Collège de France / Fayard, 2007. 64 p. (Coll. Leçons inaugurales du Collège de France)

« Composer, c'est comme insinuer un écart dans les modèles antérieurs, comme s'il s'agissait de leur inoculer une forte dose d'infidélité. Cet incessant déplacement de la pensée s'échafaude par accumulations, recouvrements, assemblages et détours successifs, bientôt démentis par une configuration inattendue. Il faut toujours se demander de quelles résolutions ce mouvement relève. S'agit-il de confuses intuitions ou d'une aptitude à inventer sans cesse une technique de la différence ? Composer, n'est-ce pas comme décomposer et recomposer sans cesse cette oscillation, entre le modèle d'une forme préexistante et l'idée d'une autre ? Il arrive de vérifier que deux ou plusieurs idées s'aménagent en une seule, alors que leurs devenirs sont préalablement conçus selon des mécanismes autonomes. »

« [...] Nous disions "idée". Quand bien même fusent les "bonnes idées", un jour, le peintre Degas fit cette remarque à Mallarmé : "Je n'arrive pas à écrire des poèmes, ce ne sont pourtant pas les idées qui me manquent". Mallarmé lui répondit : "Degas, la poésie ne se fait pas avec des idées, mais avec des mots". Il est bon de rappeler que la musique se fait avec des sons et non avec des idées. »

DOUANE

Mémoires oubliés

COMPOST

Q.S.P.

Recherche en art(s) vs recherche artistique : une différence d'origine

L'intérêt de ces associations de type pluridisciplinaire n'est pas tant l'addition de savoirs ni même la recherche d'une complémentarité des expertises autour d'un objet commun. Il s'agit plutôt de permettre une démultiplication des savoirs, et ce parce que l'apport de la discipline de l'autre autorise des décalages inattendus qui génèrent une accélération de la pensée.

YVANE CHAPIUS

Responsable de la recherche
à la Manufacture-Haute école de théâtre
de Suisse romande, Lausanne,
et présidente de l'école nationale
supérieure d'art de Dijon

Si la recherche en art(s) n'est pas la recherche sur l'art comme le sont par exemple l'histoire, la sociologie ou encore la philosophie de l'art, si elle n'est pas une recherche pour l'art, comme le sont par exemple les sciences et technologies qui développent des outils augmentant les champs de la perception, de la représentation ou de l'expression du sensible, en revanche il est plus difficile de la distinguer de la recherche artistique.

La recherche en art(s) a été mise en exergue dans le contexte de la réforme de l'enseignement supérieur à l'échelle européenne. Toutes les écoles, artistiques ou non d'ailleurs, ont pour mission, si elles veulent délivrer des diplômes de grade licence/bachelor et master, de former leurs étudiants à la recherche, vers laquelle les dits diplômes conduisent potentiellement. Cette formation, ou initiation, s'est traduite dans toute l'Europe par l'exercice du mémoire. Une traduction qui ne s'est pas faite en France sans débats, parfois acharnés, parce qu'elle s'appuie sur le modèle académique qui estime que toute recherche passe nécessairement par l'écrit et a pour horizon la théorie. Une perspective difficilement concevable pour des praticiens qui sont et font ces écoles et dont le travail, précisément, transite le plus souvent par d'autres canaux que l'écrit et s'accorde mal avec l'esprit généralisant de la théorie. Or ce travail constitue la recherche artistique. D'aucuns diront non, ce travail c'est la création, si toute personne engagée dans un processus créatif cherche elle ne fait pas forcément acte de recherche. Ce qui ferait alors la distinction entre recherche et création serait que la première est selon les uns un acte qui n'est ni isolé ni individuel car elle suppose du collectif ; qu'elle accompagne selon les autres le processus créatif d'une distance critique.

Mais ces critères ne sont pas opérants. En danse et en théâtre par exemple, un projet de pièce réunit généralement autour d'un objet (un texte, une idée, une question, un document, etc.) une communauté de

savoirs (mise en scène, chorégraphie, interprétation) qui tous sont mis à l'épreuve d'expériences (les répétitions) pour la formulation d'une hypothèse (la pièce) qui sera soumise à la vérification au moment des représentations. Et sortir de ce schéma c'est quitter la recherche artistique, la création, l'art, pour entrer dans une autre logique qui est celle de la production, c'est-à-dire la réalisation d'un produit qui s'inscrit dans une économie, en l'occurrence celle du spectacle vivant. L'opposition acte individuel/acte collectif pour distinguer recherche et création n'est pas plus opérante en arts plastiques. Quand Thomas Hirschhorn par exemple crée à partir de l'hypothèse que l'art a une capacité de transformation du monde qu'il met à l'épreuve d'un quartier ou d'un lieu d'art, c'est en dialogue étroit avec son ami philosophe, Markus Steinweg, et/ou dans un esprit d'équipe avec des écrivains (Manuel Joseph, Christophe Fiat), ajustant au long court les paramètres de l'expérience dont la répétition lui permet d'en fixer certains (gratuité, présence...), d'en faire varier d'autres (géographie, contexte, références, dimension participative, dimension programmatique...) et d'en convoquer de nouveaux (inachèvement plastique dans *Flamme éternelle* [2014] par exemple). L'on pourrait ainsi multiplier à loisir les exemples d'expérimentations artistiques qui se sont menées en équipe, d'amitié. C'est d'ailleurs le propre des mouvements qui ont fait l'histoire (cubisme, futurisme, surréalisme, Fluxus, minimalisme, Arte Povera, etc.).

De même, distinguer la recherche de la création à l'aune de la distance critique – dont le mémoire serait dans la formation des étudiants le garant – n'est pas efficient. À moins de vouloir vider les œuvres de leur substance. Que serait en effet *Box with the sound of its own making* (1961) de Robert Morris sans le son de sa propre fabrication ? Que nous dirait de la sculpture cette petite boîte en bois devenue silencieuse ? Que serait *Les Ménines* (1656) de Velasquez sans le peintre et son tableau au premier

plan ? Que nous diraient-elles du statut de la représentation picturale ? Que serait *Produit d'autres circonstances* (2010) de Xavier Le Roy sans son exposé illustré du processus de création ? Quelle expérience du *spectacle théâtral*¹ nous proposerait-elle ? Vouloir ainsi confier à la recherche (versus la création) la charge de la réflexivité, c'est omettre les capacités d'analyse des pratiques artistiques que l'art conceptuel avait affirmées avec tant d'efficacité. Mais c'est aussi permettre de voir leurs résultats devenir des objets dénués de pensée tout juste bon à rejoindre le flot des différents marchés de l'industrie culturelle.

Cependant, si recherche et création ne sont pas dissociables, si la recherche artistique c'est l'art, qu'est-ce donc alors que la recherche en art(s) ? Si la première est le fait des artistes, se développe au sein de leurs pratiques et prend forme dans leurs œuvres, la seconde est une nécessité de l'Institution, en l'occurrence celle des écoles, apparue avec la réforme. Par conséquent elle passe par une politique, est irréductible à la question du mémoire, et concerne autant les étudiants que le corps enseignant. Que les écoles d'art aient désormais une mission de recherche inscrite dans leurs statuts est particulièrement heureux, c'est un rappel fort de la dimension de recherche intrinsèque à l'art. On rêverait de la même situation pour les lieux de production et de diffusion ! Dans ce rappel, les professeurs de culture générale, historiens, philosophes, anthropologues, ont un rôle important à jouer. Il est essentiel d'exposer aux jeunes artistes en herbe que l'horizon du travail de l'art n'a pas toujours été et n'est pas toujours sa mise en circulation dans des réseaux de diffusion, qu'une œuvre ne se doit pas d'être bien ficelée, elle peut déborder, que la valeur d'un artiste ne se mesure pas nécessairement à son degré de visibilité, qu'il existe des alternatives présentes, futures et passées, et que ce sont ces alternatives qui font l'art. Le reste est autre chose, des phénomènes sous influence qui d'ailleurs franchissent rarement les portes des laboratoires universitaires où ils pourraient être observés. Mais ces mêmes professeurs ne devraient pas, comme c'est souvent le cas, avoir à tenir la recherche, ni au niveau de la méthodologie du mémoire, ni dans la formulation des projets au moment de la quête des financements. Sans quoi, la conduite de celle-ci restera académique, les questions continueront d'émerger depuis l'extérieur des pratiques artistiques, les protocoles et les formats de publication demeureront non spécifiques. Au mieux, les pratiques seront observées de plus près qu'à l'université où l'analyse de l'objet fini (les œuvres) prédomine grandement sur celle des processus de création, au pire elles seront instrumentalisées, dans aucun cas elles ne seront force motrice. On l'aura compris, la recherche en art(s) se doit d'être fondée sur les pratiques artistiques, ce qui signifie que ses problématiques et ses méthodes se doivent d'être forgées en leur sein. Des cas avancés existent, nous en mentionnons deux ici.

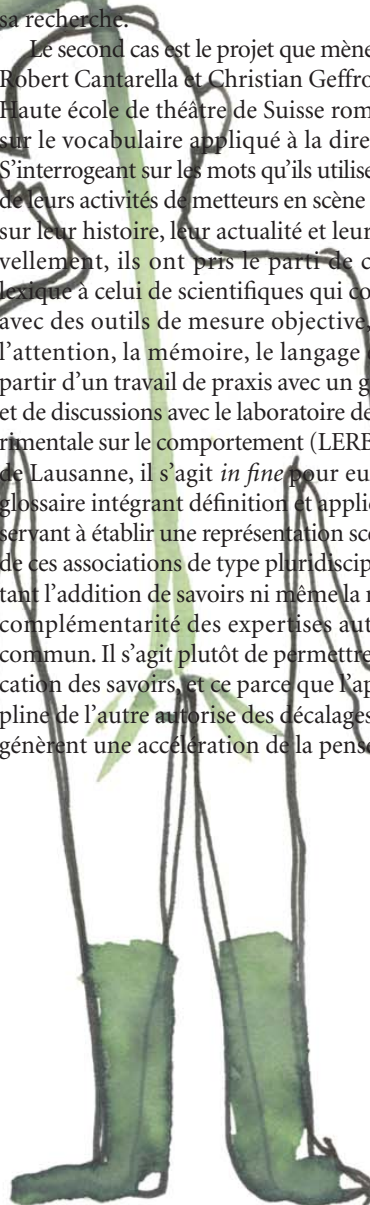
Le travail de méthodologie que mène Laurent Pichaut, artiste chorégraphique, avec les étudiants de la formation supérieure en danse du Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon

(plus connue sous le nom d'ex.e.r.ce²). L'écrit y est envisagé dans ses relations avec le processus de création, depuis une réflexion sur la temporalité de l'écriture (avant, pendant et après). Quatre axes confiés à des théoriciens sont ainsi traversés. L'écrit programmatique : quand sa pratique intervient en amont et/ou nourrit le passage à l'acte (manifestes d'artistes, partitions, notes d'intention...). L'écrit comme moteur : quand il s'élabore conjointement, augmente la pratique et réciproquement (écriture automatique, observations-descriptions, notes...). L'écrit comme documentation/archive : quand il accompagne l'après (partition, notation chorégraphique, récits d'expérience...). Et l'écrit-objet : quand il devient un objet physique, partie prenante de la pratique (textes à lire, à pratiquer ou création en soi/livre d'artiste). Quatre semaines découpées entre temps théorique et temps d'expérimentations pour que les natures d'écritures exposées soient interrogées dans leur lien systématique avec la pratique et que les étudiants fassent l'expérience de ce que l'écrit modifie et implique pour le geste performatif, et qu'ils testent comment cette interrelation invente un format d'adresse/une façon d'exposer sa recherche.

Le second cas est le projet que mènent actuellement Robert Cantarella et Christian Geffroy-Schlittler à la Haute école de théâtre de Suisse romande (HETSR) sur le vocabulaire appliqué à la direction d'acteurs. S'interrogeant sur les mots qu'ils utilisent dans le cadre de leurs activités de metteurs en scène et d'enseignants, sur leur histoire, leur actualité et leur possible renouvellement, ils ont pris le parti de confronter leur lexique à celui de scientifiques qui comme eux, mais avec des outils de mesure objective, travaillent sur l'attention, la mémoire, le langage et l'émotion. À partir d'un travail de praxis avec un groupe d'acteurs et de discussions avec le laboratoire de recherche expérimentale sur le comportement (LERB) de l'université de Lausanne, il s'agit *in fine* pour eux de dresser un glossaire intégrant définition et application des mots servant à établir une représentation scénique. L'intérêt de ces associations de type pluridisciplinaire n'est pas tant l'addition de savoirs ni même la recherche d'une complémentarité des expertises autour d'un objet commun. Il s'agit plutôt de permettre une démultiplication des savoirs, et ce parce que l'apport de la discipline de l'autre autorise des décalages inattendus qui génèrent une accélération de la pensée. ■

1. Nous empruntons ici l'expression à Jacques Rancière « pour inclure toutes les formes de spectacle – action dramatique, danse, performance, mime ou autres – qui placent des corps en action devant un public assemblé », in *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 8.
2. Master ex.e.r.ce. : master d'études chorégraphiques : recherche et re-présentation. www.ccnmlr.com

OUTIL
Sujet



La recherche en art, un lieu du déplacement ?

Tout est possible et + Surprenant.

Qu'est-ce que cela change, pour un artiste, pour sa pratique, de l'inscrire dans l'espace de la « recherche », de la penser comme une « recherche » ?

CAROLE BENZAKEN

Artiste, professeure à l'école nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy

SYLVIE BLOCHER

Artiste, professeure à l'école nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy

GEOFFROY DE LAGASNERIE

Philosophe et sociologue, professeur à l'école nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy

Le 10 février 2012, de 9 h 30 à 11 h, à l'école nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville, nous avons infiltré le colloque « Art & Recherche » organisé par le ministère de la Culture et de la Communication. Le carton d'invitation, que j'avais imaginé comme une performance, était rédigé ainsi : « Nous attribuons aux artistes suivants un doctorat », suivi d'une longue liste d'artistes. Ce n'était pas un canular mais une façon de mettre le doigt sur la mise en place des mémoires dans les écoles d'art et sur la place des artistes dans ce dispositif, c'est-à-dire leur capacité à diriger, ou non, des mémoires et à les ouvrir à des modes de production et de réflexion qui ne soient pas seulement ceux de mémoires universitaires. En 2012, des écoles d'art se sentaient obligées d'engager des docteurs venus de l'université pour s'occuper, seuls, de ces mémoires.

Nous sommes en 2014, les lignes ont bougé. Des écoles d'art ont fait le choix de mémoires de type plutôt universitaire, d'autres, comme l'école nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy (ENSAPC), de mémoires ouvrant à tous les possibles.

Nous proposons ici un texte à trois voix, car la recherche en art est avant tout une question d'échange. **S.B.**

s'agit de créer des lieux. Trop souvent, les gens qui s'intéressent à la recherche, et à la recherche en art, qui se croient du côté de l'avant-garde, parlent de l'interdisciplinarité, ou invoquent le mot, d'ailleurs très beau, de transversalité. Or, à l'opposé de ce modèle de la transgression ou, pour emprunter un autre vocabulaire, de l'interdisciplinarité, du « dialogue entre les disciplines », la logique de la recherche devrait selon moi consister à ne reconnaître ni ne ratifier les frontières au moment même où on les franchit. Il s'agit de les démanteler et de les dissoudre, pour dessiner de nouveaux types d'appartenance.

C.B. – La question posée entraîne une logique de pensée dialectique qui pose problème. Nous devons sortir de l'opposition théorie/pratique et vice versa : sortir des champs de l'art à proprement parler pour mieux comprendre le processus de création qui se trouve inextricablement lié à des formes diverses de réflexivité. Je pense aux sciences, en particulier aux mathématiques où se pose clairement et en deux termes me semble-t-il cette articulation complexe et complémentaire de l'induction et de la déduction. Si on la transporte dans le champ des pratiques artistiques, on peut assister à une véritable implosion de cette dualité sans pour autant « lisser » la question des frontières, qu'elles soient d'ordre méthodologique, culturel, ou autre.

S.B. – La recherche en art ne doit pas sectoriser la théorie et la pratique. Qu'en pensez-vous ?

G. de L. – Lorsque l'on évolue dans le champ intellectuel, culturel, artistique, il va de soi que l'on découvre un espace dans lequel des frontières existent. Les activités sont sectorisées, entre la théorie et la pratique, à l'intérieur de la théorie et de la pratique, etc. La question qui se pose, dès lors, est : comment gérer ces frontières ? Quels rapports entretenir avec elles ? Jusqu'où faut-il aller pour s'en défaire réellement, et ne pas être encore prisonnier de leur logique lorsque l'on croit les contester ? Dans le cas de la recherche en art, la conception de l'articulation entre théorie et pratique se situe au cœur de cette problématique. Cette question va nécessairement intervenir sur l'ensemble de la recherche, sur ses thèmes, mais aussi sur ses lieux, sur sa temporalité, sur ses modes d'écritures et d'exposition, sur son dispositif, etc.

Je dirais que peut-être, justement, ce qu'il s'agit de chercher dans la recherche en art, ce sont des lieux. Il

S.B. – Pour rendre les frontières perméables, les traverser, les *démanteler*, il faut sortir de l'opposition théorie/pratique. Beaucoup d'artistes de par le monde questionnent des théories esthétiques, philosophiques, sociologiques, économiques. Ces dernières années, on a vu l'intérêt de certains d'entre eux pour les archives, investissant un champ réservé aux universités. N'empêche, les écrits d'artistes restent encore assignés du côté du poétique ou de l'intime, et peu du côté de la pensée critique. On le remarque à la façon dont les théoriciens ne savent pas comment les qualifier, ou comment ils les utilisent sans en nommer les auteurs. Je me souviens de Rosalyn Krauss au Collège international de philosophie, qui affirmait que les écrits d'artistes « n'étaient pas des documents recevables pour des théoriciens ». Cette opposition théorie/pratique crée des prés carrés d'experts qui figent les expériences

1. Sylvie Blocher, Marie-José Mondzain, Federico Nicolao. Performance et lectures : Aurore Le Duc, Anna Principaud, Perrine Trebal. Contributions écrites : Enrico Lunghi, directeur du musée d'art moderne Grand-Duc-Jean (MUDAM) du Luxembourg, et Jean-Luc Nancy, philosophe.



tations. Ce qui menace toujours l'enseignement c'est sa mise en norme, même en art. La recherche en art doit être un lieu de *déplacement*, pas un espace de perfectionnement.

G. de L. – La recherche (en art) est une logique de production d'espaces. C'est un agencement inédit de positions inédites ; elle est consubstantiellement liée à un champ qu'elle produit tout en étant le produit de celui-ci – en sorte qu'il ne serait pas tout à fait faux de dire que, d'une certaine manière, elle invente toujours son propre contexte. C'est la raison pour laquelle la recherche en art doit toujours être réflexive, elle doit toujours être recherche sur la recherche en art.

S.B. – Pour ma part, je reste dubitative quand tu utilises cette formule, Geoffroy, que la recherche doit « toujours être recherche sur la recherche en art ». Une telle formule me donne l'impression que tu parles d'art qui ne parle que d'art en fabriquant de l'entre-soi.

G. de L. – Je comprends... Et c'est bien sûr un risque. Mais en même temps, selon moi, c'est à condition d'être réflexif qu'il est possible de se défaire des frontières instituées et de la tentation de les transgresser – qui constituent une manière de les confirmer, – pour faire advenir et nous donner à nous-mêmes nos propres espaces (et donc aussi nos propres rythmes, notre propre temporalité, nos modes d'écritures et d'exposition), dont les tracés se posent en s'opposant aux frontières données d'avance et imposées par l'ordre académique, artistique et culturel, c'est-à-dire par l'ordre tout court.

S.B. – Tu parles d'un agencement inédit de positions inédites. Quand une étudiante de l'ENSAPC réalise, pour son mémoire, une étude des théories de Walter Benjamin en utilisant la performance (textes, mots, gestes, danse), elle fait dialoguer et interroge jugement critique et pratique. Avec des mots, des gestes, de la danse – elle déplace les théories de Walter Benjamin vers un nouveau lieu, donc vers une analyse inédite. C'est un agencement inédit et un déplacement. Le champ de l'art ouvre d'énormes possibilités pour peu que l'on accepte d'élargir la pensée critique à des formes multiples et diverses, ce qui n'empêche en rien le sérieux de la recherche.

C.B. – Absolument. L'exemple de cette performance m'évoque la nécessité de positionner le déplacement tant du côté du « théorique » (un ensemble de règles du jeu et la logique formelle induisant la création d'un objet de pensée/à penser) que du côté de son intégration par une expérience inédite et subjective sur le mode de l'incorporation, voire de l'ingestion. Avec pour fondement la reprise d'une question récurrente en logique : « qu'est-ce qui fait que telle proposition (tel objet, telle œuvre) est cohérente ? », c'est-à-dire, pour reprendre la méthode déductive : susciter des expériences « multizones » afin d'en extraire « un ensemble de vertus et de propriétés » permettant la construction de sens.

G. de L. – La question de la recherche en art est aussi, me semble-t-il, une question pratique – on pourrait même dire institutionnelle. Nous allons mettre en place à partir de l'année prochaine, à l'ENSAPC, un post-master qui sera, je crois, le point de départ d'un espace plus général et plus ambitieux. Ce lieu veut être, comme vous le dites, un lieu de déplacement. La question qui se pose, selon moi, est celle de savoir ce que l'institution d'un tel lieu peut transformer, peut faire advenir. Qu'est-ce que cela change, pour un artiste, pour sa pratique, de l'inscrire dans l'espace de la « recherche », de la penser comme une « recherche » ? Et comment faire pour que ne s'opère pas une forme d'« universitarisation » des mondes de l'art, qui incorporeraient des normes universitaires avec les censures et les limitations qu'elles comportent : nous devons ici compter avec un risque structurel, celui d'un retour à une forme d'académisme, ou de fonctionnement académique de l'art. Selon moi, l'enjeu de la recherche en art aujourd'hui serait ainsi de parvenir à reconnecter les écoles d'art sur le monde de la recherche à l'échelle internationale (ce qui permettrait que les enseignants y aient des dispositions de chercheurs, des aspirations à l'expérimentation, plutôt que des dispositions à la reproduction) mais sans les absorber dans l'université : il s'agit d'arracher à l'université le monopole de l'enseignement supérieur, de la conception de la recherche, des études doctorales. La recherche en art c'est aussi la recherche d'un nouvel art de la recherche – pour tout le monde, artistes, théoriciens, etc.

C.B. – Il s'agit d'une certaine manière de « cadrer l'in-cadrable »... en reliant le champ de l'art à tous les autres champs de connaissance tout en assumant ce phénomène d'incomplétude propre à tous les domaines de recherche...

S.B. – La question institutionnelle est vitale, c'est-à-dire sa capacité à accepter *du désordre dans l'ordre*, seul moyen de pouvoir faire fonctionner des espaces d'expérimentations et d'imaginaires qui ne soient pas dans la reproduction du même. L'université française est *blessée*. Notre « jeunesse » dans l'enseignement supérieur, vue par beaucoup comme un handicap, me semble au contraire un atout majeur. Nous ne pouvons pas encore être dans la reproduction du même, comme à l'université. Si les écoles d'art et ceux qui en sont responsables s'en donnaient les moyens, une avancée serait possible pour l'art lui-même, les artistes et les théoriciens. En effet nous sommes dans une période où il ne reste plus tant d'institutions où les choix artistiques ne soient attendus. De plus en plus de galeries deviennent les uniques producteurs de l'art avec des artistes *corporate* sommés de répondre aux besoins des marchés. Il n'y a plus guère de place pour l'improductif, les ratages et les temps morts que demande l'expérimentation, c'est-à-dire un rapport particulier au temps ! Les écoles d'art de par le monde peuvent devenir les nouveaux lieux de l'art, des plateformes d'expérimentation pour l'art, la théorie, la recherche. Je vois la conjoncture actuelle comme une porte à ouvrir pour inventer d'autres possibles que l'université ne peut plus activer.

Dans notre projet nous disons : « Comment éprouver pratiquement et théoriquement les frontières que rencontrent et avec lesquelles doivent composer théoriciens, artistes, etc., à l'intérieur de leur domaine, entre les domaines – et les frontières qui, plus globalement, structurent leur rapport plus général à l'espace, aux institutions, au public, à la politique ? Comment

penser leur historicité et donc leur contingence ? Et surtout, comment s'en déprendre ? Et de quelles façons cette départition ouvre la voie à l'invention de nouvelles manières de faire, de nouvelles manières de penser, et de nouvelles manières de thématiser la relation entre le faire et le penser ? » ■

La recherche du temps présent

La recherche fondamentale des artistes se trouve aujourd'hui au croisement de différentes disciplines grâce à sa méthodologie non disciplinaire fondée sur la production d'œuvres. Elle participe à une redéfinition des champs de recherche justement parce qu'elle est capable de travailler en dehors des cadres d'un savoir sédimenté et de repenser les temporalités d'une façon vivante, performative, dialectique.

BERNHARD RÜDIGER

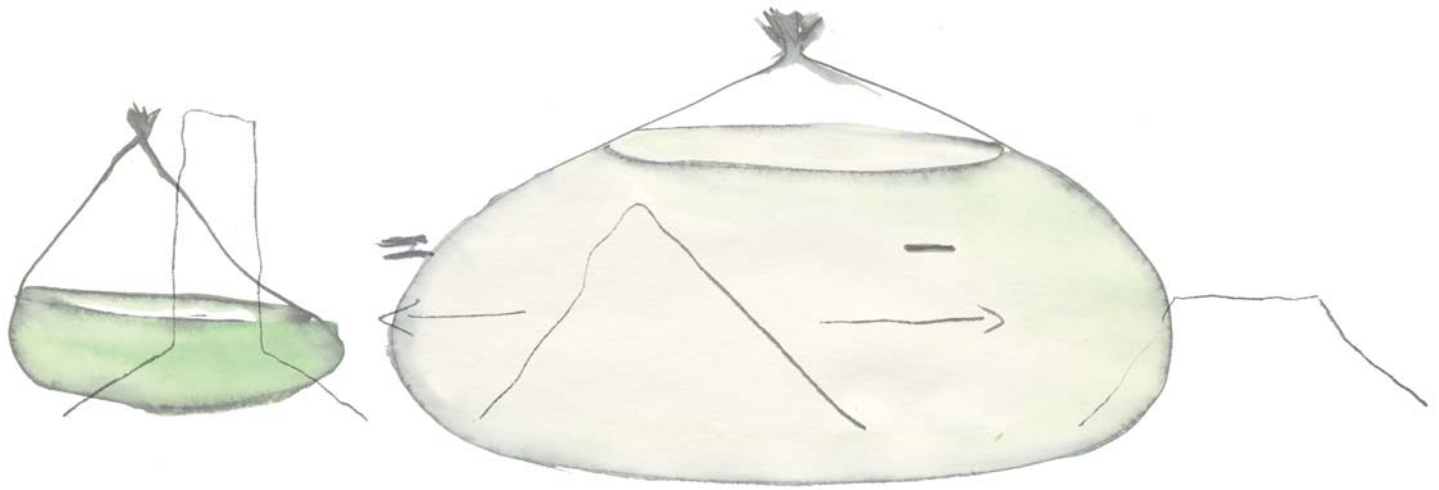
Artiste, professeur à l'école nationale supérieure des beaux-arts de Lyon

La recherche en art est reconnue aujourd'hui comme une recherche de création. Elle se fonde sur la discussion, l'analyse et la contextualisation de ce qui est essentiel dans une œuvre contemporaine, sa production. La création jouit depuis une décennie d'une reconnaissance croissante, certainement aidée par la participation du marché de l'art à une économie des moyens mondialisés, fortement libéralisée et fondée sur une pensée à court terme. La notion de temps présent et la demande croissante d'intelligence créative ont certainement contribué à asseoir la recherche de création dans le domaine des sciences sociales et des études politiques.

L'importance donnée aujourd'hui à cette notion du temps présent n'est pourtant pas une invention récente. La recherche en art est aussi et avant tout une recherche fondamentale de longue tradition. Les artistes de la Renaissance avaient trouvé dans la dialectique antique un point de départ pour développer un travail radicalement moderne autour de la contemporanéité. La recherche de création a toujours été étroitement liée à cette condition spécifique qui, à l'apogée de la Renaissance a produit des ouvrages essentiels de réflexion par et sur l'art. Le traité de Léonard porte son attention sur un monde concret et moderne dont seul le point de vue singulier et inévitablement « con-temporain » du sujet peintre peut révéler la complexité. À la même époque, d'autres artistes ont introduit de nouvelles formes de recherche. Ainsi Benvenuto Cellini, à côté d'un *Traité sur la sculpture et la manière de traiter l'or*,

publiait en 1567 sa propre autobiographie et se positionnait dans le débat qui suivit la révolution maniériste. Cellini ne voulait pas laisser à la seule interprétation de son contemporain, le peintre Vasari, le soin de tirer les conclusions des acquis du renouveau moderniste. Ce dernier avait publié en 1550 la première version de son livre *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Au même moment paraît l'œuvre théorique majeure du peintre Gian Paolo Lomazzo. Son *Traité de la peinture, de la sculpture et de l'architecture* (1584) pose les bases de la réflexion sur la théorie de l'art, proposant une interprétation inédite de la notion de décoration et du rapport à l'héritage de l'antique, question encore essentielle dans les études warburgiennes au XX^e siècle. Ses écrits plus tardifs comme *L'idée du temple de la peinture* (1590) posent les bases théoriques de la réflexion moderne sur le rôle de l'individualité du jugement et de la notion d'invention artistique. Il définit ainsi les champs de recherche qui sont encore aujourd'hui au centre de la réflexion contemporaine.

La recherche de création, qu'on devrait appeler la recherche fondamentale en art, se fonde sur la production artistique et la réflexion théorique sur le temps présent. Les origines de cette recherche coïncident avec celles de la discipline de l'histoire de l'art avec laquelle elle partage la même littérature fondatrice. Comme la recherche fondamentale, l'histoire de l'art est née de la pratique des artistes et a toujours maintenu un lien étroit avec leur production.



Avec le temps, l'histoire de l'art est devenue une discipline qui aborde la connaissance en termes de corpus et donc de sédimentation historique. Ce qui était pour les artistes de la Renaissance une pratique du temps présent s'est progressivement constitué en un savoir organisé non plus à partir de la production des contemporains, mais par la stratification de connaissances acquises. L'utilisation d'un savoir disciplinaire, qu'il soit critique ou non, présuppose la connaissance d'un corpus et l'acceptation d'une perspective historique. La discipline de l'histoire de l'art dépend aujourd'hui de cette perspective.

Tout au contraire, la recherche fondamentale se fonde sur la remise en question constante de la forme. L'artiste se trouve dans la nécessité de définir un territoire pour pouvoir travailler, l'obligeant ainsi à se questionner à partir de sa condition actuelle. La perspective historique est en ce sens retournée. C'est le moment présent qui permet aux créateurs de penser la production artistique dans son rapport à l'histoire. La mise en œuvre de la théorie se fonde, dans la recherche de création, sur ce que Walter Benjamin a défini comme l'anachronisme : le fait d'« arracher une époque déterminée au cours homogène de l'histoire » et de « saisir la constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure »¹. La recherche de création interroge la raison d'être de la forme sous ses différents angles. La perspective historique et la réécriture constante des relations des formes dans une constellation donnée se font à partir de leurs manifestations contemporaines. Chaque nouvelle forme réécrit l'histoire des œuvres.

L'histoire de l'art reste donc étroitement liée à la recherche fondamentale, même si cette dernière ne veut pas et ne peut pas se constituer comme un savoir disciplinaire. La recherche fondamentale est une mise à distance critique du temps présent et se distingue d'autres formes de recherche sur l'art qu'on peut dire appliquées. Les approches sociologiques et politiques qui depuis les années 1980 ont caractérisé ce qu'on appelle très généralement la critique institutionnelle, ne peuvent être que rarement considérées comme de la recherche fondamentale. Ces approches sociologiques, tout en s'appuyant sur une prise en compte de la condition contemporaine, ne développent que très rarement une critique de la mise en forme du temps présent, se contentant de traiter « le contemporain » comme une condition acquise et non comme une matière à problématiser. Comme le dit très justement

Giorgio Agamben, « celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions et se définit en ce sens comme inactuel ; mais précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à saisir son temps »². À travers cette définition du mot contemporain, on saisit davantage le caractère de la recherche fondamentale en art qui travaille à mettre en évidence les écarts et les formes d'anachronisme qui résultent de la création pour en saisir l'épaisseur temporelle et historique nécessaire à son intelligibilité.

Il est probable que la recherche fondamentale restera à l'avenir proche d'une histoire de l'art qui depuis les années 1970 a su rouvrir la perspective disciplinaire par le développement d'une théorie prise dans les œuvres elles-mêmes. Cette méthodologie – qu'on pourrait appeler une « théorie du singulier », dans l'optique de Louis Marin par exemple, ou celle des « objets théoriques » développée par Hubert Damisch – se propose de mesurer l'inadéquation des cadres épistémologiques face à la stratification d'objets singulièrement complexes. C'est la pratique de l'art et sa recherche fondamentale qui ont influencé d'une façon durable la discipline de l'histoire de l'art et de l'écriture de l'histoire. Ainsi le théoricien de l'histoire Reinhart Koselleck s'intéresse à la fin des années 1970 à l'iconographie des monuments. Il considère que la structure temporelle des temps modernes – c'est-à-dire l'avènement d'un futur guidé par l'idée de progrès – s'exprime dans la tension entre un « champ d'expérience » et un « horizon d'attente ». Cette tension, propre à la recherche fondamentale en art, a permis de penser l'écriture de l'histoire à partir du temps présent. La recherche de création a rendu les cadres spécifiques de la production artistique – ceux qui lui permettent de s'exposer distinctement et simultanément aux catégories du passé, du présent et du futur – intelligibles à d'autres disciplines comme celle de la théorie de l'histoire, permettant d'envisager la notion de « régimes d'historicité » comme outil heuristique. La recherche fondamentale des artistes se trouve aujourd'hui au croisement de différentes disciplines grâce à sa méthodologie non disciplinaire fondée sur la production d'œuvres. Elle participe à une redéfinition des champs de recherche précisément parce qu'elle est capable de travailler en dehors des cadres d'un savoir sédimenté et de repenser les temporalités d'une façon vivante, performative, dialectique. ■

1. Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Les éditions du Cerf, 1989 (rééd.).

2. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Rivages, 2008.

L'école d'art, un milieu de recherche spécifique

En quoi le contexte d'une école d'art (et plus généralement, le contexte artistique) est-il propice au développement d'une recherche originale en design ?

AUTOTUA

JEHANNE DAUTREY

Professeure d'esthétique et théorie des arts contemporains à l'école nationale supérieure d'art de Nancy

DAVID-OLIVIER LARTIGAUD

Professeur en théorie et pratique des nouveaux médias à l'école supérieure d'art et de design de Saint-Étienne

111011000

1000

00
1-

x/y/z
x/y/z
x/y/z

Préalables

Selon le modèle général, l'activité de la recherche est vue comme moyen de développer un potentiel d'innovation. Elle permet de trouver de nouvelles idées, de nouvelles applications, de nouveaux produits grâce à une temporalité qui rend possibles les lenteurs, les tâtonnements, les détours nécessités par cette activité qui relève d'un processus spécifique par rapport à un simple processus de production.

Faire de la recherche peut aussi consister en l'élaboration d'un objet intermédiaire, qui n'est pas immédiatement utilisable en tant qu'objet mais qui marque l'aboutissement d'un stade de la réflexion et permet de faire avancer cette dernière. L'objet matérialise un écart, une bifurcation.

En quoi le contexte d'une école d'art (et plus généralement, le contexte artistique) est-il propice au développement d'une recherche originale en design ? C'est que, contrairement à l'industrie qui a besoin de fixer ses principes et sa chaîne de production pour optimiser les coûts, ou au contexte technologique, l'art ouvre sur un décloisonnement des pratiques. Faire de la recherche, c'est se donner la capacité de mettre à plat toutes les composantes du processus de production en reconsidérant les fonctionnalités de tout ce que l'on manie ; faire en sorte que tout – outils, formes, objets, matières... – soit ramené à l'état de matériau de travail.

Et il nous semble que si quelque chose peut témoigner de la recherche, c'est précisément l'espace de pensée qu'ouvre cette vacance du sens des choses.

Gilbert Simondon, lorsqu'il analyse les conditions de l'individuation – le processus qui conduit à l'émergence d'un individu au sein d'un milieu –, explique qu'il est important que le milieu soit en état de potentiel métastable pour que l'individuation ait lieu comme stabilisation et actualisation du potentiel présent. C'est cet état de métastabilité qu'il est important de susciter.

Or, si pour certaines sciences telles que la physique ou la chimie, le milieu est naturellement – intrinsèquement – instable car en grande partie inconnu, dans le cas du design, le problème est souvent à l'inverse la familiarité des contextes. On réfléchit à un nouvel objet mais le mode de fabrication, l'ergonomie, l'usage, la forme de diffusion semblent aller de soi. C'est souvent en remettant en question ce qui semble se situer hors

du champ de la question que l'on trouve l'innovation juste. Pour transformer une situation, il faut donc se défaire de ce qui est figé dans le familier.

En ce sens, on peut dire que toute activité de design est « design de milieux » au sens où elle tend à reconfigurer le milieu où elle s'exerce. Mais reconfigurer doit être compris en un sens spécifique. Il ne s'agit pas de construire un nouveau dessin du milieu que l'on projette ensuite sur le réel, mais de déplacer ce au sein de quoi l'on se situe. C'est en cela que cette activité de recherche se distingue du *design thinking* qui tend à en faire une activité générique de conceptualisation des situations. Le design des milieux ne fait pas des milieux un objet à produire, il en fait un objet d'expérimentation au même titre que ce qu'il a à produire. Le travail de la pensée n'est pas une activité d'imagination qui dessine des lignes et des formes dans le vide pour ensuite leur donner matière, c'est un travail de soustraction, de déplacement des matières afin d'extraire de ces dernières de nouvelles fonctions et de nouvelles relations propices à produire des objets véritablement innovants. L'innovation d'un objet, en effet, ce n'est pas uniquement sa teneur intrinsèque (ses caractéristiques), c'est sa capacité à engendrer un nouveau système de production et d'échange, autrement dit un nouveau système de relations entre hommes et objets¹.

Les enjeux du numérique

Comprendre les enjeux du numérique dans une société où il tient de plus en plus de place n'est pas simple. L'article d'Egveny Morozov intitulé « De l'utopie numérique au choc social² » surtitré « Objets connectés, humains chômeurs », montre bien cette complexité puisque des positionnements opposés peuvent, en fait, puiser à la même source. En effet, face à une firme puissamment idéologique et libertarienne³ comme Google, dévoreuse de données personnelles, le discours de Jaron Lanier ou d'Alex Pentland, refusant ce monopole et invitant chaque utilisateur à se considérer comme revendeur de ses propres données, ne sort pas, au final, de la sphère économique-libérale. Cet exemple montre combien les questions numériques, peut-être par manque de recul ou par effet de nouveauté, conduisent à des confusions, des contresens

1. Cette question se trouve développée dans Jehanne Dautrey et Emanuele Quinz dir., *Strange Design, du design des objets au design des comportements*, it: éditions, 2014, en particulier dans le chapitre « Finale ».

2. Egveny Morozov, « Objets connectés, humains chômeurs : De l'utopie numérique au choc social », *Le Monde diplomatique*, n° 725, août 2014, p. 1 et 12.

3. « Libertarien de gauche » comme l'explique Michaël Vincente dans son texte « Google est-il "libertarien" de gauche ? », *Multitudes*, n° 36, 2009, p. 71-77. Disponible gratuitement sur Cairn.info.

et un manque de discernement y compris dans le domaine de l'art et du design. Construire une recherche dans ce contexte relève de la gageure carrien n'est d'évidence.

Tout d'abord, on pourra remarquer qu'à l'heure actuelle, art et design se rencontrent fréquemment, voire se confondent, sur le terrain du « numérique ». Ce mixage ou cette fusion, lorsqu'elle est maîtrisée, est intéressante car elle ouvre un champ hybride propre à l'expérimentation. Néanmoins ce genre de production reste assez rare parmi des créations relevant de l'habillage de spectacle, du graphisme illustratif ou du design industriel. Il ne s'agit pas ici de porter un jugement de valeur mais de faire un travail de distinction entre les diverses productions qui nous sont données à voir. Rappelons qu'aux premiers temps du « Computer Art », dans les années 1960-1970, une réflexion théorique rigoureuse fut élaborée autour des questions d'art et d'ordinateur, exigence que l'on a pu retrouver au début des années 2000 avec un mouvement tel que le « Software Art ». L'intérêt de ces recherches était précisément de relever une spécificité non pas du médium numérique mais des processus, essentiellement intellectuels, qui aboutissent à une œuvre cohérente employant l'informatique ou le cadre référentiel culturel et sociétal de celui-ci : l'utilisation du numérique en art n'est pas qu'une question de machine, c'est avant tout une construction symbolique et une réflexion formelle. En d'autres termes, bien qu'elles puissent être issues des mêmes outils numériques, les productions d'artistes ou de designers ne sont pas forcément assimilables, ni dans les intentions, ni dans le champ critique.

Ce n'est pas une injonction à faire soit de l'art, soit du design – l'hybridation est souvent passionnante – mais une invitation à garder une justesse d'analyse – une clairvoyance – face aux projets (que l'on en soit le concepteur ou le destinataire).

Ce travail de discernement concerne également la question de l'innovation. L'innovation est la raison d'être des laboratoires de R&D au sein des entreprises et le numérique en est probablement le secteur le plus riche et le plus porteur. Dans un laboratoire d'école d'art s'intéressant au numérique, la motivation est autre : il s'agit précisément d'apporter une pensée alternative, une ouverture vers d'autres possibles que ceux explorés par l'industrie et l'ingénierie. C'est une recherche qui se doit d'être libre de toutes attentes, de tous présupposés car d'une part, c'en est le lieu (sinon où ailleurs ?) et que d'autre part, cette recherche se rattache davantage aux « humanités numériques⁴ » qu'à l'innovation technique. Ce cadre déontologique doit rester vif, notamment dans le cas de collaborations avec des entreprises.

Random() et Objectiver

Le Random()⁵ à l'école supérieure d'art et design de Saint-Étienne est constitué de cinq membres permanents⁶ auxquels s'adjoignent, selon les projets, étudiants et enseignants, artistes et chercheurs (internes ou externes à l'école). Il s'inscrit dans un établissement ayant une forte identité design de par son statut d'établissement public de coopération culturelle en associa-

tion avec la Cité du Design. Le Random() tient cependant à garder une ouverture vers des projets artistiques et tente des formes hybrides, à la frange du design, dans une volonté d'expérimentation. C'est une recherche par le faire avec la volonté d'interagir directement avec la « matière » numérique. La restitution de la recherche passe par la production d'un objet aussi bien matériel que textuel, qui documente le chemin parcouru, des étapes de la réflexion aux solutions techniques. C'est peut-être ce qui singularise la recherche en art : une pensée par objets, dans laquelle l'objet tient lieu aussi bien de question que de réponse.

À ce titre, l'hétérogénéité de compétences (entre théoriciens, plasticiens artistes, designers, techniciens) qui constitue le milieu de travail des écoles d'art est un atout fondamental. L'instabilité fructueuse dont procède la métastabilité et qui permet de transformer le donné en matériau riche de potentiel, est en effet indissociable d'un questionnement des pratiques qui remet leurs enjeux à plat et redéfinit leur place. Dans la ligne de recherche « Objectiver »⁷, projet collaboratif entre chercheurs issus d'établissements éloignés et dont le sujet est ancré dans des pratiques récentes liées aux nouveaux moyens de productions numériques, l'entrelacs des phases de production et de questionnement permet de dépasser la fascination pour ces nouvelles techniques au profit de questions esthétiques, critiques et sociales.

Cet exercice long et parfois laborieux pose le problème de la « fidélisation » des étudiants : quels étudiants, actuellement, peuvent s'inscrire dans un projet de recherche sur la durée sans nuire à leur cursus ? Les étudiants en 4^e année sont généralement en pleine rédaction de mémoire ou en Erasmus ; quant à ceux de 5^e année, ils préparent leur diplôme national supérieur d'expression plastique (DNSEP). L'absence d'étudiants de niveau doctorat⁸ freine la dynamique de la recherche en école d'art même si, en principe, l'activité de recherche peut ne concerner que les ensei-

4. On peut même revendiquer une place entière de ce type de recherches au sein des humanités numériques : de par les disciplines qu'elles concernent, ce cadre semble plus propice au dialogue et plus approprié que la sphère commerciale, moteur de la R&D d'entreprise.

5. Acronyme aléatoire de Recherches Ouvertes en Art, Design, Numérique et Médias.

6. Johann Aussage, Damien Bais, François Brument, David-Olivier Lartigaud et Jacques-Daniel Pillon.

7. L'équipe de la ligne *Objectiver* est constituée de Léa Barbier (designer du Collectif Faubourg 132 – étudiante du post-diplôme ESADSE), Patrick Beaucé (designer, ENSA Nancy), Camille Bosqué (doctorante, Rennes 2), Alexandre Brugnoni (informaticien, ENSA Nancy), Jehanne Dautrey (philosophe, ENSA Nancy), Stéphane Dwerniki (designer, ESAD Valence), Pierrick Faure (designer inscrit en 6^e année à l'ESADSE), Sophie Fétro (théoricienne du design, univ. Paris 1), Jason Michel (designer du Collectif Faubourg 132 – étudiant du post-diplôme ESADSE), Colin Ponthot (designer, ENSA Nancy) ainsi que l'équipe du Random() de l'ESADSE.

8. Nous parlons bien ici d'étudiants doctorants qui pourraient consacrer jusqu'à trois ans à un projet de recherche au sein d'un laboratoire qui les accueillerait. C'est un profil différent de l'étudiant qui vient murir sa pratique au sein d'un post-diplôme généralement thématique.

L'Atelier national de recherche typographique

La création typographique occupe une place particulière dans le champ du design graphique, dont elle est à la fois un objet (certains designers créent des alphabets) et l'un des principaux outils (les designers utilisent des alphabets dessinés par d'autres). C'est une création qui se réalise dans d'autres créations (le texte, l'environnement graphique...) et se réactive en permanence à leur contact.

THOMAS HUOT-MARCHAND

Graphiste, directeur de l'Atelier national de recherche typographique, école nationale supérieure d'art de Nancy

L'Atelier national de recherche typographique (ANRT) a été créé en 1985 par les ministères de la Culture, de l'Économie et des Finances, et du Budget, avec la « mission de contribuer au développement de la création typographique ». Il est depuis 2000 basé à l'école nationale supérieure d'art de Nancy¹. Dirigé de 1990 à 2006 par Peter Keller, il a accueilli une centaine de chercheurs, contribuant au rayonnement de la création typographique française et à la structuration de son enseignement au sein des écoles d'art et de design.

Après une parenthèse de six ans, l'Atelier a rouvert ses portes en octobre 2012, avec une nouvelle direction, un nouveau projet et une nouvelle équipe². Dans l'intervalle, plusieurs formations de niveau master avaient connu en Europe un développement considérable, témoignant de l'intérêt grandissant pour cette discipline. Mais surtout, les écoles supérieures d'art françaises avaient obtenu la reconnaissance du diplôme national supérieur d'expression plastique (DNSEP) au grade de master, plaçant *de facto* l'ANRT au niveau post-master, en 3^e cycle.

Il est aujourd'hui une unité de recherche pérenne, constituée de spécialistes de premier plan, accueillant chaque année des étudiants à un niveau post-master. Il a l'ambition de se positionner comme un pôle de ressources, d'expertise et d'excellence en matière de design typographique dans le champ européen de l'enseignement supérieur et de la recherche. Il vise à s'établir comme un 3^e cycle, par l'affirmation de la singularité de son champ d'investigation (la recherche typographique), de sa méthodologie (privilegiant un rapport étroit entre théorie et pratique) et grâce à son articulation avec des laboratoires de recherche existants. À l'heure actuelle, deux formats de recherche coexistent : un post-diplôme d'une durée de 9 mois (prochainement étendue à 18 mois), dans l'optique d'une spécialisation en design typographique, mais aussi des doctorats, d'une durée potentiellement plus longue

(36 mois et plus), encadrés en codirection. Ils s'appuient sur des lignes de recherche prédéfinies, élaborées en partenariat avec des laboratoires universitaires. Il s'agit là d'une recherche plus fondamentale et prospective, construite sur un temps long, dans une logique d'échange et de dialogue interdisciplinaire.

Une recherche à la croisée de plusieurs disciplines

La recherche en art et en design recouvre un spectre très large, de formats et de pratiques diverses. Je me tiendrai ici à l'exposé du modèle développé à l'ANRT, dans le champ spécifique de la recherche en typographie³. Notons en préambule que la création typographique occupe une place particulière dans le champ du design graphique, dont elle est à la fois un objet (certains designers créent des alphabets) et l'un des principaux outils (les designers utilisent des alphabets dessinés par d'autres). C'est une création qui se réalise dans d'autres créations (le texte, l'environnement graphique...) et se réactive en permanence à leur contact. Cette versatilité stimule de multiples interactions avec d'autres disciplines. Sa valeur d'usage, enfin, peut dépasser le cadre du design, et concerner un large public – chacun manipule aujourd'hui des caractères typographiques, conscient ou non de leur forme.

Le nouveau projet de l'ANRT attache une grande importance au dialogue entre les disciplines : en tant que post-master de l'école nationale supérieure d'art de Nancy, il s'inscrit dans la dynamique ARTEM (ARTEchnologie-Management), qui réunit sur un même campus à Nancy l'école d'art, l'école de commerce ICN Business School et l'école des Mines.

Deux lignes de recherche ont été développées, qui fédèrent chaque année différents acteurs (étudiants-chercheurs, partenaires extérieurs, professeurs invités) sur des thématiques pérennes.

1. L'atelier avait initialement été installé à l'Imprimerie nationale, sous le nom d'Atelier national de création typographique (1985-1996), puis à l'école nationale supérieure des arts décoratifs (1996-1999).

2. Les enseignants à l'ANRT : André Baldinger, Roxane Jubert, Jérôme Knebusch, Charles Mazé, Philippe Millot, Emilie Rigaud, Alice Savoie.

3. Sur le sujet, voir la contribution de Thomas Huot-Marchand et Alice Savoie « Recherche, typographie : points de vues et perspectives » dans : *Eigengrau*, catalogue de l'édition 2014 du Festival de l'affiche et du graphisme de Chaumont.

La recherche *par* la typographie : créer des caractères typographiques spécifiques pour les besoins de la recherche

Plusieurs disciplines font appel à des systèmes de notations spécifiques et nécessitent des fontes et des environnements de composition dédiés. L'ATILF (Analyse et traitement informatique de la langue française), laboratoire du CNRS basé à Nancy, qui a notamment produit le dictionnaire *Trésors de la langue française*, abrite depuis 1993 le *Französische Etymologische Wörterburg* (FEW), dictionnaire panlexical du gallo-roman. Son auteur, Walther Von Wartburg (1888-1971), a rassemblé dans cet ouvrage colossal l'ensemble de la lexicographie et l'atlantographie du français, du francoprovençal, de l'occitan (et du gascon), de leurs parlers dialectaux, de leurs argots et technolectes, tant dans leurs états passés que contemporains. Pour la notation phonétique, particulièrement précise, un alphabet spécifique est utilisé dans le dictionnaire : il emploie plusieurs centaines de glyphes qui combinent parfois trois accents sur une même lettre. Aucune fonte numérique complète n'est disponible actuellement, ce qui limite la diffusion du dictionnaire dont le contenu est en cours de numérisation. Depuis octobre 2013, l'ANRT développe, avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication⁴, des caractères pour le FEW. Étudiante-chercheuse à l'ANRT, Sarah Kremer poursuit ce projet depuis la rentrée 2014 dans le cadre d'un doctorat à l'ATILF, codirigé par l'ANRT.

Un autre exemple est celui du projet PIM (Police pour les inscriptions monétaires) mené avec le département Monnaies et Médailles de la Bibliothèque nationale de France (BNF), l'Institut de recherche sur les archéomatériaux (IRAMAT) et le Centre d'études supérieures de civilisation médiévale (CESCM), dans le cadre du plan triennal de la recherche 2013-2015 de la BNF. L'objectif est de créer une fonte qui regroupe, sous une forme unifiée, toutes les variantes stylistiques identifiées dans un corpus de référence d'environ 10 000 monnaies médiévales (de l'Antiquité tardive au début du XVI^e siècle) ; à titre d'exemple, on compte près de 30 formes de A et environ 800 glyphes au total. Cette approche par le design répond à la fois à un besoin pratique, en offrant un cadre de développement inédit pour un caractère typographique, et permet d'envisager ce corpus sous un nouvel angle. En effet, comme dans les autres domaines de l'épigraphie, le contenu sémantique des légendes monétaires n'est pas leur unique intérêt. Les particularités graphiques des signes – lettres ou symboles – qui les composent sont porteuses de sens et fournissent des indications essentielles à la compréhension de l'objet – le contexte géographique, chronologique, technique et culturel de sa production, son usage et sa réception.

La recherche *pour* la typographie : les sciences informatiques au service de la reconstruction numérique d'imprimés anciens

La numérisation d'un document imprimé peut se faire sous deux formes : une « image de texte » statique, relativement proche de l'aspect original, ou, lorsqu'une reconnaissance optique de caractères (OCR) est opérée,

sous forme de texte, éditable et indexable, mais dont la typographie diffère de celle du document de départ. En général, plus ce document est ancien, plus les difficultés rencontrées sont grandes. Un mode intermédiaire, qui soit en mesure de reconstituer l'aspect typographique du document en préservant le caractère dynamique du mode texte, permettrait d'accéder à des niveaux de transcription inédits et de dépasser les limites des modes « image » (statique, volumineux, d'une lecture parfois difficile) ou « texte » (léger et lisible mais dont la forme est anachronique, déconnectée de l'original).

L'ANRT s'est rapproché du LORIA (Laboratoire lorrain de recherche en informatique et ses applications) à Nancy pour relever ce défi technologique. Le projet « Re-Typograph », mené avec le laboratoire Qgar du LORIA et des étudiants des Mines, vise à reconstruire des fontes « à la volée », sur la base de pages numérisées, en employant des techniques d'intelligence artificielle (analyse de documents, algorithmique discrète). Le processus, combinant plusieurs technologies, se décompose en plusieurs étapes : dans un premier temps, la page numérisée est analysée et segmentée, et ses composantes récurrentes (tous les A, par exemple) sont regroupées ; dans un second temps, une forme « moyenne » de chaque lettre est obtenue (l'archétype du A, obtenu à partir de tous les A) ; la forme en bitmap est alors interprétée mathématiquement, selon ses contours, mais aussi en déduisant son squelette. Au final, une fonte peut être générée automatiquement à partir des contours vectoriels de chaque glyphe. Plusieurs itérations et rétroactions du processus permettent d'affiner le résultat : l'utilisateur peut également agir sur la plupart des étapes.

Les enjeux technologiques d'un tel projet sont importants, tant dans le champ des humanités numériques que de la production typographique⁵. Cette ligne de recherche, également soutenue par le ministère de la Culture, va se poursuivre dans les prochaines années.

Les exemples précédents illustrent l'approche développée en matière de recherche à l'ANRT, privilégiant un dialogue constant avec d'autres disciplines, et plaçant toujours le design au cœur du processus. La recherche historique en est une autre composante, qui n'a pas été abordée ici, mais qui s'exprime dans le travail de valorisation des archives de l'Atelier pour la période 1985-2006, période charnière pendant laquelle la pratique du design typographique a été profondément remodelée par le développement des outils numériques. Ces archives, de grande valeur et pour la plupart inédites, sont en cours de numérisation⁶ ; elles seront prochainement publiées dans un catalogue et consultables en ligne. ■

Mot.
clé
key

4. Dans le cadre de l'appel à projets de recherche de la Direction générale de la création artistique.

5. Un séminaire international, intitulé *Automatic Type Design*, a été organisé par l'ANRT les 6 et 7 mai 2014 à Nancy, et a réuni des historiens, des designers, des développeurs et des scientifiques sur le sujet. www.nancy.archi.fr/UserFiles/File/atd-programme-a5-fr.pdf

6. La numérisation des archives de l'ANRT a bénéficié du soutien du MCC dans le cadre du programme national de numérisation en 2013.

Glossaire

Atlantographie : rédaction d'atlas linguistiques.

Fonte : terme utilisé aujourd'hui pour désigner un caractère typographique, dans un style donné, sous forme numérique. Le terme « caractère » renvoie au dessin, et désigne l'ensemble des styles associés.

Glyphe : représentation graphique (parmi une infinité possible) d'un signe typographique. Ce terme est préféré à celui de caractère, qui désigne également la famille complète.

Technolecte : dialecte d'une langue destiné à la communication à l'intérieur d'une spécialité (technique ou scientifique en particulier).

Il se passe quelque chose

La réforme LMD de Bologne et l'obligation du mémoire, travail réflexif d'articulation et d'intelligibilité dans et avec le langage, ont contraint les étudiants, démunis des linéaments d'une écriture académique, à accaparer ce qui leur venait littéralement sous la main, à savoir leurs propres écritures ordinaires faites de savoirs, d'approximations et de technologies à domestiquer, ce que précisément la littérature postavant-gardiste de très grande qualité qui existe en France travaille depuis une quarantaine d'années.

JÉRÔME MAUCHE

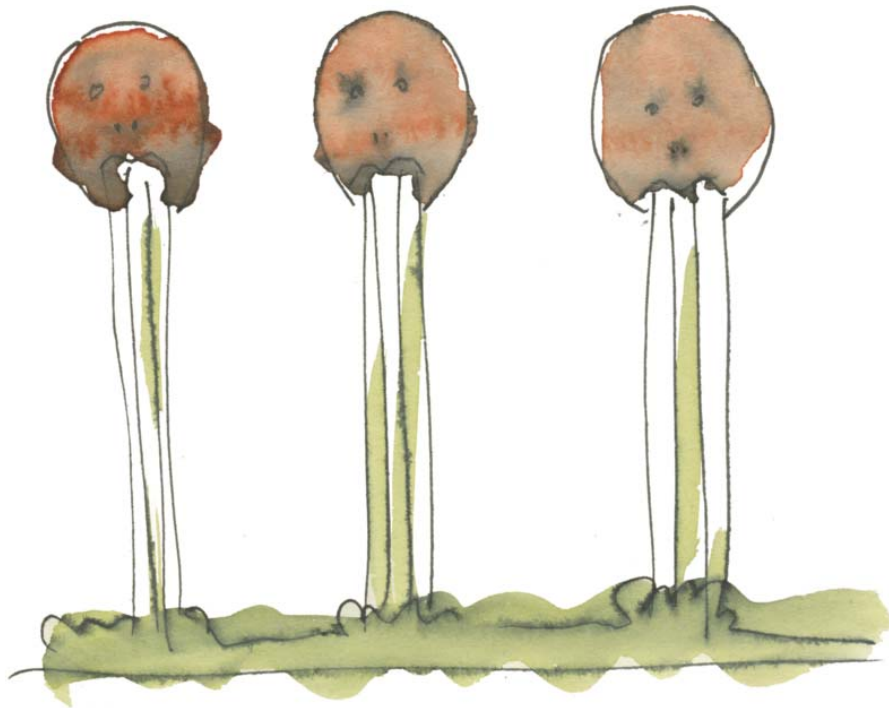
Écrivain, professeur à l'école nationale supérieure des beaux-arts de Lyon

Il se passe quelque chose. Nos écoles d'art bruissent d'un intérêt pour la littérature. Le texte polymorphe, la parole, les expériences langagières pures, dures, amorphes, sophistiquées, tièdes ou brutes, mais aussi le récit, la narration s'arrachent. La poésie, terme générique et vide par excellence, dont objectivement personne ne se soucie, et à juste titre d'ailleurs, semble représenter soudain un horizon possible, ouvert, enviable presque, dont la force d'attraction persiste. Hors circulation monétaire, par son économie simplissime de moyens aussi, elle se joue des processus accumulatifs. Ces écoles d'art donc se sont mises à écrire et le choc est grand. Le choc naturellement est simulé, car il y a longtemps déjà qu'auprès de leurs collègues artistes visuels de bien curieux praticiens de la langue s'activent et les ont investies. Sous couvert de culture générale, enseignements théoriques, actualités artistiques, depuis des lustres, ils ont parlé aux étudiants dans, avec, incidemment, et de cet étrange idiome de réalité, de justesse, voire de justice quelquefois, d'énergie qu'est la poésie contemporaine¹. Puis la génération vitaliste des années 1990 en France – qui ont incarné la *Revue de littérature générale* de Olivier Cadiot et Pierre Alferi et *Java* coanimé par Jean-Michel Espitalier, Vannina Maestri et Jacques Sivan – y a été accueillie à bras ouverts (l'Université s'intéressait à autre chose) : invitations, workshops, recrutements parfois, lieux spécifiques dessinent une géographie institutionnelle, fructueuse, informelle aussi. Les étudiants curieux, informés, incluent du texte à leur travail, s'intéressent à la poésie visuelle sonore, écrivent, osent des récits, des dialogues, des fragments, de même qu'ils filment, pratiquent le son ou la performance. Tout cela est su, vrai et reconnu – et les temps sont heureusement terminés où de similaires intrusions suscitaient sans doute la méfiance, voire même étaient discriminées, mais ce paysage idyllique, bien tranquille, proto-institutionnalisé surtout s'avère obsolète. Et qu'est-il advenu soudain et très lentement qui bouleverse à ce point la donne, tant au plan local qu'internationalement ? S'agit-il seulement de « l'époque, la mode, la morale, la passion », selon Baudelaire, qu'exposait Alfred Pacquement en 1987 au musée national d'Art moderne, que Castillo/Corrales a réinterprété à

l'automne 2014 pour le Prix Ricard²? Là, on y verra surtout l'aboutissement d'une double conjonction, de tectonique des plaques des pratiques artistiques les plus irrésistibles. D'une part, il s'avère que les pans viables et dynamiques de la poésie se sont enfin détachés de la littérature laquelle éditorialement, en France, a achevé d'expulser les derniers espaces hétérodoxes de la création écrite, reléguée par ailleurs et marginalisée déjà dans l'espace public et médiatique. L'indéniable avantage est que la poésie alors se débarrasse, en théorie du moins, des acceptions ringardes confites en poétismes nuls et a-conceptuels (merci Emmanuel Hocquard) qui circulent sous son propre nom. De l'autre, l'art contemporain – dont le devenir missionnaire est de tout emporter – après avoir fait subir quelques soubresauts et déplacements à la littérature se voit impacté à son tour de front. Et par quoi ? David contre Goliath, insubmersible et réjouissant, l'art contemporain s'avère, à son corps multiforme vaguement défendant, réverbéré, mais harponné, par ce truc ringard, hors-jeu, déliquescent, inconnu, qui ne rapporte rien, ridicule et n'intéresse personne qu'est la poésie en effet, laquelle acquiert une désirabilité sans précédent. Sans renouer/rejouer le perpétuel revival des merveilleux liens art/poésie que les avant-gardes nous ont appris à fantasmer – ce qui d'ailleurs ne peut jamais faire de mal, heureusement la conviction en moins –, émerge et se diffuse à toute allure un nouveau paradigme artistique flou, prospère, pragmatique, un peu nul néanmoins, international, réseauté, textualiste en tout cas. On a beau tempêter/cracher quant à l'art contemporain cynique, opportuniste, mais celui-ci a l'inconscience active – dans ces lieux de tempérance en tout cas que sont encore les écoles d'art – de se soucier avec un poil d'avance tout bêtement de ce qui advient. Après les tentations rock pop punk, un petit tour par le spectacle vivant forever, sous un vocable indéterminé – qu'on aurait tout intérêt à ne surtout pas qualifier trop vite au risque de le fossiliser déjà –, inter-génération inter-media *ab ovo* mondialisé (mais rien à voir avec le Tout-Monde), la poésie vivifiée devient art contemporain à part entière. Inattendu, le vif, le neuf, le résurgent, l'ultime dépôt

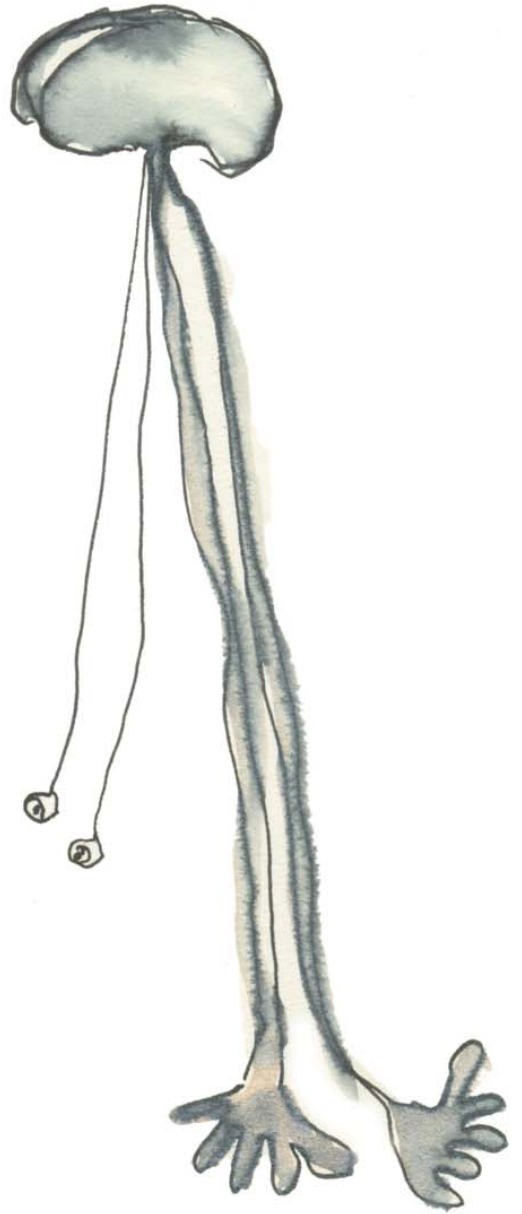
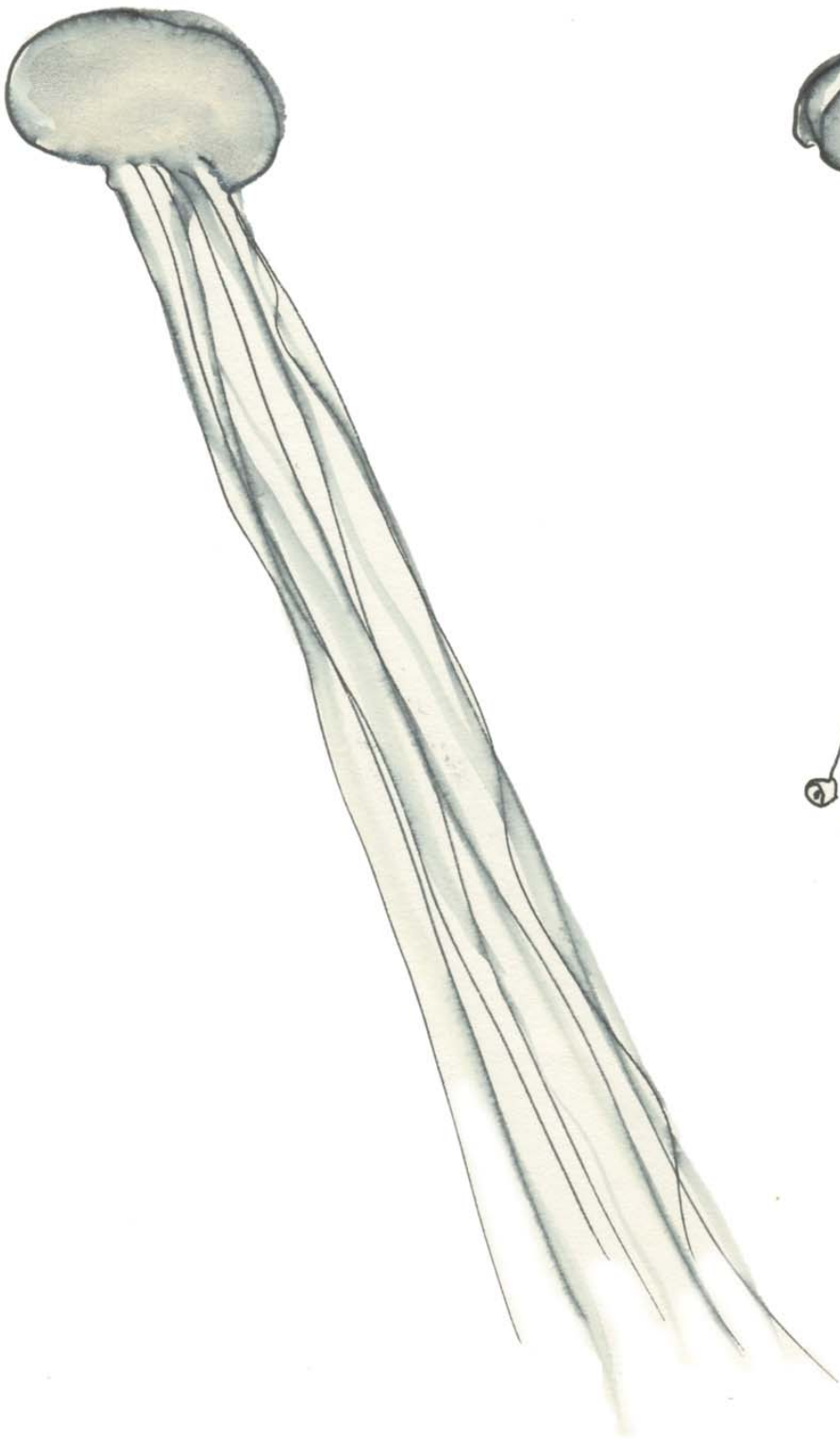
1. On entendra par poésie, jeux de langage et savoir-faire, quelque chose qui se déploie à l'instar de la *Fresque du Bon Gouvernement* de Lorenzetti – le bon, le juste et le bien, aussi spécieux, impraticable et injustifiable que cette définition puisse paraître, avec néanmoins la Prudence et la Magnanimité au premier plan, auxquelles on adjoindra Hermétisme et Élitisme Pour Tous ; car la poésie est un horizon qui étranagement coulisse impeccablement à l'instant présent avec l'art contemporain et le déceptif qu'il impose.

2. *L'époque, les humeurs, les valeurs, l'attention*, exposition proposée par Castillo/Corrales, 10 septembre-31 octobre 2014, Fondation Ricard, Paris.



de technique et de savoir, pour paraphraser le poète et photographe Denis Roche, se trouve être textuel. Car autre surprise, en interne cette fois à ces écoles, la réforme licence-master-doctorat (LMD) de Bologne et l'obligation du mémoire, travail réflexif d'articulation et d'intelligibilité dans et avec le langage, ont contraint les étudiants, démunis des linéaments d'une écriture académique, à accaparer ce qui leur venait littéralement sous la main, à savoir leurs propres écritures ordinaires faites de savoirs, d'approximations et de technologies à domestiquer, ce que précisément la littérature postavant-gardiste de très grande qualité qui existe en France travaille depuis une quarantaine d'années. Les étudiants bien orientés font razzia et pillent alors sans vergogne les somptueux instruments et raffinements techniques d'une poésie au sens extensif du terme, avec un instinct très sûr lequel les porte naturellement vers le meilleur, le plus actif. Ils bricolent avec énergie, beaucoup de sérieux – et aucun humour – des agencements signifiants, un continuum efficace, intrigant, sans doute illégitime, un assemblage-narration-investigation-parole-document, mais qui marche et construit de réels instruments de préhension et de compréhension, du contemporain *do-it-yourself*. On en aboutit à cette situation que poésie et littérature infusent directement le mémoire, car réflexion = auto-fiction = méta-discours = création = oralité ; on s'en souvient, le mémoire faisant de plus l'objet d'une soutenance. De plus, le dispositif-mémoire dans ce contexte est l'enjeu nodal de la création artistique pratique à venir, ce que les étudiants ont parfaitement compris à l'heure actuelle. Comme à l'ancienne, mais en plus décontracté, l'objet d'art et de l'art, quel qu'en soit son support, est une poéticité performée, incarnée (merci aussi les Romantiques allemands, via Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy). Aussi la poésie en école d'art – laquelle, précisons-le, n'aboutit pas à tout coup à l'écriture de quoi que ce soit –, c'est, littéralement, l'Éden, ses fleuves et ses langues implémentés à remonter, explorer, laisser dévier, repartant sur des bases émulsifiées et vers des finalités. Une poésie sans posée en prose naturellement. Un espace décolonisé dont il serait imprudent de préjuger à l'aune notamment d'un art d'écrire posthume. Le plus raisonnable

d'ailleurs pour l'instant peut-être serait de finalement ne rien en dire, ne pas trop y penser non plus, de laisser aller et advenir cette littérature post-graphique, dirait-on, qui se réclame, aussi étonnant que cela puisse paraître, en effet, d'Éric Rohmer, cinéaste, de David Hockney, peintre, comme de Carlo Ginzburg, historien, mais néanmoins quand même de David Antin, poète et performer, aussi – cette poésie est en effet surpeuplée et de gens très bien. Rien ou très peu à voir, ou tout autre chose, avec ce qu'à l'heure actuelle, sous ce même vocable, les cercles pratiquants continuent à fabriquer. *Poetry or not poetry?* L'incompréhension ne fait que débiter, aucune importance, chacun joue selon des règles et des identifications différentes, ces jeunes gens sont ailleurs. Je pense à eux : Sophie, Fabien, Pierre, Laura, Margot, Nelly, Bérenger, Lola, Sarah lesquels usent de la littérature, d'une littérature usée au sens ultralibéral du terme, laquelle est et sera centrale, mais nulle part, sculpturale souvent, nourricière, discutée, théâtralisée, parlée, testée, numérique, déléguée, qui leur rapportera même de l'argent, des plaisirs, pratique, utilitaire, supportable (sur d'autres supports), déprogrammée de son impératif de désintéresser désintéressant, amène, heureuse, aimable, aimante, beaucoup d'amour, malgracieuse et clairvoyante, formelle et dissoute, incarnée et vitale aussi. Et pourquoi d'ailleurs, à la réflexion, s'y précipitent-ils – en très petite escouade, ne nous leurrons pas –, pragmatiques comme ils le sont ? Parce que peut-être ces jeunes artistes pressentent très exactement aussi que la poésie est un laps, ce lacis, un temps, des échos qui affolent les paramétrages infernaux de l'art contemporain, auquel ils se destinent, ce qui a contrario peut leur valoir allongements, prélèvements et prolongements. Car si naturellement on n'est pas sérieux à dix-sept ans, comme le prescrivait Rimbaud, cinquante, soixante ans après, voire nettement plus ou moins encore, au final, on est toujours là, et au travail. ■



Sans colonne .

Entretien avec Sarkis

L'Institut des hautes études en arts plastiques (1989-1995) : la recherche en discussion

Pour moi, la recherche est une question de temps. Vous ne dites pas que vous allez faire des recherches pendant trente secondes, trente minutes, ou trente heures etc. Vous ouvrez le temps de la recherche et à partir de là les choses ne peuvent exister qu'en formulant des questions aussi claires que possible, en s'organisant, en étant réactif et en insistant !

En 1989, ouvrit à Paris l'Institut des hautes études en arts plastiques (IHEAP), un lieu de recherche créé pour de jeunes artistes en début de carrière à l'initiative de Pontus Hulten, le premier directeur du Musée national d'art moderne lors de sa refondation au sein du Centre Pompidou. Pontus Hulten s'était entouré de l'historien d'art et commissaire d'exposition Serge Fauchereau, et de deux artistes, Daniel Buren et Sarkis. Non sans rapport avec les expériences du Bauhaus (1919-1933) et du Black Mountain College (1933-1957) mais en revendiquant sa singularité, l'Institut avait été pensé comme un espace de discussion dans lequel les conditions de la création devaient être questionnées au cours de longues séances d'échanges avec des intervenants issus des domaines des arts (arts plastiques, cinéma, danse, littérature, musique, théâtre, etc.) et des sciences.

Le décloisonnement des savoirs, des expériences et des recherches fut une des caractéristiques de ce laboratoire d'intense proximité, réactif et mobile, abrité dans des espaces vacants du Palais de Tokyo puis dans l'Hôtel de Saint-Aignan, futur siège du Musée d'art et d'histoire du judaïsme. La vingtaine de jeunes artistes boursiers sélectionnés parmi des candidats français et étrangers mais toujours francophones disposait d'ateliers séparés des lieux de débats. Il y eut sept sessions entre 1989 et 1995, l'année de la fermeture de l'IHEAP pour cause de manque de moyens. Élaborées autour de thèmes proposés par l'un des quatre professeurs, les sessions de cet « Institut de la discussion » durèrent six mois en moyenne et comportèrent chacune deux séminaires d'un mois et demi à deux mois chacun donnant lieu à deux ou trois rencontres hebdomadaires se déroulant portes closes, généralement de 9 h 30 à 18 h 30, déjeuner compris.

Avec Pontus Hulten, Daniel Buren, Serge Fauchereau et Sarkis, les intervenants furent en moyenne une trentaine par session. Dans le cas des cinéastes ou de certains artistes exposant à Paris, comme Raoul Ruiz, Robert Kramer, Jean-

Marie Straub et Danièle Huillet ou Ed Rusha au cours de la première session, la discussion était précédée d'une projection ou d'une visite. Il est arrivé aussi que l'Institut se délocalise comme cela s'est produit à Leningrad en juin 1990 et à Taejeon en Corée du Sud en août et octobre 1993.

À l'occasion d'un entretien réalisé le 1^{er} juillet 2014, Sarkis donne son point de vue personnel sur certains aspects de ce laboratoire de recherche né de la volonté de ses fondateurs de retrouver une culture de la discussion qui semblait se perdre à l'époque au profit d'une nouvelle économie des échanges... En revenant sur la genèse de l'Institut, en particulier sur les deux premières sessions dirigées par Pontus Hulten et lui-même, Sarkis rappelle que, nourri par la réflexion et l'expérience de ses fondateurs, celui-ci offrit aux jeunes artistes un espace et un temps pour une recherche à la fois individuelle et collective, rigoureuse, ouverte, et située, se développant conjointement à la création. **G.T.**

Guy Tortosa – Peut-on rappeler l'origine de l'IHEAP ?

Sarkis – J'aime beaucoup remonter à l'origine des choses... Quand il était encore étudiant dans les années cinquante, Pontus Hulten a entrepris une recherche qui mêlait ethnographie et histoire de l'art. Un petit livre paru il y a une dizaine d'années en témoigne. Il s'agit de la thèse demeurée inachevée qu'il consacra aux deux compatriotes et contemporains que furent le peintre Vermeer et le philosophe Spinoza. Pontus Hulten réfléchit à ce que Vermeer, qui est tombé dans l'oubli jusqu'à ce qu'on redécouvre son œuvre dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, a pu apprendre au contact des idées de ce penseur excommunié à l'âge de 24 ans. Pontus est alors très jeune. L'Europe est divisée par le traité de Yalta. Le monde se définit par ses frontières entre l'Est et

SARKIS

Artiste

GUY TORTOSA

Inspecteur de la création artistique
MCC / Direction générale de la création
artistique

l'Ouest, le Nord et le Sud, etc. Tout n'est que séparation. À cette époque, Pontus est une tête qui pense les rapports entre les choses, les arts, les sciences, la politique, la philosophie, etc.

Je pense que Pontus Hulten a toujours essayé de vaincre les oppositions. D'où son engagement en faveur de grandes expositions transversales comme *Paris-Berlin*, *Paris-Moscou* ou *Paris-New York*. À mon avis, l'idée de l'Institut était depuis longtemps en germe dans sa tête. Quand il était directeur du musée national d'Art moderne, il a pu également y penser en tant que voisin de la Bibliothèque publique d'information ou de l'IRCAM... Pontus avait besoin d'abattre les frontières, de sauver le dialogue parfois mis à mal par les politiques.

G.T. – Il y a donc un homme et des questions.

Sarkis : Oui, Pontus Hulten commence à faire de la recherche en posant des questions car il n'y a pas de recherche sans questions. Et la première question qu'il propose comme fil directeur à la première session de l'Institut tient en quelques mots : « les territoires de l'art ». Je crois qu'il s'est demandé alors si en apprenant de la politique, de l'économie ou de la science, les artistes ont ouvert les territoires de l'art et s'ils sont devenus plus riches en explorant ces territoires ou, pour le dire encore autrement, s'ils ont pu aider à retirer cette épée suspendue au-dessus de la tête des gens ?

Si l'on regarde l'architecture du Centre Pompidou telle qu'elle a été rêvée par Renzo Piano et Richard Rogers avant l'intervention de Gae Aulenti, on retrouve ce principe d'un bâtiment sans frontières entre intérieur et extérieur, un bâtiment sans murs... Pontus a été l'un de ceux qui ont réfléchi au programme de cette institution. Il m'a demandé du reste en 1979 de penser à une exposition et j'ai choisi « les réserves accessibles ». Il y avait des panneaux qui descendaient et qui montaient doucement, des murs qui disparaissaient comme une mémoire...

G.T. – Pouvez-vous rappeler quelques étapes de la genèse de l'Institut ?

Sarkis – François Mitterrand avait envisagé de confier à Pontus Hulten l'organisation d'une exposition universelle pour le bicentenaire de la Révolution française. Le projet fut annulé et, comme une compensation, il lui fut proposé de travailler à son projet d'Institut. Il a constitué alors une petite équipe dans laquelle se sont retrouvés un artiste, Daniel Buren, et un historien de l'art, Serge Fauchereau, avec lequel Pontus Hulten avait travaillé sur les expositions *Paris-New York*, *Paris-Berlin* ou encore *Paris-Moscou*. Au début je n'étais pas dans l'histoire.

Il fallait trouver un lieu. Pontus pensait au Collège des Bernardins devenu au XIX^e siècle une caserne des pompiers ensuite désaffectée à son tour. Concernant le fonctionnement, sa première idée était d'inviter un artiste qui aurait travaillé sur place pendant trois ou six mois, et une vingtaine de jeunes artistes en provenance du monde entier qui, en contact avec cet artiste, auraient appris en l'observant, en échangeant avec lui... Il pensait également faire venir des intervenants

issus des arts, des sciences ou de la philosophie. C'était quelqu'un qui visait toujours grand...

Mais tout cela a trainé pendant trois ou quatre ans. De mon côté, j'ai été contacté quand Jean-Hubert Martin, très proche de Pontus et membre du comité scientifique de l'Institut, a été nommé directeur du musée national d'Art moderne... J'ai assisté alors à plusieurs réunions mais j'ai dit que je ne pouvais pas continuer car je ne comprenais pas pourquoi ça ne démarrait pas. Je suis pour commencer... Vu qu'il y a un concept, si ça grandit ça grandit, si on a un espace on a un espace...

Je lui ai dit : si tu veux, demain ou après-demain, je t'apporte un budget pour acheter ce dont on a besoin. Je crois que c'était un budget d'environ 20 à 30 000 francs de l'époque. Cela devait permettre d'acheter vingt-six chaises, une grande table, un projecteur, un tableau noir et beaucoup de livres.

La secrétaire de Pontus Hulten, Annick Boisnard, est devenue l'administratrice, on s'est installé dans les locaux du Palais de Tokyo où il y avait déjà la FEMIS et beaucoup d'espaces non utilisés, on a lancé l'appel à candidature et on a choisi nos étudiants... Une petite équipe s'est ensuite progressivement constituée avec en particulier une documentaliste, une chargée de recherche et des assistants-professeurs qui étaient parfois d'anciens étudiants.

J'ai très tôt utilisé certains mots, comme « recherche ». Pour moi, la recherche est une question de temps. Vous ne dites pas que vous allez faire des recherches pendant trente secondes, trente minutes, ou trente heures... Vous ouvrez le temps de la recherche et à partir de là les choses ne peuvent exister qu'en formulant des questions aussi claires que possible, en s'organisant, en étant réactif et en insistant !

G.T. – Quelles questions vous posiez-vous ?

Sarkis – C'était en particulier des questions liées à notre vécu. Il y a eu par exemple la question du sida apparu en 1981 et dont le principal agent, le rétrovirus, a été identifié deux ans plus tard par une équipe française... Alors que nous en étions à notre troisième ou quatrième session, nous nous sommes dit qu'il fallait inviter l'un des membres de cette équipe. On a contacté le professeur David Klatzmann qui avait observé en laboratoire avec Luc Montagnier la destruction par le VIH des lymphocytes transmetteurs de la réponse immunitaire des autres cellules... On lui a raconté notre histoire et on lui a demandé de venir un jour à 9 h 30... Le virus du sida existait, il était apparu et on voulait savoir ce qui s'était passé. On ne voulait pas rentrer dans le détail de la recherche scientifique mais savoir comment un virus pouvait influencer d'autres cellules, comment des cellules pouvaient attaquer d'autres cellules... Il est venu et il est resté six ou sept heures... Nous n'avons peut-être compris que 5 % de ce qu'il nous a raconté mais ce fut un grand enrichissement.

L'important était d'être vifs. C'est aussi à cette époque que nous avons invité Gilles Clément. Quand il nous a expliqué comment la nature créait des incendies pour sa survie, cela ne nous a pas semblé très éloigné de l'histoire du rétrovirus... En fin de compte, on cherchait des similitudes... D'un côté il y avait par

Bibliographie

Une partie importante des enregistrements des discussions entre intervenants, professeurs et artistes boursiers au cours des sessions de l'Institut est réunie dans : *Quand les artistes font école*, Marseille-Paris, Éd. Musées de Marseille-Centre Pompidou, 2003.

À consulter également : Daniel Buren, *Les Écrits 1965-2012*, Paris, Flammarion-Centre national des arts plastiques, 2013 ; et la contribution de Sarkis à *Chercher sa recherche, les pratiques et perspectives de la recherche en écoles supérieures d'art*, actes du colloque international 2005, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2011.

exemple ce virus devenu dingue et de l'autre ces espèces végétales dont on nous disait qu'elles avaient besoin du feu pour provoquer la germination de graines en dormance depuis des décennies...

G.T. – Vous vouliez comprendre la machine du monde ?

Sarkis – Le mystère du monde... On se donnait un thème, comme en musique. La première année c'était « les territoires de l'art ». Pontus a proposé de commencer à débattre autour de trois œuvres nées entre 1913 et 1917 à l'intersection de domaines aussi divers que l'espace, la métaphysique, les sciences, le cinéma, le mouvement : *Roue de bicyclette* de Marcel Duchamp (1913), *Carré noir sur fond blanc* de Kasimir Malevitch (1915) et *La colonne sans fin* de Constantin Brancusi (1917). La discussion a été très riche, elle a commencé entre Pontus Hulten, Daniel Buren, Serge Fauchereau, les jeunes artistes et moi-même¹. Elle s'est développée ensuite avec l'invitation de scientifiques, de philosophes, de nombreux artistes tels que Michael Asher, Hans Haacke ou Piotr Kowalski (des artistes dont les travaux touchaient en particulier des domaines comme la politique et les sciences), le philosophe Jean-François Lyotard, l'historien de l'art et commissaire d'exposition Germano Celant, le critique de cinéma et directeur de la Cinémathèque française Jean Douchet ou encore le chercheur en biochimie Étienne-Émile Baulieu...

Il y avait toujours au moins deux professeurs présents aux côtés de l'intervenant. Ce dernier ne faisait pas tout à fait une conférence. En fait, on ne laissait rien passer ! Comme chacun sait, quand un intervenant est rodé, il vient avec ses images, cela dure une heure, une heure et demie, parfois même deux heures avec les questions, mais vient toujours un moment fatal, le moment où le temps habituel a été dépassé. Or, c'est à ce moment précis que commence la création !

G.T. – Et c'est alors qu'on se sépare...

Sarkis – Exactement, mais nous, nous restions ensemble ! Pontus disait : on va essayer de presser nos invités comme des citrons. C'était quelqu'un qui croyait énormément dans l'être humain... Il faut savoir toucher certaines parties de l'esprit pour que certaines ouvertures se produisent. C'est alors qu'on voit apparaître la richesse de la connaissance... Je crois que nos jeunes ont compris ça...

G.T. – Peut-on revenir sur les lieux où se produisait cette recherche en forme de discussion ?

Sarkis [il dessine la configuration de la salle : une grande table rectangulaire, des chaises pour la vingtaine d'étudiants, les professeurs et l'intervenant] – Il y avait des fauteuils légers mais confortables. En son milieu la table était vide. Et ce vide était comme un puits qu'on remplissait de parole, de connaissance. Sur le côté se tenait quelqu'un qui enregistrait deux copies des discussions.

G.T. – Il n'y avait pas d'œuvre ?

Sarkis – Non, pas là. Il n'y avait pas non plus de livre, du moins à cet endroit. En revanche, l'œuvre

d'art était toujours au centre de nos discussions. Quand par exemple nous parlions de Malevitch, c'est comme si nous visitions son atelier, l'endroit de la création... Nous avons invité Jürgen Harten, le directeur de la Städtische Kunsthalle de Düsseldorf, à parler du *Carré noir sur fond blanc*. Il y eut ce jour-là un échange avec Serge Fauchereau au sujet de la surface picturale de ce tableau présentant des craquelures sous lesquelles apparaissaient des couleurs... Je me souviens avoir dit : « vous savez, la création c'est une urgence, à un moment tu as vraiment besoin de sortir cette image... tu ne cherches pas la toile bien tendue... tu regardes dans l'atelier... tu badigeonnes... tu ne penses même pas au futur... tu ne te demandes pas si ce badigeon va bien tenir... » Et j'ai ajouté : « je pense que Malevitch a dû travailler dans cette urgence... »

G.T. – Peut-on dire qu'il y avait aussi « urgence » pour l'Institut de mettre en place des conditions de rencontre entre des personnes, des générations, des idées, des disciplines, des cultures ?

Sarkis – Absolument, nous étions conscients, Pontus, Serge, Daniel et moi de ce qui commençait à manquer. La décennie soixante-dix avait été riche en débats. Nous entrons alors dans une époque différente...

G.T. – En lisant les transcriptions des échanges entre certains intervenants comme Hans Haacke, Jean-Marie-Straub ou Danièle Huillet et certains jeunes artistes, j'ai eu l'impression d'assister aux derniers feux d'un certain engagement face à une nouvelle génération parfois critique vis-à-vis de la pensée critique...

Sarkis – Ces jeunes artistes n'étaient pas des agneaux. Et nous n'étions pas non plus des enfants de cœur... Nous n'avions pas l'intention de leur dire ce qu'ils devaient faire. Cependant, ils ne venaient pas pour blaguer. C'était un endroit vraiment sérieux... On n'était pas là pour faire de la publicité. S'ils ont appris quelque chose à l'Institut, c'est peut-être la vraie pensée, la recherche de la vraie pensée...

G.T. – Vous dites quelque part que des ateliers de travail avaient été loués ici et là dans Paris pour les jeunes artistes mais qu'on n'allait pas voir ce qu'ils y faisaient. On les encourageait cependant, dites-vous, à présenter leur travail au moins une fois dans l'année dans les mêmes conditions que les intervenants, et vous ajoutez : « on ne dit pas à un artiste "pourquoi tu ne travailles pas bien ?" »

Sarkis – Cela vient de mon expérience au cours des années quatre-vingts dans une école d'art qui était alors extrêmement rigide, l'école supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, et dans laquelle j'ai monté le département art. En fait, je m'y suis formé...

G.T. – J'imagine la responsabilité qu'on peut ressentir quand on s'engage dans un tel projet...

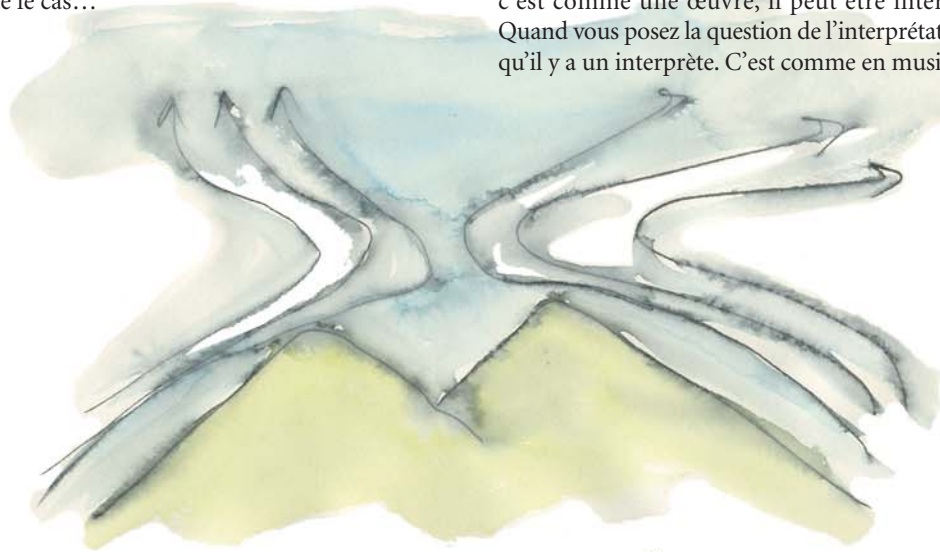
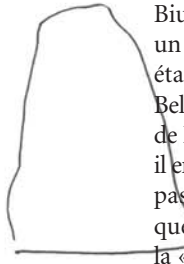
Sarkis – Il y eut des journées plus faibles que d'autres. Les étudiants formulaient certaines demandes. Par exemple, on n'avait pas immédiatement pensé à inviter un galeriste ou un collectionneur... Or, la demande était grande concernant la situation des artistes par rapport aux critiques, aux conservateurs, aux collectionneurs. On a alors invité

1. Absalon, Anne Barbier, Miguel Chevalier, Christine Coenon, Patrick Corillon, Thierry Domage, Eric Duyckaerts, Dominique Gonzalez-Foerster, Claire-Jeanne Jézéquel, Bernard Joisten, Didier Kiner, Didier Marcel, Yan Pei Ming, Martine Neddham, Philippe Parreno, Veit Stratmann, Jan Svenungsson, Nieck van de Steeg, Véronique Verstraete et Isabelle Viallat. Quelques artistes inscrits à d'autres sessions : Sophie Boursat, Stéphane Calais, Chen Zen, Delphine Coindet, Caroline Duchâtelet, George Dupin, Mohamed Elbaz, Nathalie Elemento, Malachi Farrell, Anne Ferrer, Dean Inkster, Olga Kisseleva, Krijn De Koning, Renée Kool, Olivier Leroi, Isabelle Levenez, Stéphane Magnin, Mathieu Mercier, Philippe Meste, Rainer Oldendorf, Guillaume Paris, Henrik Plenge Jakobsen, Bruno Di Rosa, Edouard Sautai, Franck Scurti, Alain Sonnevillie, Nieck Van de Steeg, Liz Stirling, Carmela Uranga, Xavier Veilhan.

2. *Chercher sa recherche, les pratiques et perspectives de la recherche en écoles supérieures d'art*, actes du colloque international 2005, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2011, p. 22.

Toujours ~~et~~ JAMAIS.

un collectionneur. Mais au début on a eu du mal à en trouver un qui soit susceptible de tenir toute une séance. On a finalement invité le Comte Panza di Biumo. Il est venu avec beaucoup d'images et a fait un discours incroyable. Il a dit par exemple qu'il lui était arrivé de rechercher dans une œuvre de Larry Bell une certaine lumière qu'il aimait dans les œuvres de Piero della Francesca. Il nous a expliqué comment il en était venu à s'éloigner de la figure et qu'il n'aimait pas parler avec les artistes... À l'époque, j'ai pensé que cette idée de quelqu'un qui dit qu'il n'aime plus la « figure » allait rendre les gens fous, mais cela n'a pas été le cas...



montagne invisible

G.T. – Est-ce que l'Institut est un modèle ?

Sarkis – Les modèles sont bien, mais ils sont dangereux... Ce qui était formidable dans notre Institut c'est qu'on créait en permanence de nouveaux modes de fonctionnement... On tentait de s'adapter aux questions qui se posaient.

L'important est de voir qui a l'idée et qui la fait vivre... Il faut comprendre pourquoi, dans quel contexte et sur la base de quel fonctionnement ce lieu d'échange a été imaginé... Si l'on doit créer quelque chose de semblable aujourd'hui, il faut penser aux gens qui en constitueront le corps et les têtes. Un modèle, c'est comme une œuvre, il peut être interprété... Quand vous posez la question de l'interprétation c'est qu'il y a un interprète. C'est comme en musique... ■

ÉCOLE TEST

BLACK MOUNTAIN COLLEGE (1933-1957), L'ART COMME EXPÉRIENCE

Installé aux États-Unis en Caroline du Nord, le Black Mountain College est originellement un établissement d'enseignement général fondé par des personnalités peu ou prou en délicatesse avec l'enseignement académique, en particulier John Andrew Rice, professeur de lettres renvoyé du Rollins College (Floride), et quelques collègues ou relations comme Theodore Dreier, professeur de physique et neveu de Katherine Dreier, l'amie et mécène de Marcel Duchamp.

Bien qu'on n'y décernât pas de diplôme et que son enseignement fût en grande partie général (sciences, langues, etc.), cet établissement qui mettait la pratique artistique (arts plastiques et poésie) au cœur du programme et qui proposait aussi des activités agricoles, a vite gagné la réputation d'une université libre et d'un laboratoire de la création.

Devenu un modèle pour plus d'une école d'art, le Black Mountain College fut aussi une école artistique au sens de Pont-Aven, Nice, New York ou Düsseldorf... Ce minicampus subsuma en effet l'enseignement sous la création, et non l'inverse. À Black Mountain, sur les rives du lac Éden, les catégories artistiques volèrent en éclat pour devenir autres et donner par exemple ce qu'Allan Kaprow appellera les *happenings*.

On fait remonter en effet l'apparition du premier *happening* à une journée d'août 1952. À l'occasion d'une session estivale dirigée par John Cage, quelque chose se produit entre étudiants

et professeurs, une improvisation collective à laquelle prennent part Merce Cunningham, Robert Rauschenberg (ce jour-là il programme de la musique et projette des images sur des monochromes blancs¹), le peintre Franz Kline, le pianiste David Tudor, les poètes Mary Caroline Richards et Charles Olson² et le public au milieu...

Par l'entremise de l'architecte Philip Johnson, Josef Albers arrive dès l'automne 1933. À demeure ou de passage, les autres enseignants se nomment Cage, Cunningham, Buckminster Fuller, Gropius, Kline, De Kooning ou Olson, et les étudiants Kenneth Noland, Robert Rauschenberg ou Cy Twombly. Les méthodes d'enseignement sont collectives, démocratiques et progressistes. Elles se fondent sur l'échange, la vie communautaire, le contact avec la nature (on pense à Henry David Thoreau) et l'imprévisibilité de l'art « comme expérience » (John Dewey).

In fine, cette ruche des arts libérés, cette sorte d'Arcadie avant-gardiste, bouillonnante, mi dionysienne mi cow-boy, a été l'incubateur de la contre-culture américaine d'après-guerre³!

G. Tortosa

1. Cf. Éric Mangion, « Les White Paintings de Rauschenberg » in J.-P. Cometti et E. Giraud dir., *Black Mountain College, art, démocratie et utopie*, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 107-115.

2. Poète, enseignant et successeur de J.A. Rice à la direction de l'école.

3. Beat Generation, Pop culture, Fluxus, Antiforme, etc.

Le Bauhaus ou la recherche de l'école d'une recherche



Combien de fois une voie qui devait s'avérer essentielle fut empruntée sans prévoir ce vers quoi elle allait précisément mener ?

Le Bauhaus est une légende et pourtant rien de plus concret. La « Maison de la construction » (inversion du mot « Hausbau », « la construction de la maison ») est inventée en 1919 par l'architecte et designer du mouvement moderne Walter Gropius.

Tout commence dans la ville de Weimar, quelques mois avant la constitution de la République qui, à la suite de multiples bouleversements sociopolitiques (chute de l'Empire, guerre civile, échec des mouvements révolutionnaires) survenus après la guerre, va bientôt naître du regroupement autour de valeurs de gauche de plusieurs principautés et États.

Le Bauhaus est un modèle et un anti-modèle en matière d'enseignement et de recherche en art, architecture et design. C'est une utopie réalisée, un *work in progress* intégratif, communautaire et dialectique, un laboratoire d'innovation au regard des cadres académiques, un établissement d'enseignement dans lequel, malgré de constantes restrictions matérielles, la conjonction de coordination « et » est plus souvent employée que l'excluant « ni » ou l'hésitant « ou ».

Institution erratique, le Bauhaus l'a été par la force des choses et par la volonté de ses fondateurs. Il quitte la ville de Weimar fin 1924 pour s'installer dans la cité industrielle de Dessau dans le bâtiment de béton, de métal et de verre signé Gropius qu'équipent des meubles et des objets décoratifs réalisés par les élèves et leurs maîtres. Cette installation donnera lieu à des années très productives. Mais le Bauhaus doit déménager encore en 1932 après que la droite nationaliste et nazie a remporté la majorité au Conseil municipal. Il s'installe alors à Berlin dans une usine désaffectée où il est définitivement dissous par la Gestapo en avril 1933.

Cette école expérimentale est un antidote, un courant ou un contre-courant parmi d'autres (Werkbund, DADA, constructivisme, De Stijl, bientôt le surréalisme) dans une Europe où, après les embrasements et les exaltations artistiques d'avant-guerre (fauvisme, cubisme, expressionnisme, futurisme, etc.), on tente de reconstruire un nouveau monde, plus rationnel, moins chaotique, dans lequel, pour Gropius puis pour son successeur Hannes Meyer (arrivé à la fin de Dessau, Mies van der Rohe est moins engagé),

la création doit participer à un projet global et pragmatique, c'est-à-dire également économique et social pour ne pas dire politique, à l'opposé des tentations nationalistes et passéistes environnantes.

Ses tâtonnements sinon ses errements et parfois ses erreurs sont signes de la vitalité de ce laboratoire de recherche. Il y eut des rêves parfois anachroniques¹, des improvisations et des tensions. Il y eut surtout une volonté transformatrice et une intelligence collective portées par une étonnante énergie. Le Bauhaus ne cessa de chercher la recherche, y compris celle qui devait consister à se chercher en tant que structure pédagogique apte à relever les nouveaux défis artistiques, techniques, économiques et sociaux. Combien de fois une voie qui devait s'avérer essentielle fut empruntée sans prévoir ce vers quoi elle allait précisément mener ?

Qui aurait pu prévoir que sous la gouverne de Lothar Schreyer et surtout d'Oskar Schlemmer, les spectacles costumés voulus d'abord pour favoriser l'entente entre les élèves allaient se transformer en recherches avant-gardistes sur les rapports du corps et de l'espace (urbain, architectural et scénique) et contribuer dans le cadre d'ateliers à la fois pratiques et théoriques, et en écho à d'autres expériences (Loïe Fuller, Picasso, Malevitch), à déplacer les lignes entre peinture, sculpture, danse, musique et théâtre ? Qui de même aurait pu prévoir les nombreux chemins qu'à Weimar et Dessau allait prendre la recherche d'« unité » entre les arts et l'artisanat, puis les arts, les techniques, les sciences (on enseigne les mathématiques, la physique, la statique mais aussi la psychologie) et surtout l'industrie dont, avec l'économie, la prise en compte s'impose afin d'accompagner le développement de la machine (et avec elle des mutations des modes de conception, de production et de commercialisation) et afin de répondre au besoin d'équiper et de loger les nouvelles populations urbaines ?

Qui aurait pu prévoir qu'aux côtés du département de la « construction » (architecture, urbanisme et gestion des travaux) développé par Hannes Meyer ou du département de l'« équipement » (peinture murale, métal, menuiserie et tissage) lié à l'orientation « art appliqué » mise en avant à l'origine par Gropius, allait

GUY TORTOSA

Inspecteur de la création artistique
MCC / Direction générale
de la création artistique

1. Gropius a en tête la « communauté de travail » des bâtisseurs de cathédrales et illustre son manifeste de 1919 d'un bois gravé de Feininger, *La Cathédrale du futur*.



TOUT

se créer sous l'intitulé « publicité » un département regroupant autour d'Herbert Bayer et de Walter Peterhans des ateliers de typographie et de photographie qui, non sans attester de fortes affinités avec le courant constructiviste russe, allaient contribuer au développement dans les domaines de la signalétique et de l'imprimé d'une nouvelle dynamique des formes et des couleurs, d'une recherche de lisibilité liée à une autre objectivité et à une plus grande économie (Bayer préconise par exemple la suppression des majuscules) ?

Que dire de même de l'art consistant à gérer la richesse humaine incarnée par les élèves (on les encourage à découvrir par eux-mêmes, de préférence en groupe, par la pratique, parfois sans outil, les lois physiques, formelles et fonctionnelles immanentes aux matériaux) et par des maîtres parfois enclins à ne communiquer entre eux qu'à demi, comme si la « synthèse » devait s'opérer dans la personne des « enseignés » ? Rappelons que parmi les enseignants il y avait d'un côté les « maîtres de forme », qu'on appela à Dessau les « professeurs » et parmi lesquels se trouvaient Kandinsky, Klee, Itten ou encore Moholy-Nagy, et de l'autre les « maîtres d'atelier » dont, signe du caractère ductile du cadre d'enseignement et de recherche, certains, comme Joseph Albers, Herbert Bayer et Marcel Breuer, furent élèves avant de devenir maîtres de forme à leur tour.

Difficile de résumer l'aventure de ce laboratoire dont les recherches portèrent sur les matériaux, les techniques, la conception et la production de standards industriels, mais aussi sur la pédagogie (via la discussion entre maîtres et élèves, la mise en espace des travaux dans l'école, les théâtres, les musées, le journal, etc.), sans oublier bien sûr les arts (musique, danse, peinture, etc.) qui furent toujours comme la « machine du monde » de Nicolas de Cues, partout *et* nulle part, au centre *et* à la périphérie... En fait, à l'acmé de l'activité créatrice du Bauhaus, le mot « art » disparaît quasiment avec la référence jugée obsolète à l'artisanat et à ses avatars, les arts appliqués, les métiers d'art². Le Bauhaus « accepte la machine »³ et devient un « laboratoire » de recherche et d'innovation dans le domaine de la « science constructive ». On va « former » des « concepteurs de formes », « Finalité sans fin » (Kant), l'art, qualifié parfois de « bourgeois », d'« individualiste » ou d'« improductif », n'est pas toujours mis en avant. On va même jusqu'à envisager d'exclure l'enseignement de la peinture. Pourtant, relayés en voisins d'atelier par deux des principaux agents de transformation du Bauhaus, Moholy-Nagy et Albers (respectivement en charge de l'atelier de travail du métal et de l'atelier de peinture sur verre), et disposant du soutien des directeurs et de l'enthousiasme des étudiants en « science constructive » pour lesquels, en dehors des premiers semestres où le cours de « théorie de la forme et de la couleur » était obligatoire, leur atelier de « peinture libre » était optionnel, tels des joueurs de flûte de Hamelin, Kandinsky et Klee continuèrent, imperturbables, à emmener les futurs artisans, techniciens, ingénieurs ou artistes sur les chemins de l'art de « rendre visible ».

S'il y eut recherche elle se réalisa par idéalisme *et* pragmatisme, en passant par des arrangements

programmés ou imprévus, dictés par l'air du temps, la nécessité et l'attention au hors-champ de l'histoire des arts majoritaires. Rappelons encore que, confronté à des impératifs liés à la crise, le Bauhaus fut conduit à créer à Dessau une société commerciale qui, facilitant la vente de modèles à l'industrie, permit aussi aux étudiants d'être plus attentifs à la demande sociale en renouvelant leur attention à ce qui les avait toujours mobilisés, l'interaction entre matériaux, formes et usages. Notons également que pour accéder au statut d'« École supérieure de conception de formes », l'institution dut se soumettre aux règlements universitaires de l'État d'Anhalt en renforçant la place des enseignements théoriques...

Au vrai, dès 1929 et tout au long du XX^e siècle, c'est-à-dire même après sa fermeture, le Bauhaus a été à la pointe de la transformation du paysage de la création industrielle et des arts dans le monde. Il l'a fait directement ou indirectement, comme corps vivant et comme fantôme, à travers l'espace *et* le temps, par essaimage de ses idées et méthodes (discussions non verticales, recherches sur la perception, les matériaux, les textures, les formes, l'unité entre arts et techniques, etc.), par l'intermédiaire de ses élèves devenus maîtres d'art, ingénieurs⁴, artistes, entrepreneurs ou professeurs, prosélytes d'une ligne à la fois objective *et* abstraite, expérimentale, humaniste, esthétique *et* fonctionnelle, dans des domaines aussi variés que l'architecture, l'urbanisme, les arts de la scène, le design (graphique, textile, mobilier, etc.), la peinture, la photographie, la sculpture, et d'autres disciplines encore ! ■

Mix

+ loin
avant
Faire faire
Concevoir
des
comportements

2. C'est en partie en raison de leur pouvoir pédagogique et heuristique qu'aux côtés des recherches sur les matériaux et leurs propriétés dynamiques certaines activités manuelles furent cependant préservées.

3. « La machine comme le moyen le plus moderne de concevoir des formes » déclare Gropius en 1923.

4. Le Bauhaus pouvait décerner ce diplôme à des étudiants ayant suivi certains cours dans une école d'ingénieurs.

La ferme pédagogie

Inventer un cours

Avec seulement cette nécessité d'aller « un peu plus loin que d'ordinaire », comme le disait Paul Klee.

Il n'est pas facile de faire un cours en école supérieure d'art. Les élèves qui entreprennent ces études sortent, pour l'essentiel, d'un cursus scolaire long et contraignant où la relation pédagogique est déterminée dans un sens univoque : le maître dispense de manière unilatérale à tous ses élèves un savoir unique, qu'il est censé détenir lui-même, et qui doit être appris individuellement et identiquement par chacun d'entre eux. C'est un dispositif d'adaptation volontaire de l'élève où le savoir de l'enseignant, son contenu et ses méthodes ne peuvent être remis en cause par l'enseignant, sauf par erreur, c'est-à-dire par manque d'attention et d'adaptation.

L'école d'art chamboule cette relation. La fonction d'une école d'art, aujourd'hui¹, n'est pas de transmettre une forme univoque de son objet, l'Art, mais de former des artistes, c'est-à-dire des praticiens originaux susceptibles de produire des œuvres singulières et autonomes, portant en elles-mêmes leurs propres règles de construction et de légitimation. Pour une école d'art, la norme attendue de la bonne forme scolaire, voilà l'erreur ! Il en va de même pour les méthodes et les outils.

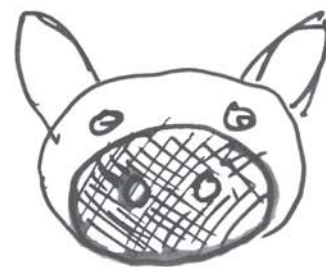
Il s'agit donc d'élaborer un dispositif pédagogique consistant à mettre l'élève dans une situation d'auto-apprentissage dont le professeur tente d'évaluer les progrès et ne détient pas par avance les bonnes réponses. C'est donc dans un tout autre sens que s'entend la mission pédagogique. D'une certaine manière, ici, c'est le maître qui apprend de ses élèves. Non pas, d'abord, parce que ceux-ci en sauraient davantage que lui sur le sujet – c'est du moins évident au sujet de leur propre désir d'art – mais, surtout, parce que ceux-ci sont mis en situation de rendre leurs recherches et leurs progrès manifestes. C'est cette obligation pour l'élève de divulguer ses propres résultats en les argumentant qui rend, par ricochet, le maître « savant ». Mais un savant d'une matière artistique très spéciale, constituée par ses élèves eux-mêmes : des créateurs en devenir qui s'autoproduisent comme pures différences dans la pratique réflexive de leurs formes. C'est pourquoi, à la base, le prof d'école d'art ne peut être lui-même qu'un artiste, un *formateur* – presque un *per-formateur*, tant le cours en école d'art ressemble à une performance ! – qui examine les

produits de sa pratique en fonction de ses propres critères d'évaluation, donc éminemment contestables et réformables.

Ainsi, mes élèves m'ont-ils fait beaucoup progresser comme professeur et aussi comme artiste. Repérer et encourager, depuis six ans maintenant, chez chacun d'eux leurs différences sur tous les plans : le sensible comme le conceptuel, dans l'habileté comme dans la maladresse, etc., m'ont amené, comme prof, à me dégager du devoir scolaire de transmettre un savoir supposé digéré en matière d'art et de juger des formes d'un point de vue supérieur et autorisé, pour tenter d'établir une relation authentique avec leurs recherches, *de chercheur à chercheur*. Comme artiste, je suis poussé à remettre en ordre de bataille mes propres processus et formes, étant engagé sur le même terrain d'opération qu'eux, sans disposer d'aucune longueur créative d'avance.

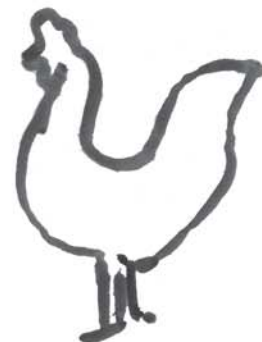
Reste à inventer ce cours. En voici un exemple.

Ce cours intitulé administrativement « Espace pluridisciplinaire / Atelier théorie et pratique », que je professe depuis six ans maintenant à l'école supérieure d'art des Rocailles de l'Agglomération Côte basque-Adour (Biarritz) commence invariablement par l'*appel*. Un emploi fictif de basse police qui signale une position d'autorité dans une situation de contrainte. L'appel permet, en outre, d'évaluer les forces en présence de cette nébuleuse d'attentes où chaque étudiant est comme l'élève de Lautréamont qui « regarde obliquement celui qui est né pour l'oppresser ». Ainsi se dénoncent les absents dont l'absence, justifiée ou injustifiée, devient une des manifestations – certes limite mais indubitable – de leur présence. Toute absence crée un plein contrarié du côté de l'enseignant, un peu comme « le creux d'une fourmi, selon Garcia Lorca, peut remplir l'univers ». S'agissant d'une sorte d'*action teaching*, il me semble nécessaire de faire l'appel comme forme sociale rituelle : « car, selon la formule de Heinrich von Kleist, ce n'est pas nous qui savons, c'est avant tout une certaine disposition de notre être qui sait. » À la suite, j'énonce cette formule de Bertolt Brecht extraite de *l'Éloge de l'instruction* chanté par les élèves de *La Mère* : « Ce que tu ne sais pas par toi-même, tu ne le sais pas. » Le sujet du cours se trouve ainsi lancé.



VINCENT LABAUME

Artiste et professeur à l'école supérieure d'art des Rocailles de l'Agglomération Côte basque-Adour (Biarritz)



1. Outre qu'il n'en a pas toujours été de même, je suis bien conscient du caractère discutable et discuté de ce que j'énonce ici avec l'aplomb du constat policier.



Le problème posé est celui-là même du dispositif scolaire d'autorité. Il comporte les paramètres suivants : la forme contrainte de la présence et la contrariété visuelle de l'absence ; l'image du creux dans l'univers ; le rayon oblique du regard, la disposition corporelle comme gage d'une certaine aptitude ; le processus créatif comme formation d'un savoir personnel.

L'enjeu du problème posé, on le voit, consiste en l'acquisition d'une posture théorique déclenchant des traductions visuelles et plastiques, ayant pour finalité la persistance chez l'étudiant d'un va-et-vient réflexif entre l'idée et le travail de la forme.

D'une durée de six heures, le cours est ainsi envisagé comme un laboratoire et un incubateur de créativité en tension avec la situation de contrainte posée. Tous les médiums artistiques peuvent être investis ainsi que tous les modèles expérimentaux issus de toutes les disciplines artistiques et domaines de compétence sans hiérarchie : des recherches scientifiques aux modèles de l'histoire de l'art ; des manifestations plastiques populaires à la formation d'un concept ; de la magie à la fabrication d'outils...

Parmi les rendus du jour, je retiens celui de Cassandre B. qui consiste en une vidéo d'à peine une minute : à la manière d'un film de démonstration d'outillage, l'image cadre des mains sur une table en train d'exercer une manipulation sur un objet invisible ; seul le son de la manipulation est perceptible : un son mat de pliage réitéré. La manipulation terminée, une des mains se saisit de l'objet entre le pouce et l'index et fait le geste de le lancer vers l'objectif selon une trajectoire oblique : c'est le fantôme d'un avion en papier qui vient agacer ma rétine de prof, comme un bras d'honneur désinvolte, précisément effectué et précisément adressé, en guise de retour à l'envoyeur.

Ce statut éminemment problématique de l'objet enseigné dans une école d'art, cet « art de demain » forcément encore inconnu et en suspens de tout modèle culturel, mais qu'il s'agit, autant que faire se peut, de rendre possible et désirable chez ceux qui le formeront, force la pédagogie à devenir elle-même « inconnue », expérimentale, tâtonnante, sans recette éprouvée. Avec seulement cette nécessité d'aller « un peu plus loin que d'ordinaire », comme le disait Paul Klee.

Naturellement cette pédagogie à l'épreuve de l'insu et des formes innovantes ne peut être viable que si elle s'inscrit dans un projet d'école qui la conforte et la prolonge. Ce qui est le cas du projet de recherche à caractère immersif de l'école de Biarritz, laquelle s'est vouée dès sa création à replacer l'artiste et le chercheur au cœur de l'activité d'enseignement et non seulement, comme il est courant aujourd'hui, à les faire intervenir comme un second axe formateur parallèle à l'action pédagogique proprement dite. Ainsi les « fondamentaux » de la pratique artistique se trouvent-ils d'emblée confrontés aux méthodologies de laboratoire des acteurs concrets du milieu de l'art contemporain, offrant pour l'étudiant une prise directe avec les enjeux formels, l'économie et les débats intellectuels d'une recherche au présent, et

débouchant sur des formats professionnels d'évaluation, tels qu'événements, publications et expositions ouvertes au public.

Aller un peu plus loin n'interdit cependant pas de recourir à des formes et des définitions antérieures de l'art, historiquement « datées » et même considérées par le champ artistique contemporain comme périmées. Ainsi de ce que mes élèves méprisaient d'emblée souverainement avec une sorte de bâillement sarcastique, l'art abstrait. Je décidai donc de les prendre à revers et, profitant de leur goût immodéré pour les *battles* de jeux vidéo, je proposai en début de semestre à mes élèves de deuxième année une *Abstract Battle*. Je mis une trentaine de noms d'artistes modernes et contemporains catalogués comme abstraits, pêle-mêle dans un chapeau. S'y côtoyaient des fondateurs (Mondrian, Kandinsky, Malevitch), des stars d'une époque révolue (Magnelli, Hartung, Vasarely, Mathieu, Stella...), des radicaux (Reinhardt, Fontana, Newman...), des oubliés (Wols, Hajdu...), des contemporains en activité (Morellet, Halley, Savatier, Frize, Verjux, Decrauzat...). Chaque étudiant tira au sort un nom d'artiste dont il devait faire, au choix, sa « cible », sa « couverture » ou son « avatar », dans la guérilla artistique contemporaine car l'abstraction, leur annonçai-je, n'avait pas encore livré son dernier combat. Tous les coups étaient permis, de l'action kamikaze de couleurs à la conception de pièges cinématiques, mais à l'exception, bien sûr, de toute perspective illusionniste, de toute figuration, de toute fiction, de toute allégorie et de tout égo.

Au terme de leurs opérations, aucun ne s'était vraiment converti à l'abstraction, mais tous portaient les cicatrices visibles d'une lutte sans merci et sans victoire. Partis avec des intentions de réduire en miettes cette redoute abstraite, une avait déclaré forfait devant un unique Anthony Caro ; une autre avait jeté l'éponge après avoir tenté pendant des semaines de déconstruire le système de Martin Barré ; un autre s'était lui-même rendu ridicule à vouloir ridiculiser Georges Mathieu ; une autre encore, à vouloir singer Bernard Frize, avait produit d'absurdes Carzou ! Parmi quelques maigres trophées arrachés à l'ennemi par celles et ceux qui avaient réussi à s'accrocher, il y avait un tableau-bouclier monochrome à gratter, des tracés d'errance enregistrés par une application de téléphone, une brèche dans un faux mur sur fond vert d'incrustation...

Bref ! Pas de quoi fouetter un Abstrait ! L'abstraction avait donc encore de beaux jours de triomphe devant elle. Mais le plus important, dans toute cette nuée de combat, n'était-ce pas que tous avaient désormais gagné des galons d'humilité par cette débâcle formelle, ainsi que de bizarres et contrariantes références artistiques dans leur bagage personnel, décernées par le plus grand des chercheurs et des pédagogues : le hasard. Un hasard juste poussé un peu plus loin que d'ordinaire. ■

Soit bouche
Soit bouche
Soit trou main



RÊVES

20 remarques sur écrire en école d'arts

Enseigner l'écriture en école d'art : et se retrouver hier à louer deux Mobil Home à Illiers-Combray pour y emmener au printemps huit étudiants avec le collègue d'esthétique (romancier aussi) tout en s'assurant que la maison de Marcel Proust nous sera accessible la nuit.

Il faudrait partir du principe inverse : pourquoi et comment des écoles d'art peuvent se dispenser de considérer l'écriture comme travail, et disposer de l'enseignant qui s'y consacre ?

À la limite, l'auteur en charge de l'écriture comme écrivain public de la communauté artistique qu'est l'école : combien de fois il m'arrive de m'asseoir avec un élève plasticien et de corriger le CV ou le dossier, et d'avoir entamé comme ça le travail de fond, qui nous a mené aux extrémités de la langue.

Défi pour moi : ceux qu'on croise dans les couloirs mais qu'on n'a jamais vus en atelier ou en rendez-vous. L'écriture c'est pour qui ? Pour ceux qui savent faire. Pas facile de casser ça, simplement qu'on s'autorise l'écriture (ou qu'on l'autorise, pour être plus près du *auctor* qui a précédé cette invention tardive du XVII^e siècle, le mot *écrivain*). Appâter, accueillir, puis dire simplement le vrai : pourquoi tel texte nous intéresse, qu'est-ce qu'il nous donne d'inouï.

Atelier d'écriture, au bout du semestre : celles et ceux qui disent qu'hors atelier ils n'ont pas écrit, parce que l'atelier leur donne un sujet et une forme, à quoi ils n'accèdent pas par eux-mêmes. Tâche pour moi : l'inertie, l'accumulation, faire que ce qu'on accumule puisse se mettre en mouvement de lui-même, et l'élève à sa remorque, ce sera gagné.

Ceux qui viennent avec un poème de dix lignes, tout contents parce qu'il s'agit d'écriture et donc appelle du prof d'écriture correction ou ajustement ou le « qu'est-ce que vous en pensez, monsieur ». Ben rien. Après c'est bon, on commence à discuter.

Celles ou ceux qui disent qu'ils ne trouvent rien à écrire, et que pourtant qu'est-ce qu'ils ou elles aiment ça, l'écriture. Et qu'on se met à ouvrir les carnets et qu'ils en sont remplis d'écriture. Simplement qu'ils ne la cherchaient pas où elle était, dans le déjà écrit.

Celles ou ceux qu'on reçoit en individuel et c'est très bien leur projet, ou les textes qu'ils montrent mais

voilà, il faut les mettre sur des pistes comme Michaux et Sarraute. Toi, tu as fait ça hier en atelier avec une vingtaine d'élèves, mais pour celle-ci ou celui-ci, il faut refaire la séance en cours particulier ? Que l'écriture ça s'apprend, c'est aussi les élèves qu'il faut convaincre.

J'avais appelé ça « la littérature en marchant », l'idée c'était, un mercredi sur deux, une balade chez un auteur, de Rabelais à Proust, via Balzac ou Rimbaud, ou quelques monstres d'aujourd'hui, comme Ponge ou Gracq et Simon. Jamais eu l'impression d'un luxe, ou d'un truc inutile. Mais j'avais quoi, quatre ou cinq clients réguliers ? Dans une autre grande école d'arts où j'ai passé deux ans, l'amphi était obligatoire, alors physiquement, pour l'impro, on se bagarre. Mais dans cette même école, si on m'autorisait à tenir un atelier d'écriture, il n'était ni évalué ni moi rémunéré. C'est quoi, un paradoxe, un étou, on s'en tire comment ?

Que l'écriture ça s'apprend. Ici, en école d'arts on n'a pas pour fonction de leur apprendre. Ça simplifie les choses. Autre alchimie. On ne fait pas à leur place. On amplifie ce qu'ils dessinent, et on essaye de dessiner à notre tour l'environnement en creux où cela pourrait s'inscrire – si des pistes comme Collobert ou Tarkos sont viables, ce n'est pas parce qu'ils sont un modèle, c'est parce qu'ils échapperont à ce pré-acquis de formes dont on hérite qu'on le sache ou pas. L'écriture donc pas différente de ce qui se donne dans les autres cours (et j'adore me glisser voir comment les collègues s'y prennent).

Que l'écriture ça s'apprend : mon job, travailler sur chacun de ces paramètres, pris isolément, et qui travaillent simultanément quand on écrit. Pour chacun de ces paramètres qu'on mettra seul en tremble, trouver un auteur chez qui ce paramètre, un moment, est devenu la forme autonome ou le territoire de l'écriture. Faire en sorte que sur le semestre on ait travaillé l'ensemble de ces paramètres.

Enseigner l'écriture en école d'arts : et se retrouver hier à louer deux Mobil Home à Illiers-Combray pour

FRANÇOIS BON

Écrivain, professeur à l'école nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy

Le Studio d'écriture de l'ENSAPC : <http://cergyland.fr>

de l'écriture

y emmener au printemps huit étudiants avec le collègue d'esthétique (romancier aussi) tout en s'assurant que la maison de Marcel Proust nous sera accessible la nuit.

Enseigner l'écriture en école d'arts : celui qui, en studio d'édition, accompagne ses photos de textes manuscrits à pleine dyslexie, et indique qu'à la fin il a transcrit le même texte en français standard. Se saisir de son corrigé, le démonter, et lui dire que maintenant c'est fini, on travaille ensemble, et que la dyslexie c'est fini. Montrer des manuscrits de Flaubert. Mais le surinvestissement en dessin, volume, image à l'adolescence, pour combien c'est lié à ce heurt dans la langue ? L'assumer comme chance.

Se retrouver dans la salle de projection cinéma, et nous voilà quatre, les deux collègues film, l'élève et moi, à parler narration non-linéaire et dialogue. Prolonger avec une étudiante qui apporte des notes écrites allongées sur le sol lors d'un exercice de danse. Pratiquer l'écriture, ce n'est pas contraindre à la littérature. C'est savoir où elle prend sens dans sa dissolution même.

Enseigner l'écriture en école d'arts : moment de travail extrêmement dense avec un étudiant sur une ou trois semaines, et puis pendant deux mois le croiser dans le couloir et chacun garde sa liberté réciproque. Et savoir aussi que s'il vous croise dans les couloirs sans rien vous dire c'est peut-être à vous de casser le truc – mais ça ce n'est pas spécifique à l'écriture (plus simple à Sciences Po, où on ne se croise pas dans les couloirs).

Deux jours pleins chaque semaine à l'école. Je ne suis pas professeur de littérature, je suis écrivain chargé de la création textuelle, fictionnelle, narrative ou ce qu'on veut (en fait, on n'a pas vraiment le mot, c'est qu'on n'est pas spécialiste de la chose). Donc, le reste du temps, à moi de rester à jour dans mon métier. Ce serait facile si dans la vie on pouvait couper en deux comme ça. Parfois, j'aimerais avoir l'école vide, et m'installer dans le studio photo ou le labo son. Mais je ne connais aucun des collègues qui y parviennent. Qu'est-ce qui nous appartient, de nous, quand on entre ici ? Avec quoi on travaille ? Probablement, là j'ai la réponse : avec les étapes qu'on a franchies, seul et empiriquement, des années avant. Ne jamais les priver que ce franchissement se fasse seul.

Deux jours pleins chaque semaine à l'école : le reste du temps alors je l'oublie ? Ce qui est présent de l'école dans le retour à mon travail, c'est précisément d'avoir été séparé de la cuisine du métier. Des questions de proximité d'interlocuteur, d'artisanat de la forme, de risque intérieur, voire même d'insolence ou ce terrible défaut qui les définit, cette confiance en soi-même qui fait qu'ils ont toujours raison contre le prof. C'est à double tranchant : à quoi bon le risque de travailler pour soi-même, quand on est fonctionnaire de l'État pour enseigner, et pourtant, être mieux apte à ce risque parce qu'on sait dans quelle agora de sens (ou de technique) il s'inscrit. Mon bureau a changé en un an.

L'étudiant est connecté. Chance pour moi : s'il veut Lautreàmont dans le RER, je sais le lui fournir. Maîtrise souvent géniale d'outils logiciels hyperspécialisés, montage film, développement images, mixage son, et combien d'entre eux qui n'ont pas de traitement de texte. Passer de la technique à la culture numérique ne devrait pas être l'apanage que du cours de pratiques algorithmiques ou du studio d'écriture. Connecté : ce qu'on écrit on le partage dès l'atelier, oralement. Ils pratiquent tous la microédition graphique. En publiant sur le Web, on restaure que l'interrogation par le texte ait toute la force du vieux mot *publication*. Celle qui écrit ses textes en atelier sur son téléphone, parce que c'est son téléphone le lieu de son intimité d'écriture. Accepter, questionner cela aussi, le fragment. La voir revenir avec Jabès.

Enseigner en école d'arts : celle qui vient d'un pays dont la langue n'a ni article, ni genre, ni temps. Celui qui vient d'un pays pas très éloigné, mais qui manipule la langue avec la précision et le niveau d'abstraction d'un Paul Celan. Être toujours prêt au grand écart. Et tout ce qu'on ne comprendra qu'avec retard, ou décalage.

La façon dont les pratiques d'art de ceux qu'on accueille ont intériorisé tout ce qu'on nommait « art du contexte ». Exercer la littérature, ce n'est pas plus aller vers le livre que peindre contraint à marcher vers le tableau. Les notions d'espace et d'action, la transformation du réel que va induire votre geste, comment ça n'appellerait pas des formes différentes pour le surgissement du texte, et le mode matériel de circulation ou d'existence des textes ? La légitimité que s'installent, en fac (Paris VIII) ou en école d'arts (ESADHAR¹) des « masters de création littéraire ». Accepter que des étudiants, pour le DNAP ou le DNSEP², fassent de l'écriture leur production principale, mais ne pas forcément la qualifier. Et d'autres qui disent n'écrire jamais un mot, et voilà qu'on se met à travailler avec un petit enregistreur portable sur la qualification langagière de leur travail. Prisme, dispersion. Que le livre en tant que dépôt d'histoire moderne (depuis 500 ans) ne se contorne pas, mais qu'on n'ait pas ici à le prolonger. Savoir intimement que c'est aussi une chance, ce qu'ils donnent, pour la littérature même.

Écrire ne s'apprend pas. Simplement voilà : ils écrivent. Et c'est cela, qui se travaille. ■

bbllllllllll

1. École supérieure d'art et design Le Havre-Rouen, master avec l'université du Havre.

2. DNAP : diplôme national d'arts plastiques (bac + 3) ; DNSEP : diplôme national supérieur d'expression plastique (bac + 5).

Entre art et philosophie

Éléments de réflexion sur un rapport à construire



On a tenté de mettre en rapport transmission et exposition, surtout du côté des philosophes – que signifie transmettre la philosophie hors de l'enseignement, en quoi peut-elle compter pour ceux dont elle n'est pas la focalisation principale ?

Quels déplacements, au sens d'une expérience de l'étrangeté, pourraient être envisagés entre les écoles d'art et l'université aujourd'hui, notamment dans un champ qui ne cesse de croiser l'art, celui de la philosophie ? Telle était la question que se sont posée le département de philosophie de l'université Paris 8 et l'école des beaux-arts de Toulouse au cours d'une recherche engagée à l'automne 2005 à la suite d'un appel à projets lancé par le ministère de la Culture et de la Communication. Cette recherche s'intitulait « Le passage à l'acte. Entre art et philosophie ». Le postulat en était de partir non d'éventuels diplômes ou de maquettes à élaborer, mais de la spécificité des pratiques dans l'un et l'autre lieu.

Le projet de départ reposait sur le constat d'une difficulté, voire d'un rendez-vous manqué : le rapport moderne de la philosophie à l'art prend effet dans l'usage philosophique quasi synonyme des termes d'art et d'esthétique, dont l'entame se trouve chez Kant et Schiller. L'autonomie esthétique est devenue, et souvent restée jusqu'à aujourd'hui, la base de nombreuses constructions philosophiques, ontologiques, de l'art. Selon cette autonomie, l'art est constitué, dans son réel même, par l'irréel d'une apparence, par une semblance sensible libre.

Or on peut constater que dans le champ de l'art lui-même, l'indifférence à la distinction entre esthétique et non-esthétique comme critère de ses propres pratiques s'est avérée cruciale à partir du début du XX^e siècle, de Duchamp à Dada, de l'art conceptuel jusqu'à la logique « postmedium » qui s'affirme depuis les années 1970. Ce croisement historique paradoxal entre un art qui se détache de l'esthétique d'un côté, et une philosophie pensant devoir fonder l'art dans l'esthétique de l'autre, est la formule d'un problème.

Une fois ce problème formulé, il s'agissait d'engager un dialogue direct entre la pratique actuelle de l'art et celle de la philosophie, dialogue qui questionne l'autorité des discours esthétiques et critiques qui organisent leur circulation. La recherche a donc mis en relation des étudiants de ces deux disciplines à partir d'un déplacement réel. Le ressort essentiel était d'abord celui d'une confron-

tation entre les étudiants de ces lieux : ceux dont le travail est centré sur le texte (qui étudient à l'université) et ceux dont le lieu de travail est l'atelier (qui étudient dans une école d'art).

Le pari d'un dialogue direct entre la pratique actuelle de l'art et celle de la philosophie a eu plusieurs effets. Ce point de départ a fait naître des enthousiasmes et un travail hybride assez prometteur, surtout dans le rapport des philosophes à l'art : il y a eu des tentatives de description, des interventions dans des accrochages. Du côté des artistes, le travail conceptuel est resté assez opaque et ne les a pas toujours intéressés, mais il y a eu une vraie compréhension de la différence entre un travail philosophique et les logiques pourvoyeuses de discours qui informent les commissariats d'exposition, les catalogues, les « pseudo-débats » en art.

Ces amorces ont eu du mal à persévérer dans la durée. Plusieurs problèmes sont apparus. Le premier était strictement matériel. En effet, le rythme des deux sites est totalement différent. Les étudiants de philosophie sont le plus souvent salariés à mi-temps, leur attache à l'université ne passe pas par une présence sur les lieux, mais par un parcours somme toute assez solitaire. Cette situation est encore plus forte dans la dispersion géographique de Paris. Enfin, le département de philosophie de Paris 8 accueille de nombreux étudiants étrangers qui ne savent pas à l'avance combien de temps ils passeront en France. Cette situation contraste avec celle des étudiants d'art. Ils sont ensemble dans l'établissement, l'école est un lieu de vie collective.

Le second problème était celui des moyens d'un tel dialogue. Comment mettre en partage des pratiques différentes sans vouloir gommer leur écart ? Il s'agissait de mettre en partage un travail qui se fait déjà ailleurs pour les uns et les autres, avec ses exigences propres, de présenter les enjeux de ces parcours en un espace inassignable soit à la pédagogie, soit à une de ces deux disciplines, art ou philosophie. D'où la volonté de resserrer le projet sur sa dimension studieuse et de réellement mettre en avant la dimension de recherche qui est déjà présente dans les

ANTONIA BIRNBAUM

Maitre de conférences HDR,
université Paris 8 (département
de philosophie)



pratiques. Cela a resserré le projet autour de la question de l'exposition, dans toute sa polysémie : exposition théorique, accrochage, public, critique. On a tenté de mettre en rapport transmission et exposition, surtout du côté des philosophes – que signifie transmettre la philosophie hors de l'enseignement, en quoi peut-elle compter pour ceux dont elle n'est pas la focalisation principale ? – et le rapport du singulier

à l'universel du côté des artistes – en quoi la dimension singulière d'un travail rejoint-elle un enjeu qui excède celui de la personne de l'artiste ou du marché (y compris le marché dans son créneau dit « politique »). Si ces questions n'ont certes pas trouvé de réponse, elles ont quand même permis de dépasser le cadre habituel des relations entre philosophes et artistes. ■



Recherche et pédagogie

[...] il ne faut pas que les deux activités s'entremêlent ni que l'on tente de faire passer l'une pour l'autre.

JEAN-NOËL LAFARGUE

Professeur à l'école supérieure d'art et design Le Havre/Rouen

Je me souviens avoir entendu certains de mes collègues enseignants se montrer plutôt hostiles à l'idée de la recherche en école d'art. Quelques-uns s'offusquaient que l'on veuille formaliser une activité qu'ils avaient, disaient-ils, toujours menée, car un artiste est un chercheur ; plusieurs s'inquiétaient, non sans pertinence, de la question des moyens matériels ou humains qu'un travail de recherche sérieux impliquait ; d'autres, enfin, semblaient épouvantés par avance à l'idée d'être mis en concurrence avec l'université, et selon les règles de cette dernière.

Beaucoup d'enseignants, en revanche, ont vu dans ce nouvel impératif une occasion rêvée pour approfondir, structurer et valoriser une activité, des énergies ou simplement des aspirations déjà présentes. Quelques années ont passé et le bilan est, pour reprendre une formule célèbre, globalement positif. De nombreux projets passionnants et utiles ont été menés à bien, les rencontres entre équipes ont donné lieu à des discussions souvent fertiles et ont permis, ce qui est encore plus important sans doute, de créer des liens qui n'auraient sans doute pas existé sinon, entre les établissements, les équipes et les personnes.

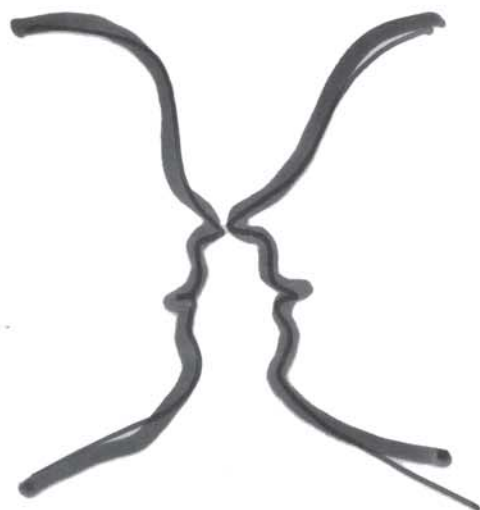
Des écueils

Le bilan est positif mais pas idéal. Beaucoup d'enseignants se tiennent volontairement à l'écart du mouvement, parfois pour de mauvaises raisons : hostilité pure et dure ; appréhension vis-à-vis de la lourdeur administrative induite – puisqu'une recherche bien menée doit être décomposée en étapes clairement iden-

tifiées, depuis la définition de ses objectifs jusqu'à sa restitution finale, en passant par des bilans intermédiaires et un effort constant de documentation ; peur de voir les écoles d'art changer ; complexe intellectuel (face à l'écrit, notamment, qui ne paralyse pas que les étudiants, loin de là !) ; peur de voir les enseignants, les équipes ou les écoles placés en situation de concurrence ; manque de compréhension de l'utilité même de se donner un cadre « scientifique » (encore un mot qui fait peur) ; manque d'incitation de la part de la direction de certaines écoles ; inquiétude, enfin, face à l'élévation du niveau de diplôme qui sera exigé de la part des enseignants recrutés à l'avenir, en tout cas dans les matières « théoriques ».

Certaines équipes éprouvent des difficultés à fonctionner : trop grosses ou trop petites, réunissant des personnes qui ne se voient jamais ou qui ne pourront jamais réellement travailler ensemble, engagées dans des projets trop ambitieux ou au contraire trop banals. Autant de problèmes que les équipes d'accueil universitaires expérimentent au quotidien et qui ne sont en aucun cas spécifiques aux écoles d'art – je peux le dire, ayant moi-même une longue pratique de l'université. Rien d'évident, mais peu à peu, les choses semblent se mettre en place, en fonction des bonnes volontés, puisque bien souvent les heures consacrées aux projets de recherche sont prises sur le temps libre des enseignants, ou, quand ce n'est pas le cas, se font au détriment du temps alloué à la pédagogie.

Un des grands problèmes que pose la recherche en école d'art, c'est bien son rapport avec l'enseignement.



double masque

L'un et l'autre doivent être « adossés », mais la nature de cet adossement n'a jamais été clairement définie, si ce n'est par la négative : il ne faut pas que les deux activités s'entremêlent ni que l'on tente de faire passer l'une pour l'autre.

L'expérience de l'équipe IDeA

L'équipe Interactivité, design & art (IDeA), que nous avons fondée à l'école d'art Le Havre/Rouen avec mon ex-collègue Jean-Michel Géridan, aujourd'hui directeur de l'école supérieure d'art de Cambrai, s'est précisément penchée sur la question de la pédagogie, ou plus exactement sur la question de la pédagogie des nouveaux médias en école d'art. Nous avons entamé une enquête permanente sur l'enseignement de l'électronique et de la programmation informatique en section art ou design dans les écoles d'art territoriales, nationales, et même étrangères, intéressés par la diversité des approches et des outils mis en œuvre, et curieux de rencontrer nos confrères dans le domaine. À côté de ce travail d'enquête, nous avons produit deux manuels techniques, qui eux aussi s'inscrivent dans notre réflexion sur la pédagogie des nouveaux médias en école d'art : *Processing : Le code informatique comme outil de création* (J.-M. Géridan et J.-N. Lafargue, 2011) et *Projets créatifs avec Arduino* (J.-M. Géridan, J.-N. Lafargue, B. Affagard, 2014). L'un et l'autre ouvrages ont été publiés par le géant de l'édition informatique Pearson, que nous sommes parvenus à convaincre de s'adresser à un public dont il ignore tout : les plasticiens. Ces livres sont nourris de notre expérience de l'enseignement, et ont aidé celle-ci à progresser. Nous ne sommes pas peu fiers du résultat.

Une piste pour associer les étudiants à la recherche

Au cours de l'année 2013-2014, a eu lieu à l'école d'art Le Havre/Rouen une série de petits séminaires entre enseignants de toutes disciplines et des deux sites, avec pour but d'améliorer quelques points de l'organisation des études. Le groupe auquel j'ai participé se focalisait sur l'épineuse question de la quatrième année, connue dans toutes les écoles d'art comme une année de dérive, sinon d'errance. Située

dans l'intervalle qui suit l'épuisement de la réussite d'un DNAP et qui précède la dynamique de la préparation du DNSEP, la quatrième année est celle des stages, des voyages, et bien souvent d'une forme de démobilisation, de découragement, que certains comparent à une dépression. Si cette étape semble impossible à éviter complètement et est sans doute essentielle à la préparation du DNSEP (pour se trouver, il faut s'être perdu !), il n'en faut pas moins donner quelque utilité à cette première année de phase projet, et le faire en marquant une différence nette avec le cursus précédent : ce n'est pas une simple continuité du premier cycle, mais bien un nouveau départ vers une certaine maturité. Une solution que nous avons imaginée pour ce faire a été de profiter de cette année particulière pour associer nos étudiants à la recherche, et ce, non pas en leur demandant d'être eux-mêmes chercheurs mais en leur faisant des demandes claires et précises qui servent les projets des équipes de recherche : aller effectuer des fouilles en bibliothèque ou des enquêtes, établir des collections d'images ou des bibliographies, tester des logiciels ou des matériels, prendre en charge l'organisation de journées d'études ou de colloques (comme le font de manière systématique les étudiants de master de bande dessinée à l'école européenne supérieure de l'image d'Angoulême, qui prennent eux-mêmes l'initiative du choix des conférenciers et s'occupent ensuite de les inviter), par exemple. Chaque étudiant se verra confier une mission et obtiendra ses crédits, correspondant à un cours, lorsqu'il s'en sera acquitté comme prévu.

Nous ignorons pour l'instant si ce principe enthousiasmera les étudiants ou sera utile à nos travaux ; il est expérimental, mais il constitue une piste quant à la manière d'associer les étudiants aux travaux scientifiques. Au cours de l'été 2014, nous avons étreigné la formule en demandant à un étudiant de quatrième année à qui il restait un crédit à valider de prendre le temps, pour l'équipe IDeA, d'effectuer une relecture de notre livre *Projets créatifs avec Arduino*. Son rapport de lecture est arrivé un peu tard pour être utile à des corrections substantielles, mais il était très complet et très intéressant. Cette première et unique expérience est encourageante. ■





Fabriques de l'art / fabriques de l'histoire de l'art

Comment appréhender aujourd'hui les pratiques, les modes de production et d'investigation de l'histoire de l'art, et leurs enjeux, que l'on soit artiste et/ou historien de l'art ?

TRISTAN TRÉMEAU

Professeur à l'école supérieure des beaux-arts Tours Angers Le Mans (site de Tours), et à l'Académie royale des beaux-arts - école supérieure d'art, Bruxelles

1. Cet établissement public de coopération culturelle (EPCC) regroupe les trois écoles supérieures des beaux-arts de Tours, d'Angers et du Mans

Cette question complexe, qui motiva en 2012 l'élaboration du projet de recherche « Fabriques de l'art / fabriques de l'histoire de l'art » conçu et mené par une équipe constituée à parité d'artistes et d'historiens-critiques d'art, nous apparut nécessaire à développer dans le cadre d'écoles d'art (l'EPCC ESBA TALM¹, l'école supérieure d'art et design Grenoble-Valence), en partenariat avec l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (laboratoire Histoire culturelle et sociale de l'art - HICSA) et l'Institut national d'histoire de l'art (INHA). Ce pour plusieurs raisons. D'abord, parce que nous constatons une actualité importante de pratiques artistiques, diverses dans leurs médiums (peinture, sculpture, photographie, vidéo, collage, montage, performance, conférence, installation) qui citent, discutent, articulent des formes, des gestes, des documents artistiques de la modernité et des néo-avant-gardes, sur des modes analogiques, voire métaphoriques, et qui semblent traduire de nouveaux rapports à l'histoire de l'art et à sa production. La figure de l'artiste comme producteur de l'histoire de l'art, à travers ses œuvres mêmes et ses positions théoriques et éventuellement prescriptives de l'avenir de l'art – identifiée à la modernité et aux avant-gardes, aux grands récits linéaires, progressistes et téléologiques occidentaux – a laissé place, avec la crise ou le tournant postmoderne, à des approches moins linéaires de l'histoire, à la fois érudites et hasardeuses, moins soucieuses de véracité scientifique et factuelle que de production de nouveaux montages symboliques, fonctionnant plus par analogie voire métaphore, imbriquant parfois micro-récits et différents registres culturels, de l'art contemporain à la culture pop et au vernaculaire, s'ouvrant aussi à des sources culturelles et des contextes anthropologiques hétérogènes et extérieurs aux grands récits occidentaux. Le premier colloque organisé à l'école des beaux-arts de Tours en octobre 2012, « L'artiste comme historien de l'art », s'attacha ainsi à étudier la contribution d'artistes à la réécriture critique de l'histoire de l'art moderniste et à l'héritage de l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg, une source

essentielle de renouvellement des pratiques de l'histoire de l'art tant chez les historiens de l'art que chez les artistes.

Une certaine dimension scolastique, voire une figure de l'artiste comme étudiant perpétuel nous apparut alors prégnante dans les représentations actuelles de l'artiste comme historien de l'art et comme chercheur, renvoyant aussi à un autre point de départ de notre projet de recherche, la proximité de ces approches analogiques et hasardeuses d'artistes avec les modes de fonctionnement de nos étudiants en écoles d'art, de mise en ordre de leurs sources et de leurs références à travers des registres culturels et discursifs hétérogènes. Le tout dans un contexte d'encouragement institutionnel au développement de la recherche en écoles d'art et de reconnaissance croissante, sur la scène internationale, de pratiques artistiques impliquant ou mettant en scène des procédures traditionnellement employées par les chercheurs universitaires. Notre réflexion s'est dès lors poursuivie dans le cadre d'un séminaire mené de 2012 à 2014 à l'INHA (« Quelle actualité pour la critique institutionnelle aujourd'hui ? »), au cours duquel des artistes, des historiens de l'art, des critiques d'art, des commissaires d'exposition et des étudiants en écoles d'art discutèrent de projets artistiques qui, en s'appropriant les méthodologies des sciences humaines et sociales, façonnent des récits individuels ou collectifs. Il s'agissait alors d'envisager l'hypothèse que ces pratiques relèvent d'un nouveau développement de la critique institutionnelle, pour questionner ensuite, lors de la journée d'étude à l'INHA du 7 novembre 2014 (« Le chercheur et ses doubles »), réunissant artistes et historiens-critiques et clôturant temporairement nos recherches, les apports critiques et créateurs de ces pratiques artistiques au renouvellement des territoires de l'art, de l'histoire de l'art, de la pédagogie et de la recherche en général, tant en termes de champs d'études que de méthodologie. ■

Production
≠
Capital
propre

GestualScript

Le projet GestualScript se présente comme une contribution à l'émergence d'une écriture courante pour la LSF dans le cadre d'une démarche cherchant à visualiser puis permettre l'exploration par les sourds et les chercheurs des dimensions graphiques intrinsèques à cette langue gestuelle.

La langue des signes française (LSF), propre à la communauté sourde, est une langue unique par sa forme, son fonctionnement et la culture dont elle est porteuse. En raison de la complexité liée à la représentation des différents paramètres corporels et spatiaux-temporels impliqués dans la LSF, aucun système d'écriture satisfaisant n'a jusqu'ici pu être élaboré, alors même qu'une écriture offrirait les conditions d'un enrichissement culturel sans précédent.

Le projet GestualScript se présente comme une contribution à l'émergence d'une écriture courante pour la LSF dans le cadre d'une démarche cherchant à visualiser puis permettre l'exploration par les sourds et les chercheurs des dimensions graphiques intrinsèques à cette langue gestuelle. Notre hypothèse de départ est que le signe gestuel, oral – au sens où il n'est pas écrit – décrirait, dans sa réalisation, une trace graphique porteuse de sens. Selon nous, la langue des signes partagerait avec le geste scriptural des intentions d'inscription communes utilisant une même modalité visuo-gestuelle. C'est au travers de ce double parallèle que nos réflexions et travaux sont menés.

Outre les singularités linguistiques et scripturales du sujet, notre approche mêle des expertises théoriques et pratiques provenant de divers champs complémentaires : graphique, typographique, ingénierie, informatique... Cette pluralité nous permet de poser la question de l'écriture non pas comme la conception d'un système abstrait et arbitraire mais comme une construction collaborative émergente où les compétences scripturales peuvent être acquises progressivement grâce à l'inscription corporelle de la langue dans des espaces graphiques révélateurs. Dans notre manière de réfléchir et de concevoir des outils et des protocoles, que cela soit au travers d'un dispositif *photocalligraphique* mis en place pour réaliser nos corpus de tracés ou dans la conception d'une technologie scripturale numérique 3D temps réel, nous avons toujours cherché à donner au locuteur des capacités graphiques susceptibles de lui ouvrir de nouveaux horizons d'expression et de réflexion.

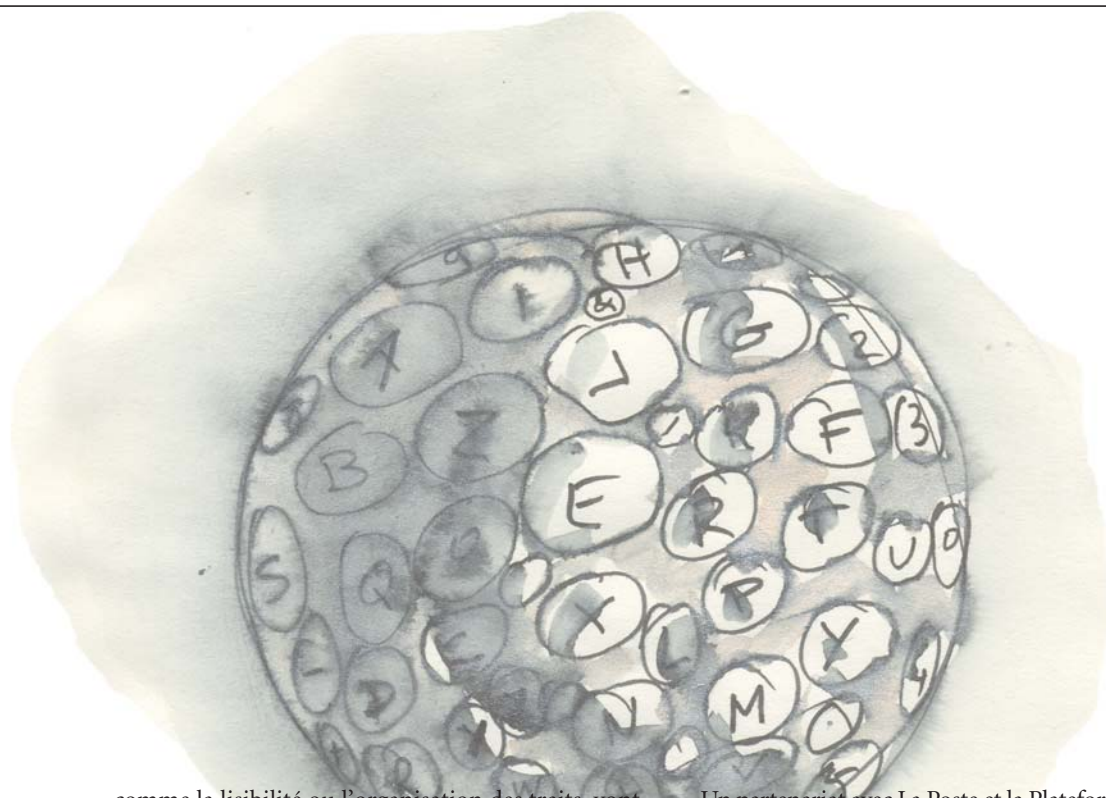
La première étape de notre réflexion a été de déterminer la nature formelle qu'une écriture de la LSF pouvait avoir. Notre culture et notre imaginaire typographiques pointent vers la calligraphie chinoise dont la nature idéogrammatique se rapproche de l'iconicité de la LSF. Contrairement à l'alphabet, qui code les phonèmes de la langue de manière linéaire grâce à un petit nombre de signes arbitraires, l'écriture chinoise s'est développée progressivement de manière organique et analogique depuis 4 000 ans en démultipliant les signes (60 000) selon des principes de construction constants dans le temps (ce qui explique sa longévité exceptionnelle). Nous voulons suivre nos intuitions tout en adoptant une démarche scientifique et pour cela il est nécessaire de pouvoir observer les dimensions graphiques de la LSF. C'est dans cette perspective que nous avons cherché à constituer un corpus graphique du geste en LSF. Les travaux d'Étienne-Jules Marey sur la visualisation du mouvement des corps nous ont sensibilisés à une « méthode graphique » capable de capturer le geste. Sa démarche scientifique associée au concept de *photodynamisme* développé par Anton Giulio Bragaglia nous a inspirés pour concevoir un dispositif de captation original baptisé *Photocalligraphie*. Il permet de prendre en photo l'intégralité de la performance gestuelle du signeur grâce à un temps d'exposition adapté (2 secondes). Le résultat photographique cristallise le déroulé du geste sous la forme d'un tracé continu. Un moniteur affiche instantanément le cliché et permet au signeur d'apprécier sa production graphique. Cette dimension graphique que nous discernons dans l'oral en LSF explique la double nature de notre corpus : collecte d'images qui sont à la fois la trace de réalisations gestuelles/orales et de performances scripturales. En effet, à l'usage du dispositif, le locuteur met en pratique l'expertise de sa langue et, confronté aux contraintes techniques du système, développe de fait une capacité métalinguistique de scripteur. Nous reconnaissons dans cette double compétence une posture fondamentale de notre réflexion, celle de « signeur/scripteur » où des questions relatives à l'écriture,

UNITÉ DE RECHERCHE DE-SIGN-E /
ÉQUIPE GESTUALSCRIPT

École supérieure d'art et de design
d'Amiens

L'équipe de recherche GestualScript

L'équipe GestualScript est coordonnée par Patrick Doan, enseignant-chercheur en graphisme et typographie, et Dominique Boutet, enseignant-chercheur en sciences du langage (UMR 7023 CNRS/Paris 8). Trois graphistes issus de l'école supérieure d'art et de design d'Amiens et deux autres membres constituent l'équipe : Claire Danet, doctorante, bilingue français/LSF ; Morgane Rebulard, dessinatrice de caractères, éditrice ; Timothée Goguely, jeune diplômé ; Roman Milletich, doctorant en intelligence artificielle ; Claudia S. Bianchini, enseignante-chercheuse en sciences du langage (MSHS-Poitiers). Illaria Renna, docteur en robotique (IIT), a contribué au projet.



comme la lisibilité ou l'organisation des traits, vont pouvoir être posées de manière concrète. Il nous semble essentiel de constater ces modifications spatiales et temporelles du geste afin de comprendre les mécanismes qui motivent le signeur à inscrire son signe d'une manière qu'il considère optimale. Ces stratégies graphiques émergentes constituent notre base pour énoncer des principes structurants et régulateurs dans un futur système d'écriture.

De cette expérience nous avons également dégagé un mode de travail axé sur la recherche/expérimentation via des dispositifs numériques couplant le geste et la graphie en enregistrant la position dans l'espace d'un capteur placé sur la main et en l'affichant sur un écran en temps réel. Le développement de « Handline 3D » illustre actuellement cette approche qui vise à induire la posture de scripteur chez le locuteur. L'objectif de ce nouveau dispositif est de travailler graphiquement sur une représentation épurée du mouvement pour faciliter sa compréhension et de mettre en valeur ses différentes caractéristiques. Sans pour autant s'interdire des expérimentations, les contraintes sont celles d'une recherche structurée. Pour ce faire, nous isolons les caractéristiques/paramètres du mouvement ainsi que les paramètres graphiques de la trace afin d'explorer les différents liens possibles et les représentations résultantes. De fait, notre recherche ne peut se concevoir sans la participation active de la communauté sourde qui est à la fois source des productions graphiques et de réflexions recueillies au cours d'entretiens qui nous instruisent sur la manière dont ils vivent l'expérience scripturale. Ainsi, cela relativise et complète les observations que nous pouvons en faire.

Parallèlement à la recherche, l'équipe collabore avec les éditions Actes Sud et Les Trois Ourses en vue de la publication d'un livre jeunesse illustré en LSF par Katsumi Komagata. Il s'agit de composer une collection d'imagiers pour faciliter l'apprentissage des signes par les enfants sourds et leurs parents – majoritairement entendants.

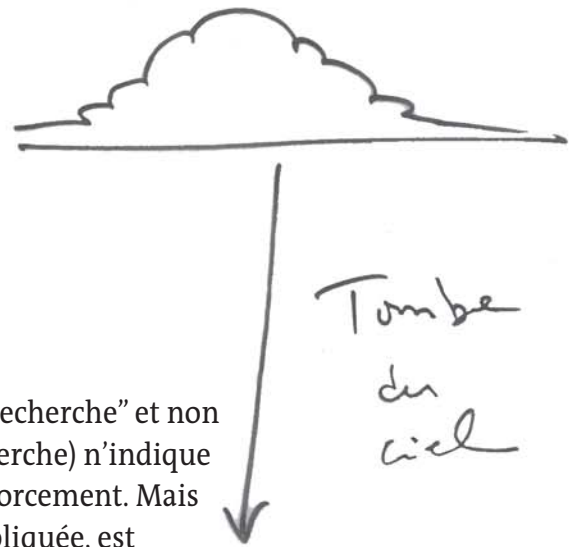
Un partenariat avec La Poste et la Plateforme industrielle du courrier de Creil a permis d'étudier un corpus de 26 signes/mots utilisés par un salarié sourd dans son environnement professionnel. L'enjeu pour l'équipe de recherche était d'expérimenter une situation réelle de communication. Le livret a pour objectif de faciliter la compréhension et ainsi la communication entre entendants et sourds signeurs dans le contexte professionnel. Le projet a reçu le premier prix au Trophée Handdifférences 2013 de La Poste au niveau de la région Picardie, et le second prix au niveau national.

Une vidéo de présentation de GestualScript a été primée par le public invité à voter sur Arte Creative au printemps 2014¹. Les résultats de la recherche ont été présentés lors de plusieurs colloques scientifiques en France et à l'international.

Le potentiel de GestualScript s'est révélé progressivement. Son caractère pluridisciplinaire lui permet d'ouvrir de nouveaux axes de recherche et des perspectives collaboratives. Les questions de médiation entre le dispositif d'inscription gestuelle numérique et des locuteurs sourds sont aujourd'hui explorées avec l'environnement Handline 3D. Le projet « Typanot » s'attache à produire un nouveau système d'annotation pour les langues des signes. Enfin, l'équipe de recherche s'est associée à l'université de Technologie de Compiègne pour définir et réaliser le projet « Descript » dont l'objectif est de concevoir un prototype d'environnement d'apprentissage et de production de gestes scripturaux. Soutenu par le ministère de la Culture et de la Communication et par le Conseil régional de Picardie, GestualScript s'est avéré être l'initiateur et l'axe de déploiement d'une politique structurante de la recherche au sein de l'école supérieure d'art et design d'Amiens. La démarche est d'autant plus stimulante qu'en conduisant à l'émergence de formes graphiques nouvelles dans une discipline où la recherche est rare, GestualScript nourrit la réflexion actuelle sur l'instauration d'une recherche qui serait spécifique aux écoles d'art. ■

1. <http://creative.arte.tv/fr/gestualscript-precious-plastic>

Je ne cherche pas je trouve (Picasso ne l'a pas dit)



On remarque peu qu'en français, le "chercheur" s'adonne à une "recherche" et non à une "cherche". L'étymologie affirme que le redoublement (re-cherche) n'indique pas un itératif mais un intensif, non une répétition, mais un renforcement. Mais n'est-ce point aussi parce que justement la recherche, fût-elle appliquée, est "redoublée" par l'écrit, par le langage ? Si la science conduit une recherche, l'art, lui, se consacre à une "cherche".

« Il ne cherche pas il trouve. » Éluard ou Cocteau auraient pu le dire de Picasso qui, lui, Daix le rappelle¹, n'a affirmé dans un entretien radiophonique de 1923 qu'une forme moins aphoristique mais plus conséquente : « Quand je peins mon but est de montrer ce que j'ai trouvé et non pas ce que je suis en train de chercher. » Le contexte de la phrase est plus large : « J'ai beaucoup de mal à comprendre l'importance donnée au mot "recherche" à propos de l'art moderne. Je ne vois pas ce que chercher signifie en peinture. Ce qui importe, c'est de trouver. Qui s'intéresserait à un homme qui passerait sa vie à chercher, les yeux rivés au sol, le portefeuille que le destin pourrait mettre sur son chemin ? Par contre, qui trouve quelque chose, quoi que ce soit, et même si ce n'est pas ce qu'il attendait, suscitera toujours sinon l'admiration, du moins la curiosité. On m'a reproché de nombreuses fautes mais le reproche le plus injustifié est sans doute de m'avoir prêté l'ambition de me préoccuper de recherche. Mon objectif, quand je peins, c'est de montrer ce que j'ai trouvé et non ce que je cherche. En art, l'intention ne suffit pas [...] »²

Le faux, le mensonge historique qu'on lui attribue, « Je ne cherche pas je trouve », indexe alors que, par l'œuvre, au titre d'effet poétique, la recherche se confond avec son résultat. Ni affirmation pleine de morgue ni paradoxe, mais énonciation de l'œuvrement de l'art en tant que fraying où nulle trace ne peut totalement disparaître comme simplement médiante.

De la collecte vasarienne du *Libro degli Disegni* au *Medium is the Message* de McLuhan, l'œuvre de l'art, sans aucune langue déjà-là, fait comparaitre tout préliminaire (*prolegomena* ou *parerga*) comme traîne de comète (« Et puis mon œuvre n'est pas une "recherche", elle est mon sillage. » Yves Klein) et tout aussi bien toute suite (*paralipomena*) comme précurseur sombre. Quand Picasso visite l'atelier à Cimiez, c'est évidemment cela qui a dû le frapper dans le dessin de Matisse...

de même que c'est le non-peint de Cézanne qui aura pu le conduire au collage cubiste.

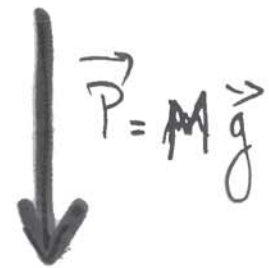
Ainsi, « ce qu'on fait est ce qui compte, non ce que nous avons l'intention de faire ». Combien de fois cette proposition, sous une forme ou une autre, peut-elle résonner dans une école d'art face aux aspirants-artistes, ventriloqués par les magazines et les magasins de l'art, ou souffleurs d'une voix off à leurs réalisations, qui n'en peuvent mais...

Il s'agit là, incontestablement, d'une certaine logique – active dans la *KunstAcademie* – qui répond, à défaut de la « force de l'art », de l'irrésistible attraction de son marché. Par ailleurs, hors les écoles, l'art lui-même, en tant que « contemporain », est soumis à l'injonction médiatique d'un discours qui le rate d'emblée par défaut d'adresse. C'est dire qu'il n'y a jamais d'art contemporain. Ou, si l'on y tient, l'art se trompe toujours d'époque. C'est cela qui fait le défaut logique, ici « académique », de toute tentative d'en rendre compte dans le temps même où il se fait. C'est aussi ce qui rend l'activité artistique au sein de son école comme particulièrement rare, précieuse, risquée, voire dangereuse. Ce danger est d'autant plus grand qu'il se joue avec de nouvelles générations, c'est-à-dire avec des nouveaux arrivants, des immigrants ou des extraterrestres, une jeunesse qui bouleverse, par sa seule existence renouvelée, l'état présent de la société.

On remarque peu qu'en français, le « chercheur » s'adonne à une « recherche » et non à une « cherche ». L'étymologie affirme que le redoublement (re-cherche) n'indique pas un itératif mais un intensif, non une répétition, mais un renforcement. Mais n'est-ce point aussi parce que justement la recherche, fût-elle appliquée, est « redoublée » par l'écrit, par le langage ? Si la science conduit une recherche, l'art, lui, se consacre à une « cherche ». La « cherche » de l'art consiste en cette investigation immanente, où le jugement esthétique se manifeste comme œuvre ou œuvrement. Que cette manifes-

DOMINIQUE PASQUALINI

Directeur de l'école Média Art Fructidor



1. Discours de Pierre Daix, lauréat du prix Georges Pompidou 2003, le 8 décembre 2003.

2. « Picasso parle », entretien avec Marius de Zayas, publié dans *The Arts*, New York, mai 1923.



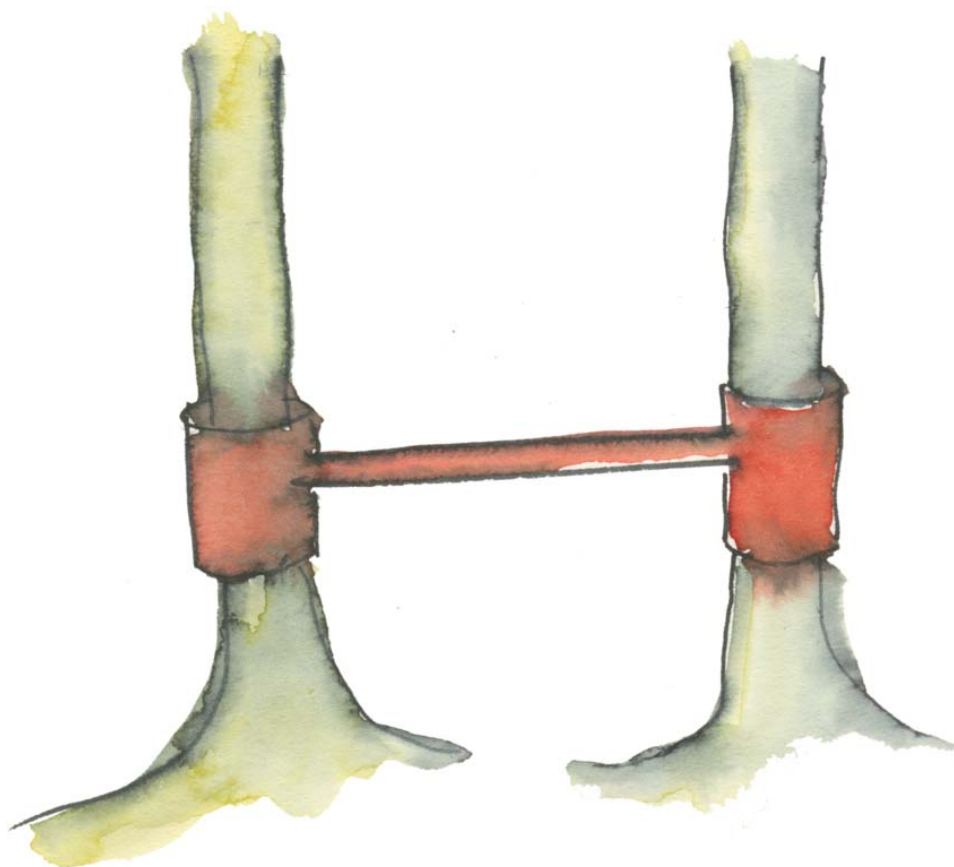
POUVOIR / PUISSANCE

tation soit une construction ou une performance, un projet ou une réalisation, une proposition linguistique ou un objet consistant, une présentation ou une représentation, une installation temporaire ou durable, une situation éphémère ou persistante, une technologie instable ou encombrante ne change rien à son caractère de « recherche », fraying ou trajection. La *re*-cherche est, quant à elle, scindée par le pli de son redoublement, dont la médiation textuelle signe les obligations discursives auxquelles elle doit se régler : de l'invention rhétorique à la réduction bibliométrique, selon le génie du temps.

Le privilège qui serait ainsi donné au discours, à l'énonciation verbale, tout autant qu'à l'écrit, pour rendre compte de l'art, Matisse en avait, dans un entretien radiophonique de 1942, puis dans *Jazz*, édité par Tériade en 1947, rejeté l'hypothèse : « [...] ai-je besoin d'employer

d'autres moyens que ceux qui me sont propres ? » Dans le contexte des papiers découpés, où il faut « dessiner avec des ciseaux », et où « découper à vif dans la couleur rappelle la taille directe des sculpteurs », il faut prendre la mise en garde – le geste et l'instrument – tout à fait au sérieux : « Qui veut se donner à la peinture doit commencer par *se faire couper la langue*. »

N'est-il pas cependant remarquable que les affirmations de Matisse et de Picasso s'effectuent toutes deux, autour de la Seconde Guerre mondiale, dans des entretiens radiophoniques ? Et que ces deux derniers héros de la peinture européenne, qui auront passé le témoin artistique à ceux d'outre-Atlantique, aient lancé ce commun message de résistance à l'intention dite tout autant qu'à la parole – par la parole même. Et, incidemment, par une médiation électronique. ■



ENTRE

La recherche, ça devrait être le doute et le temps

EXOTIC

C'est ma méthode de travail : relier des choses improbables entre elles. Le faire par deux approches parallèles et simultanées. L'une empirique, l'autre conceptuelle, avec un protocole, une idée, mais pas nécessairement un point d'arrivée.

I.M. – *Vous êtes artiste, professeur, vous avez mené plusieurs projets de recherche et participé au conseil scientifique de la recherche de 2011 à 2013. Comment entendez-vous le terme « recherche » ?*

M.L. – En tant qu'artiste, c'est un mot que j'ai rencontré dès les années 1990, quand la plupart des lieux à l'international (musées, centres d'art et structures d'enseignement) utilisaient le mot *research* pour certaines de leurs activités. À la fin des années 1990 par exemple, Tania Leighton m'avait invité à développer un projet soutenu par Andrew Patrizio et le département de recherche du Edinburgh College of Art (ECA) au sein duquel elle était *research fellow*. Sa recherche, m'avait-elle expliqué, était financée par une école d'art mais n'impliquait pas de charge d'enseignement : sa bourse était uniquement dédiée à un temps de recherche. J'ai aussi été invité par Charles Esche, alors enseignant à l'ECA, à participer à un groupe de recherche qu'il avait créé avec des étudiants, une forme d'école parallèle, la Proto-academy (2000). C'était un groupe de discussion intensif. En 2011, c'était à ce genre de projet que j'associais le mot recherche. Avec des fonds et du temps. La recherche, ça devrait être le doute et le temps. Ce qu'il y a de commun avec ce que signifie pour moi la recherche aujourd'hui, c'est l'ambition, l'ambition de la recherche.

I.M. – *La pédagogie est aussi une ambition : amener l'étudiant le plus loin possible à partir de l'endroit d'où il part. Vous dites que dans une école d'art, les étudiants trouvent en chemin ce qu'ils veulent faire. Comme dans un roman d'apprentissage. Comment se joue le rapport entre recherche et pédagogie ?*

M.L. – John Cage dit ça dans ses *10 Rules for Students and Teachers* : « *Rule three: General duties of a teacher - pull everything out of your students* ». Dans mon cours, je fixe des objectifs tels que la construction d'une position critique en étant à la fois très connecté et très déconnecté. Le problème aujourd'hui, c'est que beaucoup d'étudiants se construisent avec très peu d'informations sur l'art et que d'autres se construisent avec uniquement cela. Il faut aussi savoir que tous les étudiants ne sont pas intéressés par la recherche.

I.M. – *Comment naît un projet de recherche, comment se développe-t-il et que produit-il ?*

M.L. – Si on prend le projet « Puisqu'on vous dit que c'est possible », il s'est construit de façon empirique. Nous voulions comprendre ce qu'étaient les révoltes ouvrières. Nous avions chacun une approche intéressante mais aucun de nous n'était un spécialiste. C'est un point important. Il y avait le choix de *déplacer* notre enseignement, nos pratiques, notre réflexion et il y avait la Cinémathèque de Tanger. Pour moi, c'est parti de mon intérêt pour Chris Marker. Un de nos collègues, Gilles Picouet, avait travaillé sur les premières grèves bisontines à la Rhodiaceta. On a commencé à analyser les conflits et à établir des parallèles entre LIP et Rhodiaceta. Dans le même temps, on avait sous les yeux l'histoire des printemps arabes en train de se faire. À un moment, je redécouvre Carole Roussopoulos et cette vidéo où une ouvrière dit : « Je vais te raconter ce qui se passe chez LIP à propos des femmes, mais je vais remplacer à chaque fois le mot homme par le mot blanc et le mot femme par le mot arabe. » Le lien s'est fait là, intuitivement. Tout s'est articulé. Pour moi, là, on était dans la recherche. Cette femme expliquait à la fois le féminisme, les conflits, et pour moi, probablement la place de l'artiste à cet endroit.

I.M. – *Quelle a été la place des étudiants dans cette recherche ?*

M.L. – Il y a eu un atelier de production de trois semaines à Tanger qui faisait suite au colloque et aux projections à la Cinémathèque. Digérer les paroles, les images et le contexte et, pour les étudiants, essayer de produire, faisait partie du processus de la recherche. On avait un rendez-vous dans l'atelier tous les jours, on travaillait, on réinventait l'enseignement.

I.M. – *Pouvez-vous identifier ce que produit la recherche dans votre travail, quelles transformations ?*

M.L. – L'expérience de la recherche m'a beaucoup apporté. Elle m'a notamment amené à adjoindre à mon travail une activité que je ne revendiquais pas jusqu'alors, celle de faire du « casting ». Ça a toujours été mon travail mais je ne le formulais pas ainsi : choisir

MATTHIEU LAURETTE

Artiste, professeur art/multimédia à l'Institut supérieur des beaux-arts de Besançon/Franche-Comté

ISABELLE MANCI

Inspectrice de la création artistique MCC / Direction générale de la création artistique

des gens, des lieux, des choses, les mettre ensemble. La recherche, c'est faire du casting. La recherche crée des situations neuves. Elle change, par exemple, la place du professeur et du chercheur. Je n'aime pas l'idée de « l'artiste en chercheur » ; je n'aime pas les mots « expérimental », « laboratoire ». Le déplacement (même si j'utilise le mot) ne suffit pas pour qu'il se passe quelque chose. La recherche, c'est un bouillon de culture, puis un précipité. C'est aussi aborder les sujets avec ma propre histoire et mes propres réseaux. C'est aller tout droit. Ce que nous avons fait avec Catherine David à Tanger : nous étions proches de Raymond Hains, nous nous sommes retrouvés comme cela. Ça n'est pas mal qu'un artiste puisse interviewer Catherine David, et pas l'inverse. Pour moi, la recherche dans les écoles d'art, c'est de l'action. Cela n'exclut pas des temps de recul. Mais c'est de l'action. Une action différente de la pure production.

I.M. – En quoi le casting pourrait-il être une figure de la recherche pour vous ?

M.L. – Le casting dont je parle (qui signifie aussi moulage, fonte, en anglais), qui fait partie de la recherche, ça n'est pas le casting autorisé. Ce ne sont pas les colloques qu'il est bon de faire, au bon moment, avec les personnalités en vue – sinon, on pourrait tous mettre à peu près les mêmes noms sur à peu près tous les sujets de recherche... Pour moi, le casting, c'est l'inverse. Je me suis toujours intéressé autant à ce qu'une personne a à dire et va incarner qu'à ce qu'elle représente. Le casting, c'est un ensemble de composantes. C'est ma méthode de travail : relier des choses improbables entre elles. Le faire par deux approches parallèles et simultanées. L'une empirique, l'autre conceptuelle, avec un protocole, une idée, mais pas nécessairement un point d'arrivée.

I.M. – Comment cette praxis est-elle à l'œuvre dans votre travail et comment passe-t-elle dans votre pédagogie et dans la recherche ?

M.L. – J'enseigne cette méthode à mes étudiants. Ne pas penser séparé. Penser conceptuellement, pragmatiquement, empiriquement dans un même mouvement. Au départ, il y a le pragmatisme : j'observe un contexte qui m'intéresse. Puis je relie les choses entre elles. Si je reviens sur le champ de l'art, par exemple, on vous invite à participer à une exposition avec, vous dit-on, une carte blanche. Mais le budget n'est pas suffisant, je regarde donc les autres ressources possibles : ressources humaines, locales, ressources absurdes parfois... Pour l'une de mes premières expositions personnelles à l'étranger, à Casco (Utrecht, 1998), j'ai proposé de doubler le budget par d'autres moyens. Je demande à la stagiaire d'aller voir les commerçants de la ville pour qu'ils participent par des apports en nature – des objets mais aussi des services : une coupe de cheveux, des leçons de conduite de moto, etc. J'analyse le budget pour identifier ce qui pourrait se faire autrement. Pour le carton d'invitation, je fais une tombola qui devient une des formes du projet. Ceux qui le reçoivent peuvent potentiellement gagner les objets collectés. La somme principale du budget de production n'étant pas utilisée, j'en fais don au musée

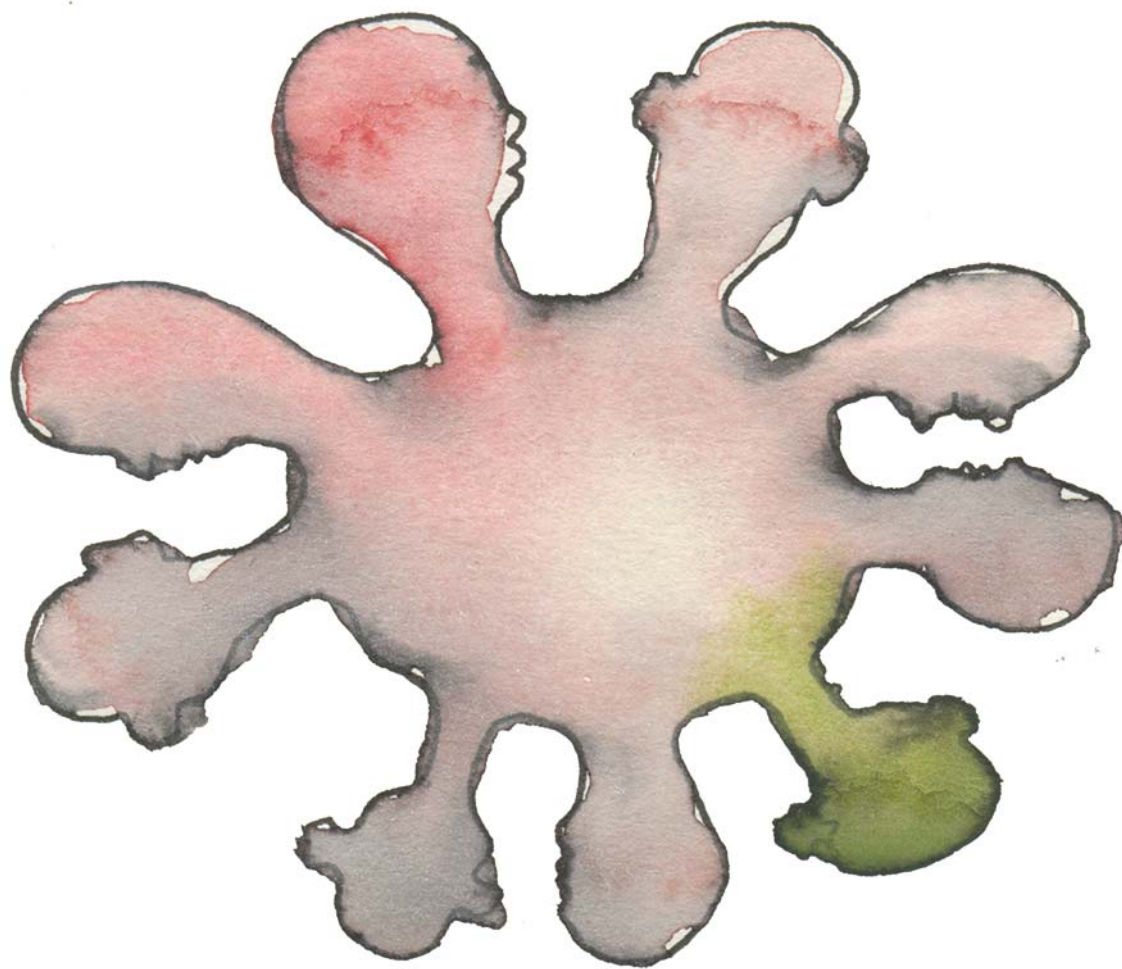
Boijmans van Beuningen de Rotterdam qui lançait une souscription pour construire une extension. Chaque donateur important avait une brique à son nom. J'ai donc, conservée dans les murs du Boijmans, une brique que je considère comme une sculpture – même si le musée ne la considère pas officiellement comme telle à ce jour. Voilà ce qu'est une méthode empirique et conceptuelle pour moi.

I.M. – Vous créez une méthode qui élargit l'espace et qui produit de la valeur : une valeur artistique ajoutée, qui est une composante de votre travail. Peut-on dire que les mêmes composantes sont à l'œuvre dans le travail de l'artiste, du professeur, du porteur de projet de recherche, différemment agencées ?

M.L. – Oui. C'est avec cette même méthode empirique et conceptuelle, qui peut relever de la recherche, que je répondais à l'invitation de Bernard Blistène et Philippe Vergne pour l'exposition *Au-delà du spectacle* (2000). Je leur dis : je voudrais ajouter du *Spectacle* au spectacle. Je leur propose de faire une convention de sosies au Centre Pompidou pendant le vernissage. On invite une cinquantaine de sosies recrutés par casting et les gens se mélangent. De ce projet, naîtra une série de conventions que je ferai dans sept autres pays, la dernière en 2004 pour le gala du 30^e anniversaire de la Dia Art Foundation à Chelsea. Est-ce que ça a à voir avec la recherche ? Oui, c'est le précipité qui m'intéresse : mettre ensemble différents éléments qui n'ont pas à voir et observer ce que cela produit. Voir que la « fausse » Angelina Jolie et le « vrai » Lou Reed se draguent ou que le sosie de De Niro trinque avec le « vrai » Lawrence Weiner. On peut parler de recherche aussi parce qu'on est dans le contexte du medium exposition. Ces actions interviennent dans un contexte préexistant : un vernissage ou un *fundraising* qui fait se rencontrer des célébrités et des directeurs de musée au milieu d'œuvres d'art. Dans ce contexte, j'introduis des sosies d'autres célébrités. Évidemment, il y a là une dimension de dérision, de critique. La recherche, c'est aussi mettre chaque personne, et moi-même, face à l'inconnu, car je ne connais pas le résultat de ce genre de situation. En art, comme dans la recherche, on ne connaît pas le résultat à l'avance, il n'y a pas de scénario, donc pas de scénario à respecter. Ça n'est pas comme une pièce de théâtre, ça n'est pas comme une performance avec un protocole défini. Ces situations, ce sont des formes. J'ai toujours pensé que tout était forme chez moi.

Pour revenir à la question du casting que vous pointiez, ce mot qui a l'air déconnecté ou appartenant à un autre monde, c'est l'un des enjeux. *Tropicalize Me!*, le projet que vous qualifiez de recherche et que je mène actuellement en Amérique latine, pose des questions de post-post-colonialisme mais avant tout il se propose de créer une communauté qui me permet de me confronter à mes pairs, dans des rencontres qui façonnent directement ou indirectement ce potentiel travail et ce potentiel changement. La recherche pour un artiste ne peut pas être que des mots, elle doit changer, elle doit nous changer, elle doit changer l'approche que l'on a d'elle, elle doit renouveler l'enseignement, elle doit motiver. ■





L'interlocution en art

Quelque chose de très particulier, singulier, peut devenir un objet d'interlocution communautaire. On peut mettre au centre un objet, qu'on dissèque, qu'on discute et qui n'est pas précisément l'objet de notre travail ; mais, comme dans la théorie des ensembles, il y a un travail qui est significatif pour la communauté parce qu'il est et singulier et commun...

Ce texte est extrait d'une discussion entre Émilie Parendeau (É.P.), Bernhard Rüdiger (B.R.) et Benjamin Seror (B.S.) qui s'est tenue le 13 juin 2014. Les trois artistes sont membres de l'unité de recherche « Art contemporain et temps de l'histoire » (ACTH) codirigée par l'école nationale supérieure des beaux-arts de Lyon et le Centre d'histoire et de théorie des arts de l'École des hautes études en sciences sociales de Paris.

B.R. – Je voudrais vous proposer la notion de communauté pour notre conversation d'aujourd'hui. Si on parle de recherche, il me semble que la question intéressante et spécifique à notre domaine est que la subjectivité de la matière première, notre travail personnel, se distingue d'autres domaines de recherche. Souvent dans la recherche, on a affaire à des objets évidemment très singuliers mais qui sont aussi pris dans une histoire. Alors que dans la recherche en art, cette question n'existe pas dans les mêmes termes. Parce qu'on n'arrive pas à une problématique par un savoir, comment dire...

É.P. – Par une accumulation de connaissances ?

B.R. – Par une discipline finalement, dans le sens d'une discipline du savoir. On n'arrive pas à circonscrire une problématique parce qu'il y aurait une discipline, la discipline de la parole directe qu'utilise Benjamin (Seror) par exemple. La problématique de Benjamin vient d'autres relations plus complexes qui sont personnelles, psychologiques, individuelles, culturelles... Dans la recherche artistique, différents éléments convergent pour former une problématique qui nous est propre et qui reste très singulière.

É.P. – On pourrait aussi dire que l'histoire de laquelle on vient est celle que l'on compose.

B.R. – Nous composons à partir d'un ensemble d'histoires personnelles, subjectives, sensibles, qui ne s'inscrivent pas de la même façon dans une histoire disciplinaire. Mais malgré cette forte portée individuelle, l'objet de la recherche se retrouve finalement

quand même dans un espace collectif, communautaire ; il y a là une dichotomie intéressante. Quelque chose de très particulier, singulier, peut devenir un objet d'interlocution communautaire. On peut mettre au centre un objet, qu'on dissèque, qu'on discute et qui n'est pas précisément l'objet de notre travail ; mais, comme dans la théorie des ensembles, il y a un travail qui est significatif pour la communauté parce qu'il est et singulier et commun... Il s'agit de l'objet d'interlocution. Dans le groupe ACTH (Art contemporain et temps de l'histoire) par exemple, on parle du temps suspendu comme d'un procédé qui nous touche pour des raisons très différentes les uns des autres. On a donc un objet d'interlocution. Nous sommes tous en train de parler d'un même objet et en même temps cet objet est habité par d'autres éléments, qui sont propres à chacun. Il me semble que si l'on parle de la recherche en art, on parle d'une question complexe entre singularité et communauté.

É.P. – Peut-être est-ce parce que le lieu de réunion entre recherche individuelle et communauté, c'est la discussion. Parler d'objet d'interlocution, c'est déjà présupposer qu'il y a une conversation par laquelle se créent des allers-retours entre recherche personnelle et, non pas sa mise en commun, mais le fait de la proposer à une communauté.

B.R. – Oui, la pratique est celle de la discussion mais l'objet de l'interlocution se construit par les paroles. Par l'évocation ou par l'utilisation, aujourd'hui, d'outils de projection d'images par exemple, on porte au centre de l'échange un objet qui est prélevé, venu d'ailleurs mais qui, mis au centre, devient objet d'interlocution. La discussion produit un autre objet, qui est au milieu, qui est concrètement le centre. Il y a là une particularité par rapport à d'autres disciplines, qui n'exercent pas de la même façon la pratique de l'interlocution par le fait qu'elles se fondent sur le savoir historique de leur discipline.

É.P. – Mais c'est aussi parce que l'analyse se fait à travers l'histoire du problème. En sociologie, par exemple, on inscrit toujours une pensée dans un courant (l'École de Francfort par exemple)... L'histoire

ÉMILIE PARENDEAU

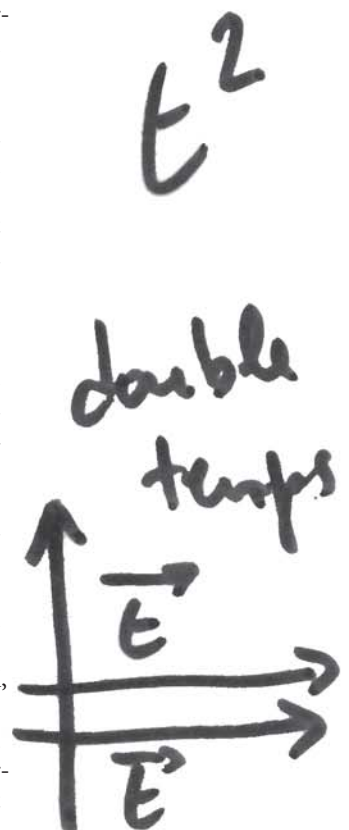
Artiste

BERNHARD RÜDIGER

Artiste, professeur à l'école nationale supérieure des beaux-arts de Lyon

BENJAMIN SEROR

Artiste



Échelle



de la discipline est le prisme à travers lequel on choisit de regarder un objet.

B.R. – Cela structure fortement la pensée. Il me semble qu'en art nous faisons l'opération contraire : nous mettons un objet au centre et nous faisons de la déduction, un peu comme des pirates, par abordage. L'objet est disséqué à partir de ce qu'il est maintenant pour nous. Nous le plaçons dans le contexte actuel, en allant pirater des domaines différents : la sociologie, l'histoire de l'art, l'histoire politique, l'histoire des matériaux, la fortune d'une œuvre, les relations humaines qui l'ont accompagnée... Nous procédons par excursions dans des territoires pour que l'œuvre qui est au centre soit fortement sollicitée, comme un liquide porté à ébullition. Ce n'est pas par la racine de l'arbre que nous allons analyser le fruit, mais c'est plutôt par les intempéries auxquelles l'arbre est exposé que nous étudions l'objet qu'il produit. C'est comme si on prenait une plante et qu'on analysait sa condition de vie dans son biotope, dans un terrain et dans un moment donnés, plutôt que l'histoire de son adaptation.

É.P. – Un travail à rebours ?

B.R. – Oui, il me semble qu'il s'agit de temporalités complexes, on part toujours du contemporain pour mettre en tension – pour utiliser l'image benjaminienne – des constellations. On analyse l'objet par sa mise en tension grâce à différents éléments qui viennent le solliciter. Il me semble que la question communautaire, la discussion et ce que Heidegger appelle l'interlocution permettent cette mise en tension d'un objet commun.

B.S. – Se pose ici, me semble-t-il, la question de la reconnaissance des pairs. Nous discutons de cela il y a quelques jours avec Bernhard, à propos de la forme que pourrait prendre la validation de nos recherches. Il m'est depuis revenu en tête cette scène de *Théorème* de Pasolini, le moment où le fils Paul commence à faire de l'art. Il commence à peindre, il veut absolument peindre comme Caravage, et à un moment, très déprimé, il se dit que ce qu'il fait n'est pas à la hauteur, il envoie tout en l'air et commence à faire autre chose. Il se met à pisser sur des toiles, et il a cette pensée fulgurante : je suis un menteur dans toute cette histoire, je ne dépasserai jamais Caravage, je ne dépasserai jamais la beauté de tout ce qui a été fait, il faut donc que j'invente une nouvelle technique pour tromper la critique. Inventer de nouvelles techniques pour que la

critique n'ait pas de prise sur ce que je fais, pour qu'elle n'ait pas encore de mot pour rendre compte de ma médiocrité. Paul est très déprimé à ce moment-là.

B.R. – Il n'est qu'en référence à lui-même et ça ne tient pas. Sa seule ressource est de pisser sur son tableau, dans une relation de miroir un peu inquiétante...

B.S. – Mais cette idée de tromper la critique est assez belle. Paul explique qu'il ne pourra rien faire de beau. Il est mis au défi par cet ange qui lui rend visite, par la beauté de cet ange qu'il cherche à reproduire ; mais il n'y arrive pas, il se dit que la seule solution serait de tromper son public, de trouver un stratagème qui donne l'impression de la reproduction de cette beauté. Après, pisser sur la toile est une idée assez raide et plutôt un échec. Cela aurait été tout aussi beau s'il était devenu un artiste à succès, un modèle pour réfléchir à cette question de stratagème. Cela me conduit à cette idée que la différence entre une recherche scientifique et une recherche en art pourrait tout simplement être définie à travers cette question de la reconnaissance des pairs qui se pose différemment. Écrire une thèse en science est le moment d'articuler de nouvelles idées, de pousser plus loin une recherche qui a été préparée par les générations précédentes et de proposer cette nouvelle recherche à un corpus de personnes qui se prononcera sur sa validité. Alors que, lorsqu'un artiste commence à travailler et sort de l'école, il est possible qu'il soit aidé par les générations précédentes mais ce n'est pas indispensable.

B.R. – Ce n'est pas une garantie non plus.

B.S. – Cette question de l'héritage me semble importante. C'est assez différent dans les écoles françaises et dans les écoles allemandes par exemple ; l'idée du maître est moins présente en France. Avancer de manière solitaire dans l'art est tout à fait possible. Tous les deux ou trois ans, un artiste surgit sur la scène, personne ne le connaît, personne ne sait d'où il vient, il a l'air de ne pas avoir d'amis, et en quelques mois on le retrouve chez Perrotin puis chez Yvon Lambert, et souvent il disparaît tout aussi vite. Dans ce milieu, être solitaire ou être en communauté sont tout aussi possibles, ce qui est plutôt original, non ?

Quand on parle de la communauté de l'art, cela pose une autre question : parle-t-on de l'artiste, de sa position sociale ou de son rôle dans la société ? Ou

parle-t-on des œuvres ? Car les œuvres ont elles aussi une vie sociale, elles voyagent, rencontrent des gens, génèrent des communautés, ou parfois des solitudes. Ce sont des questions dont on parle très peu de manière objective quand on est artiste, nous avons très peu d'occasions de parler de la façon dont nos vies sont organisées. Par exemple, si on parle de la communauté des artistes, on parle aussi du vernissage. Et on rechigne tous beaucoup à parler du vernissage, parce qu'on a l'impression que, dans la représentation globale du monde de l'art, c'est quelque chose qui est souvent perçu comme décadent, donc on essaie de le cacher au reste de la communauté sérieuse, scientifique, ou communauté du travail, parce que c'est un moment qui a cette qualité assez curieuse de ne pas être très professionnel. Les cercles interconnectés sont pourtant une dimension très importante du vernissage, pendant lequel on a des échanges très sérieux, très professionnels : dialogues avec des institutions, avec ses galeristes, avec des financeurs, avec des historiens de l'art, ou avec des personnes qui suivent votre travail et sont aussi, souvent, des amis. Toute cette communauté se rencontre de manière très horizontale au moment du vernissage, même si ces relations peuvent avoir des temporalités et des natures très différentes. Et comme cela se déroule le soir, cela se termine souvent par un diner, voire en boîte de nuit. Le monde de l'art bénéficie de ces moments sociaux où se brouillent les espaces d'amitié, de rencontre entre pairs, et pendant lesquels des choses très importantes se disent et s'activent.

B.R. – Dans ces moments de connexion entre pairs, que les relations soient celles d'une soirée ou plus durables, il y a de vrais temps de travail, qu'on peut appeler de « recherche ».

Tu as dit qu'on ne sait pas si on parle des personnes ou des œuvres. C'est intéressant parce que les temporalités des œuvres ne sont pas les mêmes que les nôtres en tant qu'auteur. Quand tu vas en tant que pair à un vernissage et que tu accordes à l'œuvre une certaine reconnaissance, dans le sens d'une attention, l'œuvre n'a pas encore forcément déplacé quelque chose d'essentiel dans ton esprit. Tu la découvres, tu la vois, elle opère sur toi, et dix ans plus tard tu t'aperçois qu'elle produit chez toi un déplacement essentiel et tu te dis : le jour où j'ai vu cette œuvre dans ce vernissage-là, il s'est passé quelque chose d'important. Mais il a fallu dix ans, parce que le déplacement n'est pas perceptible. Il me semble qu'une œuvre déplace d'autres œuvres. Or, quand nous travaillons en

communauté, c'est autour d'un objet d'interlocution, et ce n'est pas tout à fait la même question que celle des œuvres. Les œuvres ont des temps longs parce qu'elles déterminent l'histoire de l'art dans le sens très radical de ce terme. Chaque nouvelle œuvre remet en question les œuvres précédentes et cette remise en question demande un travail d'analyse, une forme de conscience complexe.

É.P. – Ce qui est différent, c'est qu'il y a tellement la présence d'une singularité quand on parle du travail de l'art que les chocs, ou ce qu'on doit digérer des œuvres que l'on rencontre, c'est aussi une histoire de l'art que chaque artiste compose. Mais ça n'est pas très construit, c'est très lié à la perception, aux sens... ce qui produit une réaction dans un temps long, après-coup. Et c'est l'ensemble de ces après-coups qui construit pour chaque artiste une histoire dans laquelle il inscrit sa pratique.

B.S. – Cela me rappelle une des étapes fondatrices de la recherche que nous menons ensemble, le séminaire de Pietro Montani, il y a quelques années. Nous avons proposé plusieurs objets à Pietro Montani liés à la question de l'éthique chez l'historien, cela l'avait guidé vers l'idée que cette question était très différente pour l'artiste et pour l'historien, l'artiste pouvant travailler avec des matériaux qui mettent en échec l'éthique ou le devoir de mémoire dont Pietro Montani parlait, qui n'est de son point de vue pas seulement un devoir, aussi une urgence, beaucoup plus qu'un devoir...

B.R. – Cela s'imposait...

É.P. – Une dette...

B.S. – Il y a là une piste, qui devient de plus en plus importante dans mon travail et qui me semble parler très bien de la singularité de l'espace de l'art. C'est la possibilité que l'artiste puisse travailler avec des outils tels que l'inefficacité ou l'insincérité. L'artiste peut ainsi complètement séparer les registres de sincérité et d'insincérité, d'efficacité et d'inefficacité. Il peut aussi diluer l'efficacité de ses résultats ou diluer la possibilité que son œuvre réussisse. Par exemple, il est possible de donner un rendez-vous raté, ce qui à mon sens est quelque chose d'assez différent d'un processus expérimental, car on pourrait donner un rendez-vous pour faire une expérience ensemble puis faire en sorte qu'elle échoue. On peut aussi donner rendez-vous à



des gens pour venir regarder un tout petit morceau d'œuvre et se dire que cela aura une portée dans dix ou quinze ans ; le rythme de travail peut être très lent, et la solitude de travail extrême. Se dire que cela portera ses fruits dans dix, quinze, vingt ans, que personne ne le verra, cela me semble très lié à cette possibilité d'inefficacité ou d'insincérité, qui fait qu'on peut travailler avec des outils aussi curieux que le cynisme, l'ironie, et fabriquer de faux objets ou des objets trompeurs, et on peut engager notre communauté sur ce type d'objets. On peut tromper les gens avec lesquels on dialogue, ce qui est sûrement complexe à imaginer dans le champ de la recherche fondamentale par exemple.

B.R. – Là tu t'interroges sur la notion de devoir...

B.S. – Non. J'ai l'impression que si l'on essaie de définir ensemble l'endroit où cet espace de recherche peut être important pour des artistes, c'est qu'il y a une différence entre l'endroit où chaque artiste travaille et l'endroit où cette discussion entre personnes d'une même communauté se joue. Une communauté scientifique se rencontre plutôt sous la forme du colloque. Nous, nous montrons des choses sous forme d'expositions. La grande différence est qu'une exposition peut être extrêmement muette, le spectateur peut repartir avec autant de questions que de réponses, ou avec encore plus de questions et d'énigmes que de réponses. Ensemble, collectivement, nous partageons des interrogations, sans avoir forcément ce devoir d'apporter des réponses, ce qui est différent du colloque où chacun va apporter une idée que l'on va ensuite partager et creuser ensemble. Le résultat du colloque est en général plus positif, un objet a été plus facilement déplié à la fin d'un colloque que dans un cadre d'exposition.

On pourrait donc imaginer qu'il s'agit d'articuler différents temps ou régimes sociaux de la vie de l'artiste. D'une part, le moment où l'artiste travaille dans son atelier, souvent un temps solitaire ; même si l'artiste peut avoir des assistants ou des gens avec lesquels il dialogue, il s'agit d'un endroit où les questions sont solitaires. D'autre part, le moment où l'artiste présente des objets dans une exposition, où il réunit une communauté qui vient partager ces questions. Artistes, curateurs, historiens, public... repartent chargés de ces questions. Et il y aurait en plus ce temps nouveau que nous essayons d'inventer ensemble, que plusieurs personnes, à des endroits très différents essayent en ce moment d'inventer, cet endroit qu'on appelle « recherche » mais qu'on pourrait aussi appeler différemment. Peut-être faudra-t-il inventer un mot, quand nous aurons défini plus précisément ce qu'est ce temps de rencontre, un temps différent de celui où l'on pose des questions énigmatiques, un endroit où l'on discute de ce qui guide ces questions, et qui serait

ce moment que l'on appelle « recherche », ce moment où, par exemple, nous nous réunissons avec ACTH, où nous inventons ensemble des objets communs, qui sont des moments où nous ne montrons pas notre travail mais où nous discutons dans la perspective de nos travaux respectifs. J'ai l'impression que ce moment est inédit, il n'est pas encore très structuré, mais c'est bien le but de ces conversations ensemble. Ce moment toucherait à ce que tu dis de l'interlocution, c'est-à-dire un moment où on essaye de trouver un point commun avec ces différentes pratiques solitaires.

B.R. – Ce que tu dis sur l'insincérité est essentiel. Non seulement parce que c'est une possibilité propre au travail d'artiste, mais aussi parce que l'insincérité est une forme de boucle. Si on prend une ligne temporelle, l'insincérité est un grand détour. Un élargissement du temps de travail et de son domaine. On commence à construire des boucles alors qu'on savait déjà où on voulait arriver. On crée des boucles temporelles, sur les contenus, on élargit le champ inutilement et on promène en fait ses interlocuteurs. Ceci me semble une différence importante entre exposition et moment de rencontre. La notion même d'interlocution – mot que je reprends plus précisément chez Hans Georg Gadamer, qui d'après Heidegger s'est mis dans les années 1960 à réfléchir autour de l'objet qui se trouve au centre de la discussion – s'inscrit en opposition à la notion de vérité scientifique. Il remet en doute cette notion de vérité fondée sur l'expérimentation. Pour cela, il remonte aux pères de la chrétienté et à une tout autre idée de vérité, pour montrer que la vérité n'est pas l'objet qui est vérifié et mesuré, mais serait plutôt l'objet qui surgit au moment de la discussion même.

La vérité est dans la relativité de la discussion, dans un certain sens. Un objet est vrai parce qu'on est en train de le discuter et non pas parce qu'on a vérifié que les mesures d'un mètre sur un mètre sur un mètre font un mètre cube. Ce que tu dis touche au problème de la vérité, dans le sens où l'exposition et l'exercice créatif en général, soit dans le moment de la monstration soit dans celui du travail en atelier, sont plutôt des moments de perte, des moments inconscients du travail que l'on connaît tous, et de non-vérité. Il s'agit de boucles infinies par lesquelles l'atelier est rempli, car finalement dans un atelier il y a plus de boucles que de résultats, plus de chemins égarés que de chemins trouvés. Il y a là une question intéressante par rapport au milieu de l'art et plus généralement aux pairs. Ce que tu appelles l'insincérité me semble avant tout quelque chose qui ne place pas la notion de vérité au centre mais plutôt la notion de perte. Perte de repères, perte de chemins, perte d'efficacité. Faire une exposition n'est effectivement pas un moment de vérité. ■

LÀ
LAS
LA

CQFD

$E=MC^2$

expérience

Le temps long des rencontres

Le fait d'intensifier le travail avec des artistes, dans des centres d'art et des écoles d'art, m'a ouvert un cadre qui permettait d'inventer les moyens de la recherche au moment même où leur contenu se dessinait.

L.A. – Nous nous sommes rencontrées en 2010 pour la proposition « Pickpocket Almanach » de Bétonsalon, qui consistait en des rendez-vous itinérants dans des lieux culturels à Paris menés par des artistes et des participants intéressés pour prendre la parole dans des contextes inattendus. Dans quelle mesure cette pratique de « sortir de chez soi », des sentiers battus des institutions artistiques en l'occurrence, est-elle emblématique de la pratique de Bétonsalon ? Cela fait-il partie d'une conception spécifique à ce lieu de la recherche en art ?

M.B. – Bétonsalon fonde son action dans la conviction forte que ce sont ces frottements entre des registres de parole très différents qui peuvent faire naître un acte artistique : des moments de rencontres où des brèches peuvent s'ouvrir qui permettent à de nouvelles pratiques de se dessiner. Je défends une conception de l'art qui favorise ce qui se passe plutôt que ce que l'on voit, les processus plutôt que les objets. La rencontre avec des savoirs spécifiques, ceux de chercheurs universitaires comme ceux, non reconnus, des amateurs, amène à dépasser un premier regard convenu, à décaler les perspectives. À condition de disposer de temps à passer ensemble. La recherche, ça demande d'avancer par hypothèses qui, par nature, peuvent être équivoques et nécessitent alors d'être reformulées. Pour que les positions initiales se déplacent véritablement, pour qu'on sorte transformé du processus, il est tout aussi nécessaire de construire dans la durée par des collaborations régulières que de se frotter à l'inconnu, de rencontrer ce qui paraît très éloigné et étrange.

L.A. – Des projets de Bétonsalon, il ressort toute une série de propositions fondées sur des collaborations associant souvent des recherches, parfois au bord de l'obsession, de personnes qui ne sont pas soutenues par un cadre institutionnel. Je pense aux archives sonores de Joëlle Girard, archives amateurs qui ouvrent sur une histoire alternative des radios libres, ou encore au travail que Serge Volper avait mené durant plusieurs décennies au Jardin d'agrono-

mie tropicale au bois de Vincennes. Dans quelle mesure la recherche en art peut-elle permettre de considérer ces pratiques pleinement comme déplaçant les cadres épistémologiques ?

M.B. – Les savoirs minoritaires sont au cœur du projet de Bétonsalon. Au départ, cette motivation venait du fait que le centre lui-même a été créé parce qu'il manquait un lieu où tester des hypothèses artistiques. Pour que l'art soit une invention radicale de formes, il faut des espaces d'expérimentation qui ne soient pas contraints de délivrer des résultats à la chaîne. Des espaces qui se soustraient à la logique de la rentabilité, omniprésente dans le contexte du capitalisme néolibéral. Les logiques à court terme sont un vrai problème pour la recherche en art. Les personnes que tu cites évoluent dans d'autres temporalités et suivent parfois un même sujet toute une vie. Dans la recherche en art, on voit les limites des savoirs consacrés, de l'Histoire avec une majuscule, et la nécessité de se mettre à l'écoute de la multitude des petites histoires qui composent notre quotidien.

L.A. – Bétonsalon a engagé de nombreuses collaborations avec des universitaires. La nôtre en est un exemple. Travaillant sur ma thèse avec une approche délibérément transdisciplinaire et inspirée par les études culturelles britanniques, peu répandues en France, je me heurtais fréquemment à des frontières disciplinaires rigides à l'université. Le fait d'intensifier le travail avec des artistes, dans des centres d'art et des écoles d'art, m'a ouvert un cadre qui permettait d'inventer les moyens de la recherche au moment même où leur contenu se dessinait. Ne pas simplement décrire la forme comme une donne extérieure mais l'investir comme un outil de la pensée. Une possibilité de penser les choses radicalement, de chercher une forme qui pourrait leur convenir au lieu de la présupposer. Ce qui se présente constamment comme un problème à l'université est salué comme une qualité dans le champ de l'art. Inversement, qu'est-ce qui t'intéresse dans le travail avec des chercheurs ? Comment choisis-tu les partenaires que tu associes à Bétonsalon ?

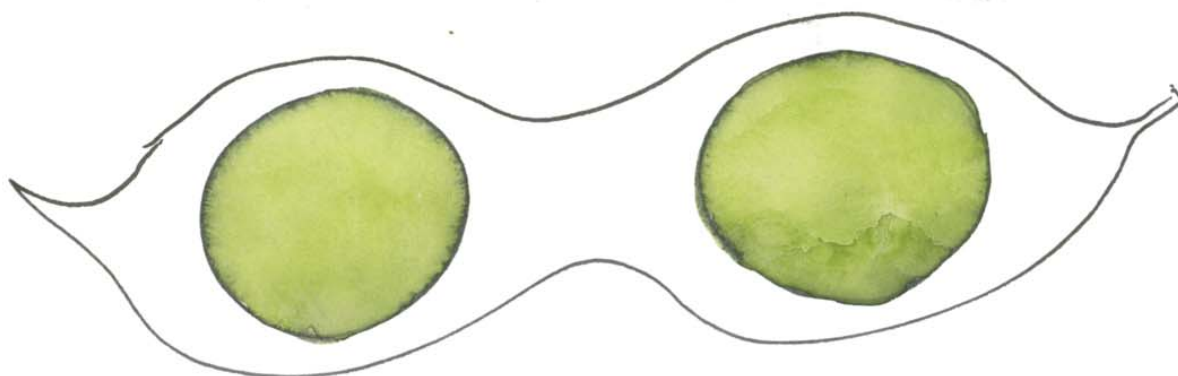


MÉLANIE BOUTELOUP

Directrice de Bétonsalon - Centre d'art et de recherche (Paris)

LOTTE ARNDT

Professeure de théorie à l'école supérieure d'art et design de Grenoble-Valence (site de Valence)



M.B. – Tout part de conversations. J'essaie d'être réceptive aux approches novatrices, aux thèmes qui résonnent avec les problématiques portées par Bétonsalon. Les projets naissent de rencontres concrètes avec des personnes engagées dans des questionnements singuliers. Ensemble, nous travaillons sur les formes potentielles que peuvent prendre ces préoccupations... Il s'agit souvent de thèmes complexes : les interstices géographiques, la restitution des artefacts culturels dépossédés lors de la colonisation, la nature de l'État-nation... Les traiter sérieusement nécessite d'associer une multiplicité de personnes, pas seulement des artistes. Ces thématiques sont liées par le fil rouge du décloisonnement des savoirs, d'une histoire non linéaire, des conflits postcoloniaux au présent, des collections patrimoniales dans les musées... Les chercheurs apportent des approches très documentées, riches et complexes, mais souvent très spécialisées. À travers nous, ils rencontrent d'autres gens, porteurs d'autres questions, d'autres pratiques. Je pense notre activité comme celle d'un corps conducteur qui, par l'agencement de pratiques de contributeurs très différents, fait advenir un tissage de plus en plus dense et éclore des transgressions imprévues, sans pour autant vulgariser... En tant que centre d'art, notre tâche est de créer des situations permettant des rencontres improbables desquelles pourront surgir de nouvelles pratiques transdisciplinaires.

L.A. – Associer des acteurs aussi différents, écoles d'art, universitaires, artistes, publics amateurs, sur des questions pointues et développer un champ discursif depuis l'hétérogénéité de ses composantes, sans les homogénéiser, requiert un travail dans la durée. Cela contredit souvent la logique de rendement et de résultats mesurables qui découle des accords de Bologne. Bétonsalon se heurte-t-il à des normes de fonctionnement trop rigides pour pouvoir développer une pratique qui conviendrait au programme ambitieux de cet unique lieu en France à porter en sous-titre « centre d'art et de recherche » ?

M.B. – Il est souvent difficile de sortir des schémas établis. De fait, on a ouvert beaucoup de portes. Bétonsalon est une sorte de pivot autour duquel des éléments entrent et sortent, reviennent à tour de rôle, évoluent à côté, pour ensuite recroiser le chemin du centre d'art... Le réseau des contributeurs s'élargit et les connexions se multiplient constamment. Pour les pérenniser et les laisser porter leurs fruits, il faut maintenant nous connecter à des structures qui permettent

une longue durée. Et adapter notre propre fonctionnement : en 2015, nous inviterons une artiste, Maryam Jafri, à déplier son projet sur toute l'année. À partir de ce travail en profondeur, nous structurerons le réseau qui l'accompagnera. Simultanément, nous proposerons à des chercheurs de s'associer à nous pour co-évoluer avec nous. J'ai envie que Bétonsalon devienne un lieu de travail collectif qui produise une « vraie pensée ensemble ». Un lieu qui sorte de la présentation figée d'un certain type d'objet pour être un lieu de questionnements sur la société et déployer une force de proposition. Des documents et des textes pourraient intégrer le projet au même titre que des séminaires, des débats, des voyages, des performances.

L.A. – Dans le débat international sur la recherche en art, nombre de critiques constatent beaucoup de bons colloques et très peu de bonnes expositions depuis que les nombreux programmes de « recherche en art » ont été lancés. La partie discursive supplanterait les créations artistiques. Est-ce que tu partages ce constat pour la France ? Comment l'idée de l'exposition se transforme-t-elle dans ce processus ?

M.B. – Dans le contexte français, les questions se posent un peu autrement. En France, les expositions d'objets « auratisés » restent dominantes. Or, il faut aujourd'hui pousser les formes vers autre chose que des objets. Et il faut cesser d'opposer recherche universitaire et art et comprendre que c'est dans les fines lignes du partage du sensible, là où les catégories se brouillent, que se joue le renouvellement. Il s'agit en conséquence de concevoir des « expositions en processus », d'une durée de quelques mois, où des déplacements se produisent en permanence. Pour cela, j'ai ressenti un besoin croissant de collaborations internationales. C'est dans les voyages, les échanges à l'étranger sur la position renouvelée du commissaire amené à travailler à la croisée de différents milieux, par les invitations d'artistes étrangers, etc., que s'est formée ma conception élargie de l'exposition à même d'inclure le mouvement de la pensée. ■

L'artiste, chercheur ? Une science de l'art

Le progrès n'est peut-être pas si déterminant, ou plutôt il doit être compris différemment. Un chercheur est principalement quelqu'un qui observe et essaie de comprendre le monde qui nous entoure. Selon la mécanique quantique, une des plus grandes révolutions dans le domaine des sciences, le fait même d'observer change inéluctablement le système mis sous observation. Autrement dit, il n'y a pas d'observation innocente ou passive ; il n'y a rien hors contexte, hors société ou encore hors histoire.

Depuis l'époque moderne, l'artiste est perçu comme l'archétype du chercheur ; celui qui explore toujours de nouvelles possibilités, invente librement de nouvelles formes. Cependant ce modèle de recherche, de nature informelle, diffère du modèle de recherche universitaire.

Vouloir introduire un modèle universitaire de recherche en école d'art suppose un changement de paradigme, une redéfinition de l'image de l'artiste et de sa création. Dans ce contexte c'est, à l'inverse, le scientifique qui devient la figure archétypale du chercheur, voire du créateur, comme en témoigne l'expansion récente d'une « science de l'art ». Nous nous sommes demandé ce qui permet de voir la recherche scientifique et artistique sous le même prisme.

I.K. – Commençons par l'interdisciplinarité. Elle consiste à privilégier des connexions nouvelles entre disciplines éloignées dans le but d'obtenir des retombées scientifiques inattendues. Aujourd'hui, l'interdisciplinarité est le Saint Graal du monde scientifique. Pourtant il reste extrêmement difficile d'avoir une communication fructueuse entre chercheurs de domaines différents. Par exemple, mon domaine scientifique, le calcul quantique, est un domaine au premier rang de l'interdisciplinarité. Il se situe à l'interface de la physique, des sciences de l'information, des mathématiques et de l'ingénierie. Pourtant établir une communication entre un physicien spécialiste en optique quantique et un informaticien spécialiste des algorithmes et de la sécurité est une tâche sisyphéenne. Le problème va au-delà du manque d'une langue commune, c'est un manque d'adaptabilité ; de capacité de faire des connexions illicites dans les systèmes où les savoirs sont disciplinés et fragmentés, comme c'est le cas dans les sciences exactes.

Peut-on dire qu'il y a plus d'adaptabilité dans la recherche interdisciplinaire lorsqu'elle est conduite avec ou par un artiste ? N'étant pas contraint à se spécialiser de manière aussi radicale qu'en science, il

joue en quelque sorte le rôle de traducteur, entre non-spécialistes et spécialistes, ou entre des chercheurs appartenant à des domaines de spécialité distincts.

T.D. – J'ajoute que l'artiste a bien une spécialité propre, donc une technicité propre, mais cette spécialité est en elle-même transversale, indépendamment de sa pratique ou non de l'interdisciplinarité. J'ai organisé cette année un workshop à la Villa Arson liant « phénoménologie et gravure », qui mêlait mes étudiants de philosophie à des étudiants en art. La finalité de ce travail, pour les étudiants en art, était bien de réaliser des œuvres d'art ; des gravures et non des textes de philosophie. Cependant, produisant une réflexion sur le médium lui-même, ces étudiants cherchaient à explorer les limites de la gravure, en proposant des formes plus proches du dessin, de la sculpture, de l'empreinte, voire parfois de l'installation. Dans quelque sens qu'ils développent leur pratique, il demeure bien une « technique plastique », mais qui ne s'arrête pas à la technique spécifique de la gravure dans son usage traditionnel. L'artiste acquiert une connaissance de l'espace, des formes, des couleurs, de la lumière, de la matière, etc. Il y a là une vraie « science du sensible », une connaissance acquise par la perception et la production constantes ; une « esthétique » au sens de Baumgarten.

I.K. – C'est exactement pour cette raison que je trouve qu'en effet un artiste peut avoir une idée beaucoup plus holistique de la recherche. Son travail mêle la conception, l'observation, la documentation, etc., jusqu'à la fabrication des pièces. Même dans le cas des artistes qui ne fabriquent pas eux-mêmes leurs œuvres, ils produisent un discours extrêmement précis, adressé à des spécialistes de telle ou telle technique particulière. Ces discours témoignent de leur faculté à traduire leurs idées en un langage compréhensible par un autre ; cet exercice de traduction, de transposition est constant et central. En science, le chasme, par exemple,

IORDANIS KERENIDIS

Directeur de recherche en informatique mathématique (CNRS), université Paris-Diderot, collectionneur d'art contemporain

THÉODORA DOMENECH

Doctorante contractuelle en philosophie à l'université de Nice, Sophia Antipolis, intervenante à la Villa Arson

POUR EN FINIR

Extraits de l'intervention de Jean-Luc Nancy qui a clos le colloque « Chercher sa recherche » organisé par l'école nationale supérieure d'art de Nancy en décembre 2005.

« Je crois qu'il faut introduire aussi dans notre réflexion sur la recherche en art, cette circonstance tout de même fondamentale, que l'art est un concept très récent, très moderne, très jeune. On ne parle d'art que depuis la deuxième moitié du XVIII^e siècle ; de même que l'esthétique au sens moderne du terme et que le concept d'art sont apparus au moment où la question de l'art émergeait comme telle, c'est-à-dire devenait un problème explicite dépourvu de tout soutien théologique, politique ou philosophique et c'est à ce moment-là que l'art devient une question philosophique, que l'esthétique devient une partie de la philosophie (il faut bien vous représenter que cela n'a jamais été le cas avant Kant). [...]

« C'est ce qui fait, je crois, que la circonstance très particulière de la recherche en art est toujours exploration de tous les domaines que l'on voudra (les nouvelles technologies, des nouvelles socialités, etc.) et qu'en même temps elle est toujours recherche sur l'art lui-même. L'art est peut-être aujourd'hui le plus visible, le plus manifeste des non-donnés auxquels on a à faire. Et c'est vraiment un non-donné dont on ne peut pas dire qu'il manque à sa place parce que précisément nous ne savons pas quelle est la place de l'art (même si nous croyons grossièrement pouvoir dire là, il y a la

science, la philosophie, la politique, la religion et puis là il y a l'art [...]). Nous ne savons pas quelle est la place de l'art. C'est aussi pourquoi nous ne savons pas quelle est la place des écoles d'art ou ce qu'elles doivent être ou comment elles doivent l'être, mais ce qui est certain c'est qu'il ne peut pas y avoir exploration du monde artistique, en général, sans qu'elle soit en même temps exploration de l'art lui-même et de ce qu'il en est de l'art. Et à ce titre, cela fait de la tâche de la recherche en art, une tâche au carré. Il y a deux fois plus de recherche à faire en art que dans les autres domaines. [...]

« À la question qui a été soulevée : *Y a-t-il un progrès en art ?*, il faut, je crois, résolument répondre *non*. L'art porte son propre non-progrès comme le constant, l'éternel retour de ce que précisément l'art désigne comme l'absolument non-donné et jamais-donné. À savoir la possibilité qu'un monde, que du monde, prenne forme. Que la possibilité des formes se lève. Et alors cette possibilité ne peut entrer que dans une perpétuelle transformation. »

Les actes du colloque sont publiés : *Chercher sa recherche. Les pratiques et perspectives de la recherche en école supérieure d'art. Colloque international, Nancy, 12 et 13 décembre 2005*. Presses universitaires de Nancy, 2011. 245 p.

entre une définition d'un protocole de communication par un théoricien et la traduction du même protocole afin de l'adapter pour une démonstration réelle est souvent insurmontable. Le principal défi de l'artiste est de naviguer entre l'idée et la sensation. C'est la combinaison libre entre l'idée et la sensation qui donne à la recherche artistique cette particularité qu'on retrouve difficilement dans la science.

T.D. – Le rôle de traducteur, la transversalité de son domaine de spécialité, son adaptabilité sont des qualités en soi, mais rendent-elles possible, par exemple, dans la recherche menée par l'artiste, un « progrès » de la connaissance, comme on l'attend d'une recherche scientifique ? Le « progrès » suppose un référent, un corpus de textes ou une tradition spécifique à partir de quoi s'élabore le nouveau. L'artiste chercheur doit-il constituer lui-même le patrimoine à l'égard duquel il se positionne pour apporter quelque chose de nouveau ?

Le programme doctoral SACRe¹, un des premiers doctorats ouverts aux étudiants des écoles d'art pour l'instant, est révélateur d'une problématique à laquelle il faudra se confronter. Dans ce programme, un étudiant en art peut se rattacher à un laboratoire de recherche déjà existant, ce qui sous-entend qu'il n'y a pas de « laboratoire de recherche » propre à l'école d'art. L'artiste doit donc se greffer à un corpus qui lui est extérieur. L'échange est loin d'être égalitaire. Faut-il comprendre que, par la nature même de sa pratique, la création artistique est incompatible avec la création d'un laboratoire de recherche spécifique d'artistes plasticiens ? La difficulté à poser les termes d'un tel laboratoire, dont la production ne serait pas textuelle mais pratique, n'est-elle pas un frein à l'analogie établie entre la recherche scientifique et la recherche artistique ?

I.K. – Le progrès n'est peut-être pas si déterminant, ou plutôt il doit être compris différemment. Un chercheur est principalement quelqu'un qui observe et essaie de comprendre le monde qui nous entoure. Selon la mécanique quantique, une des plus grandes révolutions dans le domaine des sciences, le fait même d'observer change inéluctablement le système mis sous observation. Autrement dit, il n'y a pas d'observation innocente ou passive ; il n'y a rien hors contexte, hors société ou encore hors histoire. Plus important qu'un progrès effectué seulement au sein d'un groupe de scientifiques, la recherche apporte un changement de regard sur les choses, par conséquent aussi un changement d'attitude. Si celle de l'artiste ne s'enracine pas dans un groupe de recherche, cela ne veut pas dire que l'artiste est totalement isolé ; il n'y a pas de tour d'ivoire. C'est même l'inverse qui s'opère : l'artiste a potentiellement accès à un public plus large que celui des recherches scientifiques. De ce point de vue, sa recherche est peut-être plus effective, plus productrice. Si on définissait le progrès de la recherche en le référant au progrès social, on devrait nécessairement accorder à l'artiste le statut de chercheur authentique.

Je persiste à penser que la recherche doit avoir une finalité autre que celle de la recherche elle-même. Les débats que suscite un éventuel statut d'artiste-chercheur nous obligent à redéfinir les fondements de la recherche elle-même et c'est leur aspect le plus positif. La question que l'on se pose alors est de savoir si l'institutionnalisation de la recherche scientifique et artistique favorise ou pas ce qui est, selon moi, le plus important, à savoir le progrès social. On peut penser qu'un dispositif qui accentue l'importance de la recherche en général ne peut que contribuer à l'effet bénéfique que celle-ci induit nécessairement dans le registre social et politique. ■

1. Cf. p. 89-90.

Ouvrière et syndicaliste chez LIP, 1967-1987

Et c'est ainsi que Lip s'est dessiné pour moi et que je suis entrée le 11 avril 1967
comme ouvrière spécialisée au service des cadrans. Comprenez bien, cela n'avait
rien de spécialisé !

Est présenté ici un extrait d'un entretien avec Fatima Demougeot, ouvrière et syndicaliste chez Lip, à l'origine de la création du groupe et commission femmes de Lip. Cet entretien a été réalisé le 19 décembre 2013 à l'Institut supérieur des beaux-arts Besançon / Franche-Comté (ISBAB), dans le cadre du projet de recherche « Puisqu'on vous dit que c'est possible », par Stéphanie Jamet-Chavigny, historienne de l'art, Matthieu Laurette et Philippe Terrier-Hermann, artistes, tous trois professeurs à l'ISBAB. L'intégralité de l'entretien fera l'objet d'une publication prévue en 2015.

Matthieu Laurette – Nous sommes en 2013 et il y a quarante ans, en 1973, a eu lieu à Besançon ce que l'on a appelé « l'Affaire Lip », moment essentiel dans l'histoire de la ville. Cette histoire, Stéphanie Jamet-Chavigny, Philippe Terrier-Hermann et moi-même avons souhaité la réinterroger dans le cadre d'un projet de recherche que nous avons intitulé « Puisqu'on vous dit que c'est possible ». C'est en effet le titre du film-montage que Chris Marker a réalisé à la demande d'un certain nombre d'ouvriers-syndiqués de Lip en vue d'être diffusé auprès du plus grand nombre d'ouvriers possible et de préparer à la grande manifestation de soutien de septembre 1973, la fameuse « Marche des 100 000 ». Notre projet a associé aux étudiants de l'Institut supérieur des beaux-arts de Besançon (ISBA) ceux de l'école nationale supérieure des arts visuels de La Cambre (ENSAV) et de l'Institut national des beaux-arts (INBA) de Tétouan (Maroc) lors d'une expérience menée à la Cinémathèque de Tanger ; nous avons mis en parallèle la lutte ouvrière bisontine et les révolutions arabes pour chercher à comprendre et à penser comment les artistes pouvaient montrer ces événements et avec / par quels moyens.

Comment les gens se sont approprié les images lors de ces conflits et, en parallèle, comment dans les révolutions arabes, les gens ont filmé avec des téléphones portables et ont diffusé ces images sur les réseaux sociaux. Certains étudiants, qui nous ont accompagnés

à Tanger, ont produit des vidéos, montrées depuis dans plusieurs lieux en 2013, au FRAC Franche-Comté et, en novembre 2013, lors d'un colloque Lip à la maison des Métallos à Paris organisé par Hélène Fleckinger. C'est là, pour la première fois, que nous avons rencontré Fatima Demougeot.

Fatima, nous ne vous connaissions que par les documents et l'histoire qui nous ont été racontés. Nous avons souhaité vous inviter à être présente parmi nous à l'ISBA car nous voulions une parole directe de quelqu'un qui a vécu cette histoire qui appartient non seulement à l'histoire bisontine, celle de la contestation au sein du monde du travail, mais également à l'histoire nationale et internationale, son retentissement ayant dépassé les frontières. Puisqu'elle a eu des répercussions par la suite. Pourriez-vous nous rappeler cette histoire ?

Philippe Terrier-Hermann – Oui, parler de ce qui nous a marqués lors de l'écoute de votre témoignage, la manière dont les syndicalistes et différentes personnes, dont les féministes, ont agi. Il nous faut rappeler que nous sommes très intéressés par la question de la représentation des luttes et qu'à maintes reprises, ces questions féministes sont apparues au cœur de notre projet, ce dès notre colloque à Tanger. Votre histoire nous a particulièrement intéressés car elle met en lumière ce qu'un mouvement collectif peut porter de force de transformation individuelle. Comment êtes-vous arrivée chez Lip ?

Stéphanie Jamet-Chavigny – Juste avant de vous laisser la parole, je voudrais rappeler que ce qui nous a frappés lors du colloque à Paris, c'est aussi que vous ayez évoqué une double immigration à propos de votre parcours. Pourriez-vous également revenir sur cette spécificité ?

Fatima Demougeot – Bonsoir à vous tous et merci pour cette invitation. J'étais également ravie de vous rencontrer à Paris, parce que mes camarades de Lip et moi-même, lorsque nous avons été invités lors de ce colloque « Images des Lip », c'était une découverte

M_e = masse du temps
+ forme de la masse du temps ?

pour nous. Nous avons en effet vu certaines images (sur notre lutte) que nous ne connaissions pas. Et nous avons bien sûr rencontré des personnalités de l'université de Franche-Comté mais surtout votre univers à vous, les beaux-arts. C'était une totale découverte. L'étendue de votre champ de recherche, de création et aussi les lectures et interprétations que vous avez faites sur Lip nous ont touchés, mes camarades et moi. Du coup, lorsque vous m'avez proposé de participer à ce Midi/Minuit, à la fois j'étais intimidée (je n'accepte pas d'aller partout) et en même temps cela m'intéressait.

Ceci dit, oui, lorsque je parle, Stéphanie, de double immigration, je fais référence à deux choses. Quand en 1962, ma famille a quitté l'Algérie et est arrivée en France, elle s'est installée en Dordogne. C'est notre terre d'accueil, notre terre de découverte de la France. Petit à petit, l'installation s'est faite. J'aime la langue française, je l'ai apprise, j'étais (je suis toujours) même assoiffée de l'apprendre. Du coup, spontanément, je suis devenue l'interprète... Celle qui aide les autres. J'ai aidé beaucoup de monde dont mes parents, ma famille, d'autres personnes et familles venues d'Algérie sans repères que j'ai accompagnés dans les préfectures, aux bureaux des rapatriés, aux postes de police aussi, pour assurer l'interprétariat. Puis est arrivée l'histoire d'une jeune fille qui avait des petits boulots en usine mais qui, au bout d'un moment, s'est interrogée sur son avenir. Il fallait que je fasse autre chose. C'est cette seconde immigration. Évidemment à l'époque, je ne la nommais pas comme cela parce que déjà je ne savais pas ce que voulait dire le mot immigration ; comme je ne savais pas non plus – comme beaucoup d'ouvriers – ce que voulait dire le mot syndicaliste. Il y avait plein de mots nouveaux... autogestion, n'en parlons pas ! Mais j'y reviendrai plus tard. Et donc j'ai décidé de partir. Mais en 1967, j'avais à peine 18 ans, ce qui n'était pas la majorité, qui était, à ce moment-là, à 21 ans. La majorité à 18 ans n'était alors qu'à peine évoquée. Quand une jeune fille venue d'ailleurs est animée par cette soif de faire sa vie, et quand cette envie la prend, il faut qu'elle se donne les moyens, et ce encore plus si la loi n'est pas avec elle. Le seul moyen était donc la rupture. Puisque je pars pour Besançon ! C'est pourquoi je parle de double immigration. Je le dis pudiquement.

Le 24 mars 1967, je suis arrivée à Besançon. Le hasard fait parfois bien les choses. Contrairement à ce que certains ont voulu romancer, ce n'était pas pour suivre un amoureux... C'était une voie que je me traçais au jour le jour. Je me suis installée dans un foyer de jeunes travailleuses. C'était déjà une expérience ! Et puis je me suis présentée dans les entreprises, dans les usines. On trouvait du travail à ce moment-là... J'ai d'abord eu une opportunité dans une petite entreprise d'horlogerie située dans un appartement. On évoquait le montage d'horlogerie dans des appartements et bien moi, j'ai failli être embauchée dans cette micro-entreprise, rue de la Moullière. Les personnes qui me suivaient à l'époque, disaient : « Ah cette jeune fille, ce serait vraiment dommage... (vous voyez comme quoi, il y a toujours quelqu'un sur votre chemin qui aide à ce que les choses s'ouvrent). Il faudrait qu'elle entre

dans une grande entreprise. Elle a envie de retourner à l'école, d'apprendre... ». Bien sûr, il était hors de question pour moi que je retourne à l'école. Vous imaginez, il fallait que je paie ma pension.

Et c'est ainsi que Lip s'est dessiné pour moi et que je suis entrée le 11 avril 1967 comme ouvrière spécialisée au service des cadrans. Comprenez bien, cela n'avait rien de spécialisé ! C'était le poste le plus bas de l'échelle. On vous mettait là où on avait besoin de vous et surtout sur les postes les moins qualifiés. Là où il y avait le plus de chefs sur votre dos et où on devait produire le plus. Je suis donc arrivée dans ce service des cadrans.

M.L. – Quelles étaient vos actions dans ce service ?

F.D. – Pour ce soir, j'ai mis une montre pour vous montrer ce qu'étaient les cadrans. Chez Lip, était donc fabriqué ce très beau cadran. Il rentrait pratiquement en matière première brute et il ressortait comme cela, brillant, beau, façonné par nos soins, aussi bien grâce à l'usage de machines hyperprécises que « soigné » directement à la main. Toutes les facettes des heures sont taillées. Après, le cadran passait par différentes phases d'opérations de préparation. Celui-ci, par exemple, est vernis ; d'autres sont mats, etc. Tous subissaient des bains pour permettre ce rendu. Voilà à peu près les principales opérations menées pour réaliser ce cadran. J'ai occupé différents postes dans cet atelier.

P.T.-H. – À partir de là, tout en bas de l'échelle, pouvez-vous nous expliquer comment vous êtes arrivée à être la première femme à émerger parmi les leaders syndicaux chez Lip ? C'est bien cela ?

F.D. – Je peux déjà vous parler du cursus professionnel. Lip avait « sa capacité humaine », c'est le terme que j'aime utiliser. Car les responsables de l'entreprise attendaient qu'il y ait 15 à 20 personnes embauchées pour la faire visiter à tous, ensemble, depuis les ateliers jusqu'à la direction. Lors de ma première visite, l'entreprise m'est apparue immense. J'étais impressionnée. J'étais dans un atelier où les conditions de travail étaient difficiles, alors je mesurais les possibilités. Parce qu'au cours de cette visite était évoquée la possibilité de suivre des cours du soir. Ainsi dès septembre, à la rentrée des vacances, je me suis inscrite à ces cours qui étaient dispensés par des cadres à l'intérieur de l'usine dans un des ateliers. Je travaillais jusqu'à 17 heures, puis je traversais la passerelle pour aller dans l'atelier horlogerie pour apprendre. C'est ainsi que j'ai pu gravir des échelons. En très peu de temps, cette formation, mais aussi ma soif d'apprendre m'ont permis d'avancer. Je ne partais pas de rien et vivais dans ce foyer où il y avait une vie collective, où nous partagions. Nous étions toutes des filles, soit issues de la DASS, soit en rupture familiale comme moi et c'était une même dynamique que je retrouvais dans cette entreprise.

Mais un jour, fin 1968, on m'a convoqué dans les bureaux, ceux où on voyait les chaînes à perte de vue, des femmes, des hommes, alignés les uns derrière les autres tandis que les chefs étaient devant face à chaque chaîne – je vous donne l'image – et le directeur de

l'horlogerie m'a dit : « Mademoiselle, écoutez, voilà, je vous convoque car vous savez que nous allons devoir faire des choix. Alors, comme vous avez suivi des cours d'horlogerie, et ce de manière assidue, est-ce que vous acceptez un poste sur les chaînes ? » Bien sûr, j'ai accepté car je n'avais pas le choix. Il faut ici que je précise que lorsque j'ai suivi les cours, ce n'était pas du tout dans la perspective d'une promotion – je ne savais pas ce que cela voulait dire –, mais par curiosité, envie de découvrir et surtout d'apprendre. Alors finalement, je ne l'ai pas si bien vécue cette promotion, ce changement (imposé) ; de passer d'un atelier où il y avait une convivialité, où j'avais fini par avoir des

repères, à un atelier à la chaîne. Mais cela m'a permis de sauver mon emploi. Car, on parle de 1973 mais le conflit a pris ses racines dès 1968. Cela commençait déjà à basculer. Il était question de restructuration, de licenciement. En 1967, Fred Lip a connu en effet des difficultés économiques et financières et il a fait appel à Ebauches-SA – firme suisse qui a, à ce moment-là, pris 33 % du capital au sein de la société. Malgré ce changement de poste, j'ai tout de même continué mes cours et, petit à petit, je suis passée au contrôle qualité et j'ai gravi les échelons jusqu'au poste d'assistante d'ingénieur au contrôle qualité. Tout cela, grâce à ces cours. [...]

Une coopérative de recherche

Société coopérative : entreprise associative ayant pour objets les services les meilleurs pour ses membres et gérée par ceux-ci sur la base d'une égalité des droits, des obligations et de la participation aux profits.

Depuis 2012, la Coopérative de recherche de l'école supérieure d'art de Clermont-Métropole (ESACM) réunit les enseignants-chercheurs de l'école, quatre chercheurs-résidents et des étudiants-chercheurs choisis pour une année sur appel à projets, recevant chacun une bourse.

La Coopérative de recherche est la plateforme à partir de laquelle s'organisent les activités de recherche de l'école supérieure d'art de Clermont-Métropole (ESACM). Sa dénomination pointe quelques-unes de ses caractéristiques et quelques-uns de ses enjeux : aux appellations « laboratoire » ou « agence », on a préféré celle de « coopérative », qui d'emblée traduit et revendique la nécessaire et féconde articulation entre l'apport individuel dans chacun des territoires de recherche abordés et la dimension collective, participative et égalitaire propre à la notion de coopérative.

L'idée fondatrice de cette coopérative est bien celle d'une mise en commun de réflexions, d'outils et de formes. La recherche au sein de l'école est avant tout envisagée comme recherche artistique : sans exclure bien entendu la nécessaire dimension théorique, mais sans s'y résumer, la recherche en art s'invente et se réalise dans la production – qu'il s'agisse d'œuvres plastiques, de publications, d'expositions, ou de toute autre forme engageant son ou ses auteurs dans une démarche de recherche. La recherche en art n'établit

aucune séparation entre l'intelligible et le sensible, et peut ainsi (et d'abord) revêtir l'apparence d'œuvres – ce qui implique de sortir des schémas et attendus académiques. Aussi, plutôt que de définir a priori des objets de recherche, les équipes de l'ESACM visent d'abord à mettre en place des *situations* de recherche, laissant les objets et les formes se construire collectivement, au fil du processus de recherche.

La recherche en art est aussi envisagée comme un temps de prise de distance vis-à-vis de son propre travail, elle se nourrit de ses propres incertitudes et revêt par là même un caractère prospectif. Elle pose d'emblée la question de la nécessaire prise de distance avec son objet. S'agissant de la recherche *en art* – et non *sur l'art* –, elle est également fondée sur le fait que les enseignants sont d'abord et avant tout des artistes, des théoriciens qui ont une pratique – c'est-à-dire des chercheurs. Des chercheurs qui font eux-mêmes partie de l'objet de leurs recherches. La prise de distance est aussi endossée par la forte dimension collégiale octroyée à la recherche. Tout ne s'y résume ou ne s'y résout pas dans la collégialité : chaque chercheur demeure une force d'analyse et de proposition ; l'organisation coopérative trouve son sens dans cette articulation entre socle individuel de recherche et production d'un terrain commun – ce recul permet-

MURIEL LEPAGE

Directrice de l'école supérieure d'art de Clermont-Métropole

CÉDRIC LOIRE

Professeur, coordinateur de la recherche à l'école supérieure d'art de Clermont-Métropole

tant à son tour de s'ouvrir à une dimension collective de la recherche.

La dimension collégiale est une part importante de l'identité de l'ESACM, dans sa pédagogie et son fonctionnement général. Lorsqu'il a fallu se poser la question de ce que voulait dire « faire de la recherche dans une école d'art », et « comment la faire ? », la collégialité s'est naturellement imposée dans l'organisation et le fonctionnement en équipes, associant des professeurs-chercheurs (artistes et théoriciens), des étudiants de master, des chercheurs associés et des étudiants-chercheurs. Elle garantit une forme d'égalité entre tous les chercheurs ; et elle provoque des déplacements, le groupe permettant qu'apparaissent des événements et des situations que l'on ne maîtrise pas. On n'est donc plus « spécialiste » de ce sur quoi on fait de la recherche. La collégialité introduit ainsi, d'emblée, une forme d'altérité au cœur même des activités de recherche.

Les chercheurs (artistes, théoriciens, étudiants-chercheurs) en résidence mènent leurs recherches et nourrissent le travail que les équipes de recherche de l'école développent dans le cadre de deux thématiques : « Les espaces des paysages » et « Les mondes du travail ». La Coopérative crée ainsi un contexte favorable à la poursuite et au développement des recherches individuelles de chacun des résidents, qui constituent en retour le substrat à partir duquel des perspectives communes, croisées ou divergentes pourront voir le jour.

Un doctorant en sociologie, un artiste qui fait une thèse, un jardinier parti planter son jardin, une docteure en *postcolonial studies*, une artiste qui fait de la performance, un étudiant-chercheur « cartographe »... La liste des chercheurs de la Coopérative est pour le moins hétérogène. Leur choix ne vise pas à conforter une problématique donnée, mais au contraire à la mettre sous tension, à la faire tanguer, à mettre en crise nos problématiques de recherche – et bien souvent en retour, celles des chercheurs de la Coopérative.

C'est la vertu du « corps étranger » introduit au sein de l'école par la présence de chacun des résidents-chercheurs que de provoquer des turbulences, de générer des interférences fécondes avec les dispositifs et les événements existants.

C'est l'ensemble de l'école et de sa pédagogie qui est ainsi nourri par les activités de la Coopérative et par les temps et les formes de restitution de la recherche. Il faut d'ailleurs plutôt parler *des* restitutions de la recherche, tant celles-ci revêtent des formes et des temporalités multiples : conférence de chaque chercheur présentant son travail de recherche ; invitations adressées à d'autres chercheurs ; organisation du colloque « Le travail à l'œuvre » et de la journée d'échanges « Tennis de table » ; conception et mise en ligne du site « arpenier-le-territoire »¹, cartographiant en images une année de thématiques et de problématiques abordées par la Coopérative.

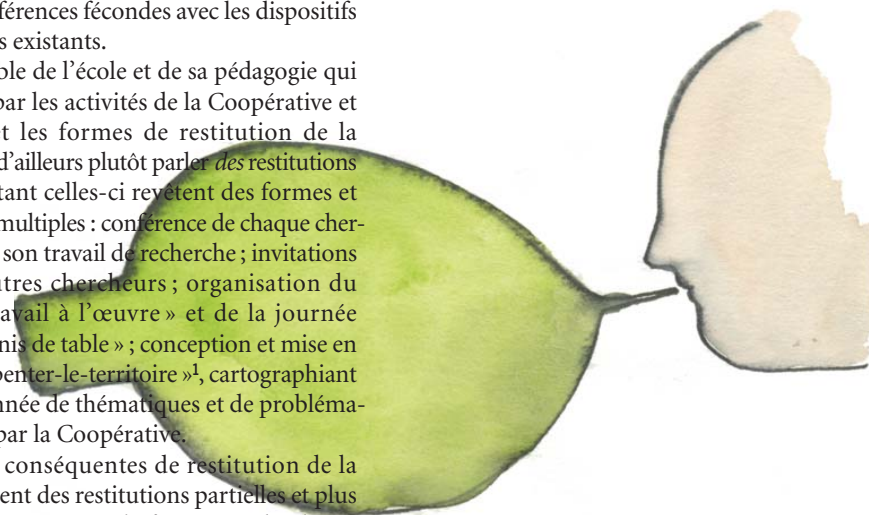
À ces formes conséquentes de restitution de la recherche s'ajoutent des restitutions partielles et plus légères : publication interne du fanzine *Voilà* ; discussions avec les étudiants des travaux en cours à l'occasion du « Tea-Time de la Coopé » – auxquelles il faut

encore joindre les différentes collaborations des chercheurs aux activités des différents programmes de recherche et à leurs restitutions (entretiens filmés, exposition, émissions de radio...).

Si les colloques et conférences des chercheurs sont obligatoirement suivis par les étudiants des cinq années du cursus, les étudiants de master sont quant à eux initiés à la recherche en participant aux programmes de recherche et aux travaux de la Coopérative. Lors du colloque « Le travail à l'œuvre », ils ont par exemple conçu les affiches, pensé et mis en place la scénographie particulière ; ils ont en outre créé un espace d'atelier / régie et produit des travaux nourris au fur et à mesure des interventions du colloque dont ils sont devenus des acteurs à part entière.

Si les étudiants ne sont pas – pas encore – des chercheurs (mais des « initiés à la recherche »), dans les programmes de recherche et au sein de la Coopérative ils sont mis en situation de l'être. L'espace-temps de la recherche est en effet conçu comme une fiction où les étudiants « jouent » à être des chercheurs, et font pleinement partie des équipes de recherche. Ceci les prépare au moment où, l'année suivant l'obtention de leur diplôme ou après une période de césure, ils peuvent candidater à leur tour en tant qu'étudiants-chercheurs et intégrer la Coopérative de recherche. Depuis la rentrée 2014, celle-ci leur offre en effet la possibilité de suivre un troisième cycle sur une durée de trois ans, et leur permet de mettre en œuvre le projet de recherche qu'ils ont initié, et pour lequel ils bénéficient de l'encadrement et du soutien des autres chercheurs et des équipes de recherche, ainsi que des moyens matériels et humains de l'ESACM.

Expérimentale par essence, se réinventant sans cesse au fur et à mesure des apports critiques des uns et des autres, la Coopérative crée un écho entre sa forme même et celles des programmes de recherche. Structurer une recherche sans format, sans figer les possibles, nécessitait de mettre en place une forme vivante qui génère son propre mouvement de pensée dans et hors d'elle-même. Une forme au travail. ■



1. <http://arpenier-le-territoire.net/>

Fabriquer des rendez-vous

La recherche, c'est fabriquer des rendez-vous, des situations en commun et poser la question de la forme que l'on crée.

Le programme de recherche « Un film infini (le travail) » fait partie de l'axe de recherche « Les mondes du travail » de l'école supérieure d'art de Clermont-Métropole (ESACM). Le premier temps du projet s'est déroulé au sein du site fermé des Pistes de Cataroux des usines Michelin à Clermont-Ferrand. Il a donné lieu à des entretiens avec des salariés et des retraités ayant travaillé sur ce site et à des œuvres et des textes qui ont été montrés dans une exposition au sein de l'usine.

Cette contribution réunit un dialogue entre deux professeurs, Alex Pou, responsable du programme de recherche, et Cédric Loire et un extrait d'un entretien avec Jean-Dominique Senard, président de la gérance du groupe Michelin

A.P. – « Un film infini (le travail) » est un programme de recherche utilisant la forme du film, qui essaie de mettre en relation toutes formes de travail sans passer au préalable par la phase d'un scénario. L'idée étant que chaque situation produit un film et que chaque film engendre une autre situation, et ainsi de suite. *C'est donc un film qui pose la question du travail et qui n'a ni début ni fin.* Première situation de cette recherche : le site désaffecté des Pistes de Michelin, la présence de cette entreprise à Clermont-Ferrand étant une opportunité pour tenter un rapprochement entre les ouvriers et nous. Dans le film, *le mouvement perpétuel des roues sur les pistes faisait écho au film infini.*

Sur ces pistes, les pneus montés sur des chariots qui faisaient des allers-retours incessants étaient testés, souvent jusqu'à usure complète. On a rencontré des retraités et des salariés qui y travaillaient avant la fermeture du site suite au passage à la simulation informatique de ces tests. La parole a été la base de notre travail, avec des dialogues et des entretiens entre eux et nous. On a cherché à savoir quel lieu du travail nous réunissait. L'enjeu était de formaliser un terrain qui puisse recevoir ensemble la parole du travailleur « Michelin » et celle du travailleur « école d'art ». Comment est-ce que nous pouvons réaliser des formes ensemble, fabriquer un lieu en commun ? Ces dialogues ont généré des formes : vidéos, photographies, sculptures, éditions, réalisées par les étudiants dans les locaux de Michelin,

et pour lesquelles ils ont parfois sollicité les travailleurs de Michelin pour des entretiens ; puis nous avons monté ensemble une exposition dans les locaux de l'entreprise... Deuxième situation : dans un schéma inverse à la première étape, il s'agira de faire venir des salariés de Michelin dans notre école. Il y aura aussi les étapes/situations suivantes, non prédéfinies, qui s'engendreront les unes les autres : nous sommes allés filmer une exploitation laitière automatisée, et là, comme chez Michelin, il ne s'agit pas d'en restituer une vision documentaire, mais d'exploiter le contexte comme matière d'une démarche artistique mise en œuvre collectivement. Nous avons aussi envie d'aller voir ailleurs : chez Michelin à Shanghai, pour nous confronter à une autre échelle de site, à d'autres manières de faire, passer du local au global... Tout cela fait retour sur notre manière de penser notre propre travail au sein de l'école.

C.L. – Et correspond aussi à la méthode de travail élaborée pour *Un film infini* : l'idée même de la « chaîne », qui est le grand principe d'organisation du travail industriel, produit ici des allers-retours entre ce qui est filmé là, regardé ici, monté, proposé au regard de chercheurs invités, pour servir de base à de nouvelles prises de vue, à l'écriture de la suite, pour induire de nouvelles directions au projet.

A.P. – *Un film infini* consiste à travailler sur une notion plus générale du travail – c'est-à-dire : « où est le travail ? ». Qu'est-ce qu'on travaille dans une école d'art ? Le travail est d'abord communément envisagé comme « avoir un travail ». *Un film infini* met en corrélation toutes ces questions-là : est-ce que le travail existe quand on n'a pas « un travail » ? À quel moment arrête-t-on de travailler ? Est-ce que la nuit nous porte à travailler ? Ce qu'on a fait avec Michelin ne vise pas à donner de réponse : la notion de travail en entreprise est mise en parallèle avec d'autres questions qui en sont parfois très éloignées. Il nous a fallu nous « laver » de toutes les idées sur Michelin, tous les clichés sur « la grosse entreprise capitaliste », et travailler vraiment sur le rapport à l'individu ; parler aux gens sans encadrer leur parole avec des idées précon-

ALEX POU

Artiste, professeur à l'école supérieure d'art de Clermont-Métropole

CÉDRIC LOIRE

Professeur, coordinateur de la recherche à l'école supérieure d'art de Clermont-Métropole

ques. Ménager des espaces et des temps de rencontre. C'est la recherche : trouver des sujets communs de conversation.

C.L. – Ce n'est pas un film sur le travail. Si on part de l'idée de faire quelque chose « sur » le travail, on transforme les gens en « sujets » de recherche, on les empêche d'être les acteurs de cette recherche. Si on envisage la perspective du « lieu en commun » à produire, il faut, à un moment, revenir à des rapports individuels.

A.P. – On adopte l'attitude de l'idiot. C'est-à-dire : on ne sait pas ce que c'est que le travail. On va chez Michelin en disant « on ne sait pas ce que vous faites ». Nous non plus, on ne sait pas ce qu'on fait. Et on va travailler, ensemble, à essayer de le savoir.

C.L. – Dans l'équipe d'*Un film infini*, des étudiants aux professeurs et aux chercheurs associés, chacun apporte son point de vue et ses connaissances, sans réduire le sujet à sa stricte sphère de compétences. Chacun se retrouve un peu « déplacé ». Par exemple, les chercheurs associés voient leur propre discipline perturbée par l'appropriation et l'usage qui peut en être fait, car la forme de la recherche est d'abord une forme artistique. Les salariés eux-mêmes se retrouvent dans des situations *inhabituelles* : ils sont amenés à partager leur expérience du travail devant l'objectif de la caméra ou un micro, non pas face à des journalistes ou des docu-

mentaristes, mais devant des étudiants, artistes et théoriciens faisant partie de la même équipe de recherche en art. Ils ont « joué le jeu », en acceptant de participer aux propositions souvent décalées qui leur ont été soumises. Enfin, ils ont activement pris part au montage de l'exposition, ce qui a été une première pour eux et la découverte d'une partie de ce qu'est « notre » travail.

A.P. – C'est cette situation qui procure une joie à penser ensemble. Ce déplacement des savoirs de chacun facilite à la fois le rapprochement des formes et des idées, le montage. C'est dans ce frottement qu'est le montage que la recherche prend forme et fait forme. Les salariés ont monté l'exposition, ce qu'ils n'avaient jamais fait. Ces partages de savoir, ce sont des découvertes faites ensemble. Ici, le savoir, c'est un savoir-ensemble, c'est très empirique.

La recherche, c'est fabriquer des rendez-vous, des situations en commun et poser la question de la forme que l'on crée.

C.L. – Je crois que c'est le point commun entre tous les projets de recherche à l'école : chaque fois il s'agit moins de définir des objets de recherche que de créer des situations propices à la recherche. C'est la situation qui laisse des choses ouvertes, et qui nécessite d'être attentif à ce qui est là, à ce qui se passe, à quel moment tout ça devient stimulant et générateur de formes et de pensées jamais préconçues, toujours à inventer ensemble. ■

Au centre, l'humain

« J'avais le souhait d'ouvrir l'entreprise sur le monde extérieur, sous bien des aspects, notamment celui de la recherche et de l'innovation. Quand Alex Pou et Cédric Loire parlent de recherche, on parle de la même chose : ils font de la recherche et on investit dans la recherche de la même manière. On ne sait pas quel sera le résultat. En revanche, à un moment donné va paraître un élément et, dans l'art, cela va être sous forme d'une œuvre d'art qui exprime des sentiments, des forces, des valeurs, des pensées. Dans une entreprise comme Michelin, on a aussi de la recherche non appliquée. Le concept, chez nous, c'est une forme d'œuvre d'art, croyez-moi. Après, il y a un moment donné où cela rentre dans la vie.

Ce que je trouve merveilleux, c'est le partenariat entre cette entreprise et cette école, qui s'est traduit par une manifestation concrète. Il y avait dans cette expérience un faisceau de facteurs tout à fait unique. Il y avait cette entreprise qui a ce caractère assez unique ; il y avait cette école dans cette ville quand même pas banale ; il y avait le partenariat entre les deux ; et il y avait les Pistes qui sont aussi un élément très unique au monde. Il y avait l'histoire et il y avait le projet de l'école de montrer tout ce qu'il peut y avoir de valeurs artistiques au sens humain, au sens d'une ampleur humaine, ampleur culturelle même, derrière une vie de travail ordinaire dans un passé qui a

parfois été très chargé d'émotions. Je n'avais pas une attente détaillée et organisée comme on peut en avoir pour certains travaux, j'avais surtout la certitude que c'était un point de rencontre parfaitement cohérent entre les différentes activités que nous pouvions mener en parallèle, avec au centre du dispositif ce facteur humain qui couvre l'aspect culturel, émotionnel, le monde du travail, autour de l'art. Par ce programme de recherche, le lien s'est fait assez naturellement entre le principe d'art qui est quand même la vie et ce monde qui peut paraître un petit peu séparé, à part, le monde du travail, et en particulier le monde du travail difficile et dur des années passées dans des usines industrielles françaises. Je souhaitais pouvoir concrétiser cet ensemble de faisceaux convergents qui retrouvaient finalement leur unité à travers l'homme au sens large dans le monde du travail. On découvre que le monde extérieur s'intéresse à cela, qu'il y avait une immense grandeur dans ce qu'ils faisaient. La façon dont les élèves ont mis en forme cette rencontre, c'est absolument fabuleux. J'étais loin d'imaginer il y a un an et demi qu'on arriverait à faire quelque chose comme cela, mais c'est parce que le point commun, c'est l'humain. »

Extrait d'un entretien avec Jean-Dominique Senard, président de la gérance du groupe Michelin, le 26 mai 2014

En traduction

Avec « Art by Telephone... Recalled », l'un des projets du programme de recherche « En Traduction », chaque étudiant assume la tâche de prendre en charge l'interprétation d'une série d'œuvres et donc d'intervenir dans son historisation.

Il est surprenant d'observer la longévité d'un débat dans les écoles d'art qui serait supposé s'organiser à partir d'une opposition entre théorie et pratique – dilemme pédagogique en apparence inépuisable – alors que les productions artistiques l'ont rendu caduc depuis longtemps. « En traduction » a naturellement trouvé un terrain au-delà de ce débat dans la mesure où les enjeux qui y sont soulevés, comme les formes de ses émanations, reposent, comme l'écrit Rancière, sur l'appropriation de l'histoire par des pratiques de traductions.

Avec « Art by Telephone... Recalled »¹, l'un des projets du programme de recherche « En Traduction », chaque étudiant assume la tâche de prendre en charge l'interprétation d'une série d'œuvres et donc d'intervenir dans son historisation. Leur position est alors multiple. D'une part, ils se trouvent individuellement confrontés à la question du partage de la fonction « auteur », entre celle de l'artiste qui a transmis son œuvre oralement par téléphone et ce qu'elle devient dès lors qu'elle est interprétée, donc renouvelée. Il est alors question d'interroger ce que signifie être à la fois fidèle et nécessairement infidèle à l'égard des intentions de l'artiste (sans pour autant penser qu'une intention correspondrait à une vérité que l'artiste détiendrait en pleine conscience²). Ce statut incertain de l'auteur comme de l'œuvre interrogeait également les mythes de son authenticité et de son autonomie³. D'autre part, cette pratique d'interprétation « s'autorisait » à partir de l'acquisition d'une connaissance du travail des artistes, de leur inscription dans l'histoire et des débats théoriques qu'ils ont générés ou auxquels ils se sont plus ou moins consciemment référés. « Art by Telephone... Recalled » n'avait pas pour seule ambition de produire une exposition mais de parcourir ces trajectoires de réflexions historiques, méthodologiques, plastiques et théoriques. Les questions concernant les notions de fidélité, de partage d'autorité, d'historisation étaient abordées collectivement au cours de séminaires théoriques et historiques et très concrètement lorsque les étudiants présentaient leurs propositions d'interprétation qui étaient nécessairement débattues au cours des séminaires et des accrochages. Il était indispensable de maintenir une sinuosité entre théorie et pratique de telle manière que le repérage de cette division rejoigne une zone d'indéfinition, étant entendu que les œuvres qui nous

concernaient ont été conçues comme des propositions théoriques et historiques.

Ce projet nous a engagés à considérer sérieusement les conséquences des propos de Derrida lorsqu'il envisage la philosophie comme une pratique de traduction et à prendre la mesure des positions théoriques de Walter Benjamin considérant que toute interprétation d'une œuvre donne nécessairement lieu à une autre œuvre qui en fait un commentaire critique. L'exposition *Art by Telephone* de 1969 étant essentiellement prise dans ces configurations, la tâche consistant à assumer son historisation devait nécessairement interroger cet héritage théorique. Ainsi, les traductions de l'histoire de l'exposition de 1969 prises en charge par nous-mêmes, des historiens et des artistes que nous avons invités⁴, comme les traductions des œuvres par les étudiants, assurent, comme le dit Derrida en faisant référence à Benjamin, « la survie, c'est-à-dire la croissance de l'original ». *Art by Telephone* étant elle-même une interprétation par les artistes de la fin des années 1960 de ce qui relevait d'une archéologie du conceptualisme depuis les avant-gardes historiques, nous avons prolongé cette chaîne d'interprétation en reformulant de nouveaux paradigmes tels qu'ils peuvent être pensés au début du XXI^e siècle, concernant notamment l'évolution de notions telles que le partage de l'autorité, le rôle de la technique, les oppositions entre philosophie analytique et continentale. Nous en sommes venus à penser, avec les étudiants, les artistes et les chercheurs – cette communauté de traducteurs – qu'une œuvre est toujours prise dans une pratique théorique d'instanciations que Derrida qualifiait de « destinerrante ».

Il s'agit également, dans le cadre de la recherche théorique du programme, de penser ce que signifie une économie de l'œuvre consistant à opérer une généalogie critique des concepts de *poïesis*, d'œuvre et d'opérativité. Il importe donc de penser cette économie particulière et de tenter d'en comprendre les transformations durant les crises de la modernité. Parmi ces crises, il y a celle de l'ontologie libérale, celle de l'autonomie de l'œuvre, celle de la déconstruction du concept d'œuvre. Le rapprochement de ces recherches s'est alors centré sur ce que nous avons proposé comme étant une *théorie de la traduction*, en ce que toute œuvre est un processus de traduction qui s'est émancipé du mythe de l'original, et qui

SÉBASTIEN PLUOT

Professeur d'histoire et de théorie de l'art à l'école supérieure de beaux-arts Tours Angers Le Mans (site d'Angers)

FABIEN VALLOS

Professeur de philosophie et coordinateur de la recherche à l'école nationale supérieure de la photographie d'Arles, professeur de philosophie à l'école supérieure des beaux-arts Tours Angers Le Mans (site d'Angers)

1. *Art by Telephone* est une exposition qui s'est déroulée en 1969 au musée d'Art moderne de Chicago. Son principe consistait en ce que les artistes transmettent leurs œuvres par téléphone et que celles-ci soient exécutées / interprétées par des personnels du musée ou des artisans sur place. Nous avons pour la première fois entrepris une recherche sur cette exposition, mythique mais méconnue, à partir des archives nouvellement disponibles, des témoignages, la consultation d'historiens et d'artistes de l'époque. Nous avons conjointement entrepris une série d'expositions impliquant des étudiants en école d'art qui interprétaient des œuvres de 1969 (d'après les documents et les enregistrements sonores) et de nouvelles propositions d'artistes de différentes générations. Les étudiants ont aussi proposé des travaux interprétés par d'autres étudiants. www.artbytelephone.com

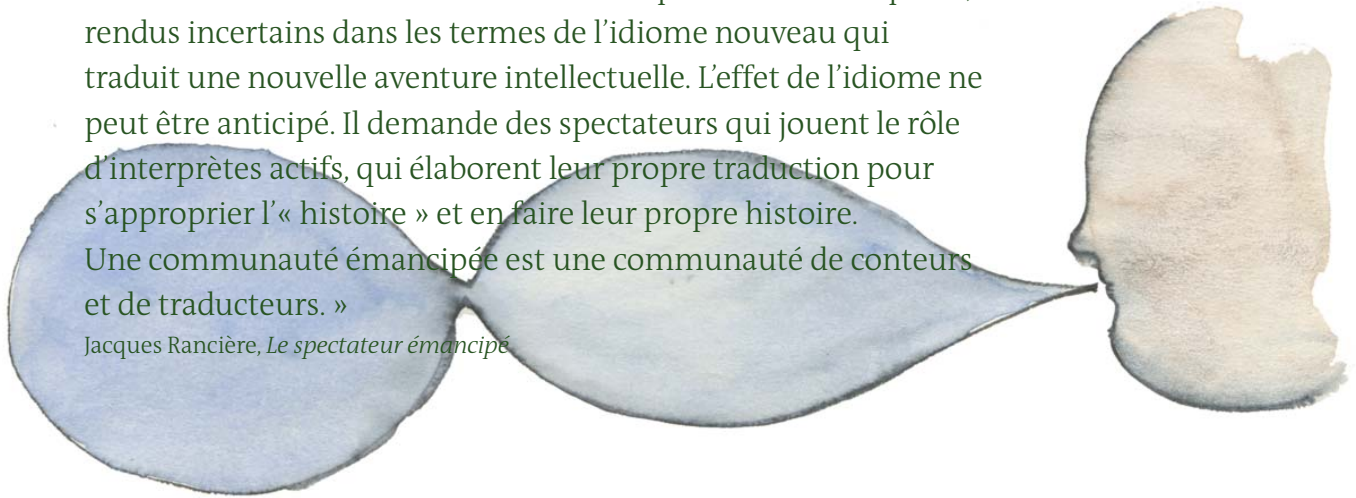
2. Cette question est analysée par Jacques Derrida dans *Limited Inc.* « Signature, Event, Context ».

3. Ces questions ont été débattues à partir de la lecture de textes de Friedrich Schleiermacher, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Roland Barthes et Michel Foucault.

4. Nous avons organisé une table ronde à New York avec des universitaires et des artistes : Hannah Higgins (IIT), Julia Robinson (NYU), Eve Meltzer (NUY), Brian O'Keeffe (Barnard College), Silvia Kolbowski. Un long entretien public a été également organisé à New York avec l'artiste Mel Bochner.

« Les artistes, comme les chercheurs, construisent la scène où la manifestation et l'effet de leurs compétences sont exposés, rendus incertains dans les termes de l'idiome nouveau qui traduit une nouvelle aventure intellectuelle. L'effet de l'idiome ne peut être anticipé. Il demande des spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l'« histoire » et en faire leur propre histoire. Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs. »

Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*



5. Nous avons invité les artistes et théoriciens suivants : Ben Kinmont, Mark Geffriaud, Gilles A. Tibberghien, Valerie Mavridorakis, Alessandro De Francesco, Aurélien Talbot, Mel Bochner, Hannah Higgings, A Constructed World

6. S. Pluot et F. Vallos dir., *Art by Telephone... Recalled*, co-éditions Mix. / ESBA TALM / La Panacée / CNEAI / EBABX, 2014, 501 p.

7. Nous avons eu la chance d'être les premiers à avoir accès aux 700 documents relatifs à cette exposition mythique et méconnue au MCA Chicago et à celle du commissaire Jan van der Marck au Smithsonian Institute de Washington. Ainsi avons-nous redécouvert des œuvres ignorées de Richard Artschwager, Mel Bochner, Robert Smithson, Robert Morris, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Jan Dibbets, Claes Oldenburg, Les Levine, Hans Haacke... Nous avons travaillé à la reconstitution de ces œuvres et de leur place dans l'évolution du travail de chacun des artistes, et observé ainsi que, pour certains artistes, le procédé d'*Art by Telephone* a été déterminant au point d'infléchir considérablement certaines déterminations théoriques de leur travail. Nous avons notamment compris qu'à la faveur de cette exposition, les modèles théoriques de partage de l'autorité chez Sol LeWitt avaient évolué d'un référent universaliste de la grille rationnelle et de la division du travail proche de Moholy Nagy vers la remise en cause de l'indexicalité et de l'autorité rationaliste proche de Duchamp.

8. L'industrie culturelle prend les formes du marketing culturel dans les expositions de valorisation d'entreprises produites par des marques de luxe (*When Attitudes Become Form* par Prada ou *Marcel Broodthaers* par François Pinault...) La recherche y est inexistante ou simplement cosmétique.

9. En référence à une phrase de Jacques Derrida dans *L'oreille de l'autre* : *Otobiographies, transferts, traductions : textes et débats avec Jacques Derrida* : « Les interprétations ne sont pas des lectures herméneutiques ou exégétiques mais des interventions politiques dans la réécriture politique du texte et de sa destination. »

conserve encore un endettement fondamental et un nécessaire questionnement de ce qu'implique une adresse. Le cœur de notre séminaire de recherche a donc consisté à explorer l'ensemble de ces phénomènes, historiques, critiques, théoriques et artistiques, pour en proposer une lecture.

Le programme de recherche « En traduction » a dès lors pu se confronter à un problème pédagogique qui consiste, dans les écoles d'art, à penser pratique et théorie et, à la fois, à s'inscrire dans le processus de *mastérisation* des écoles d'art. Nous avons proposé que soit inauguré un premier modèle de recherche qui croise la pratique artistique de l'atelier, la pratique théorique du séminaire et la pratique critique, analytique et curatoriale. Durant les années de cette recherche, nous avons voulu confronter les étudiants-chercheurs à l'exigence de la recherche et à la diversité des méthodes et des discours⁵.

À partir de cela, nous avons tenu à toujours penser ce que signifie, dans le cadre d'une recherche et dans le cadre d'un enseignement en école supérieure d'art, une *méthode*. Il nous a semblé qu'elle devait toujours insister sur l'équilibre des systèmes interprétatifs, critiques et productifs. Dès lors l'étudiant-chercheur est confronté à l'interprétation d'un objet (documents, textes, œuvres, expositions, événements) mais aussi à la nécessité de comprendre de manière critique la situation historique de sa réalisation et celle de sa réception et enfin, à la possibilité d'éprouver la production d'une intervention, d'un texte, d'une exposition, d'une œuvre ou encore d'un ouvrage. Chacun des trois projets a été le lieu d'une réalisation exigeante d'un ouvrage, dont le premier, *Art by Telephone... Recalled* est sorti en avril 2014⁶, le deuxième, *Une traduction d'une langue vers une autre*, en novembre et le troisième, *Living Archives*, en décembre 2014.

Cette recherche est doublement spécifique, en ce qu'elle s'est intéressée à une exposition qui avait été oubliée par l'histoire de l'art⁷ et en ce qu'elle présentait un concept original permettant de penser l'œuvre en dehors de l'autorité de l'artiste et à partir de la délégation de la production et de la réalisation. L'autorité ne dépassait pas le seuil de l'énoncé oral transmis par téléphone mais engageait un questionnement éthique

et non autoritaire de la part de l'interprète. Notre objet d'étude a donc été, non pas le *reenactement*, mais bien la continuité de l'activation de cette exposition et la proposition d'un programme de recherche pour les écoles supérieures d'enseignement de l'art.

Lorsque Derrida évoque la prise en charge de la « survie », comme une « croissance de l'original » par le traducteur, cette croissance est possible dans la mesure où l'essence conceptuelle du projet esquivait l'idéologie institutionnelle de la reconstitution et de la préservation ou la fétichisation réifiante du marketing culturel qui se multiplie depuis un certain nombre d'années⁸. Malgré les manques de moyens et l'absence de reconnaissance (symbolique et matérielle) du travail effectué par les enseignants impliqués dans les recherches, le contexte d'une recherche en école d'art reste un lieu possible pour expérimenter cette « réécriture politique de l'œuvre et de sa destination »⁹. ■

Le programme de recherche « En traduction »

La recherche « En traduction » est développée depuis 2008 par Sébastien Pluot et Fabien Vallos à l'école supérieure des beaux-arts Tours Angers Le Mans (ESBA TALM), site d'Angers, avec les projets « Living Archives », « Une traduction d'une langue vers une autre » et « Art by Telephone... Recalled ». « En Traduction » a engagé des partenariats avec Barnard College (New York), le CAPC (Bordeaux), le CNEAI (Chatou), the Emily Harvey Foundation (New York), le San Francisco Art Institute, La Panacée (Montpellier) et l'École nationale supérieure de la photographie d'Arles. Il se prolongera à partir de 2015 sous la forme d'une structure indépendante : *Art • Research • Exhibition*, impliquant des institutions d'Amérique du Nord (New York, Montréal) et d'Europe (Allemagne, France, Italie, Portugal). La recherche sur les questions de traduction dans les arts amorcera la première session de deux ans avec six jeunes chercheurs/artistes de différentes disciplines, de niveau post-master. Dans chaque contexte, la recherche est développée avec l'implication d'intervenants internationaux sous forme de colloques, d'expositions, de publications, de séminaires. Ce modèle de recherche est le prolongement et la systématisation des enjeux et de la méthodologie qui ont été initiés avec « En Traduction ».

La recherche en art, avec accusé de réception

Boomerang

De la même façon qu'une œuvre politique n'est pas une œuvre dont le sujet est politique mais une œuvre qui génère une expérience politique, un projet de recherche artistique produit une surface réfléchissante investie du potentiel d'expérimenter le phénomène de création.

Distincte d'une activité de recherche fondamentale où la pratique artistique représenterait une source de données pour des investigations portées par d'autres disciplines, la recherche en art transgresse les frontières formées par la méthode traditionnelle, descriptive et analytique. Ce constat orientait naturellement l'investigation vers l'interdisciplinarité et a notamment conduit à la création de cursus croisés entre les arts et d'autres disciplines¹, à des restitutions interactives (entre pratiques théoriques et artistiques), à l'étude des zones de contact entre les arts plastiques et la recherche appliquée². Mais ces solutions catégorielles sont le signe même d'une difficulté à penser la recherche en art comme un domaine pratique et théorique singulier qui se rapprocherait d'une science de la création fondée sur une *pratique du monde*³. Une science qui, en écho avec son sujet d'étude, remettrait en question les notions de corpus et de spécialité, mais pour quelles spécificités ?

Sans entrer dans l'opposition théorie / pratique, formulons quelques hypothèses pour tenter de qualifier ce que seraient, non pas les contours mais les libertés prises par cette science de l'art, et notamment :

- l'usage du *hors-champ* dans l'exploitation de données ;
- l'*autoréflexivité*, méthodologie propre à l'artiste ;
- la dispersion de l'autorité artistique, condition de survie du *milieu* ;
- la *diffusion* comme acte critique ;
- la reproductibilité et l'interprétation comme cadre contemporain du phénomène de *version*.

L'art est une pratique qui prend sa source dans le *hors-champ* de l'art, ce qui en fait une activité transgressive au regard des attendus de spécialisation propre à la plupart des autres dispositifs de recherche. L'art s'ancre dans l'actualité sociale, technologique, scientifique et économique et contextualise pratiques et savoirs. C'est donc moins la transversalité qui doit inspirer la recherche en art que la conviction d'être en présence d'un acte dérivé, lequel prenant sa source dans son hors-champ produit un déplacement critique et donne tout son sens aux processus de l'articulation, de l'association, du mixage et du combinatoire.

L'autoréflexivité fonde le projet artistique dans chacune de ses phases de développement : conception, réalisation, diffusion, transmission, voire conservation. « Les artistes, écrivait Proust, sont ceux qui ont le pouvoir, cessant brusquement de vivre pour eux-mêmes, de rendre leur personnalité pareille à un miroir, de telle sorte que leur vie s'y reflète ; le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété⁴. » La recherche en art gagne en légitimité si elle conduit à une conscience de son « pouvoir réfléchissant ». En art, pas de procédure d'étude du sujet mais une attitude qui consiste à se demander ce que comprendre veut dire ; ne serait-ce pas là la source de l'intérêt de nombreux scientifiques pour les arts plastiques ? De la même façon qu'une œuvre politique n'est pas une œuvre dont le sujet est politique mais une œuvre qui génère une expérience politique, un projet de recherche artistique produit une surface réfléchissante investie du potentiel d'expérimenter le phénomène de création.

Si la recherche est toujours une prise de risque, la dispersion de l'autorité artistique caractérise le « milieu » artistique expérimental comme une surface de recherche, écosystème ou milieu naturel, au sens de Gilbert Simondon : « Le milieu au sens biologique, la surface sensible, mais aussi le point central au sens physique du terme où est réalisée la tension maximum entre les points les plus contradictoires⁵. » Là où l'art est encore une expérience, les rôles d'artiste, chercheur, musicien, designer, auteur, curateur, éditeur, diffuseur, théoricien et spectateur sont tour à tour joués par les mêmes. Les tensions y sont créatives, jusqu'au flux des données, qui, dans le contexte du Big Data, devient une donnée en soi et abolit l'ordre discriminatoire entre le commentaire et l'œuvre, le document et la copie... dans une remise en question quasi organique de l'original.

Quatrième postulat, la *phrase* artistique, si elle ne rompt pas avec l'intelligible, joue des formulations informatives, théoriques, narratives et factuelles. Elle se situe aux limites du questionnement et de la réponse, détachée de l'illustration et de l'explicatif. Elle induit

SYLVIE BOULANGER

Directrice du Centre national édition, art, image (CNEAI)

Ce texte a notamment été développé lors de l'intervention de Sylvie Boulanger invitée, dans le cadre des activités de recherche conduites par l'école européenne supérieure d'art de Bretagne (Brest, Lorient, Quimper, Rennes), à la journée de recherche du 18 septembre 2014 dédiée aux formes et méthodologies de recherche associant enseignement, production et diffusion.

1. Shaun McNiff, *Art-Based Research*, 1998.
2. Éliane Chiron et Jean Lancry dir., *Arts plastiques : recherches et formations supérieures*, actes du colloque, Sorbonne, 3-4 avril 1992, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / CERAP, 1995.
3. « L'art est une pratique du monde », formule reprise de Francis Jeanson, « La culture, une pratique du monde », par Paul Devautour (DeYi Studio) dans Allocution sommaire, 2014 (www.cneai.com/evenement/workspace/documents/deyi-allocation-cneai.pdf).
4. Marcel Proust, « L'habitude et la création », dans *L'esthétique*, 1933.
5. Gilbert Simondon, *Forme, information et potentiels*, Séance du 27 février 1960, Société française de philosophie.

6. Friedrich Schleiermacher, *Des différentes méthodes du traduire*, 1813.

bien sûr une production poétique mais surtout une qualité d'attention qui porte à la lecture du poétique. Comment dès lors rendre miscible et transmissible les restitutions de la recherche en art dans un système de médiation construit presque uniquement pour les formulations textuelles et théoriques ? Car, même si l'art est objet médiatique en soi, contraindre sa diffusion dans les dispositifs de recherche existants peut pervertir la langue, tandis que la commenter relève de la recherche en histoire de l'art. « Puisque nous connaissons les œuvres par des reproductions, constatait John Baldessari, nos œuvres devraient être faites uniquement pour la reproduction. » Dans la situation du tout numérique, les artistes et acteurs de l'art ont capté les formes de diffusion dérivée. Les stratégies artistiques s'ajustent à l'actualité des systèmes de distribution : fluidité des échanges en réseau, augmentation et ouverture des sources, transitivité des transmissions, pratiques artistiques nomades, mixage de la création avec la citation et l'interprétation. La pratique artistique s'étend ainsi aux *produits dérivés* de l'art : démonstratifs (exposition), éditorialistes (publication), performatifs (scénographie). Ces modalités, élevées au rang de production, jouent en faveur d'une mise en scène de l'intelligible et brise définitivement la frontière entre production et diffusion. Plutôt que d'imaginer une addition de modèles existants, dont les uns (productions d'œuvres) seraient mis en critique par les autres (articles, publications, expositions), le principe des versions ouvre des possibilités synchrones avec l'actualité des recherches artistiques. Chaque forme réinitialise et actualise les données. Au-delà d'un droit d'auteur dispersé, la pratique de la *version* isole les dispositifs de régénération, de mise en jeux des savoirs et des cultures et forme la vivacité de la création. Elle guide vers des stratégies collaboratives.

Le cinquième postulat découle du quatrième : la diffusion est une pratique critique. Si l'acte de recherche se distingue par sa vocation à produire des objets de connaissance qui, mis en partage sur des plateformes, permettent l'augmentation de la connaissance et de l'expérience auprès d'un public dédié, la position critique de l'art n'agit que si elle est *exposée*, c'est-à-dire diffusée *sans adresse*. « La définition de l'activité artistique, rappelait Marcel Broodthaers avec une certaine prescience, se trouve, avant tout,

dans le champ de la distribution. » Il instaurait d'emblée par ce manifeste la diffusion comme acte critique. Nous vivons une époque de l'évaluation par la diffusion. L'époque du Big Data accroît de manière disproportionnée la diffusion de la chose publiée et favorise la diffusion du langage écrit et de l'image reproduite aux dépens d'autres formes d'expression : notamment la diffusion des formes plastiques lorsqu'elles n'ont pas été pensées pour être dispersées, publiées, distribuées. La mutation de l'acte artistique vers un acte collaboratif et augmenté se fait en dépit des résistances d'un certain marché mondialisé, qui voit dans la dispersion des notions d'auteur, d'originalité et de spécialité, un risque de dispersion proportionnelle de la valeur ajoutée (financière). La mise en cause par les artistes eux-mêmes de la spécialité visuelle favorise une dynamique hors-champ, réflexive, collaborative et transmissible, longtemps suspectée de dériver vers l'inoriginalité.

« Tout homme pensant librement, de manière indépendante, contribue à former la langue⁶. » Inventer la recherche en art, c'est créer la langue. C'est, si l'on en croit le philosophe Friedrich Schleiermacher, avancer librement et de manière indépendante. ... que l'on soit ou non artiste, selon Jean-Luc Godard pour qui « un producteur libre et indépendant est à ranger du côté des artistes ». Au-delà de l'émancipation méthodologique, la recherche en art pourrait remettre en question la position même de l'artiste dans son sens académique. Mais les valeurs artistiques ne disparaissent pas, elles se déplacent et de nombreux artistes travaillent déjà depuis bien longtemps à former une langue complexe et durable. Ils sont souvent qualifiés d'« artistes pour artistes », saluant ainsi une radicalité ou une rigueur qui les adressent aux initiés. *Le jeu des perles de verre* imaginé par Herman Hesse à la fin de sa vie vient avec bonheur à l'esprit. Et, autour de nous : les *définitions-méthodes* de Claude Rutault, les *Kome et Kempens* de Jef Geys, les traductions d'Antoni Muntadas, les *Pratiques domestiques* de Jean-Marc Chapoulie, les *Slides Shows* de Yona Friedman, les projets de Continuous Project, les archives de Jérémie Gaulin et Fabien Vallos, *le jeu de go* de Christophe Lemaître, les conférences d'Alexis Guillier, les diaporamas de Pierre Leguillon... La liste est heureusement infinie. ■

À distance

Plutôt que d'importer et d'exporter des objets et des idées, nous souhaitons observer précisément les processus de transmission comme re-lire, re-conditionner, re-fictionnaliser choses et histoires n'ayant d'existence, de fonction ou de sens que localement.

Quand il s'est agi, en 2010, de mettre en place un groupe de recherche post-master autour des enjeux numériques à l'école nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, il a fallu construire le cadre disciplinaire et les problématiques tout en les inscrivant dans des réseaux artistiques et universitaires afin d'en assurer la pertinence par la circulation, la collaboration et la confrontation selon des modalités et des croisements d'échelles du local au global.

Le monde académique anglo-saxon avait adopté, depuis presque deux décennies, la notion d'*humanités numériques* pour désigner ce qui arrivait aux sciences humaines et aux disciplines littéraires depuis l'arrivée des technologies digitales. Par ailleurs, l'histoire culturelle du numérique avait directement croisé celle des avant-gardes de la seconde moitié du XX^e siècle mais elle ne constituait pas pour autant un domaine partagé par les multiples acteurs de l'art contemporain. Depuis, le développement exponentiel des applications a infiltré tous les secteurs de la société contemporaine (contrôle, économie, communication, écriture, analyse, représentation, simulation, commerce via smartphones, tablettes et ordinateurs). L'une des conséquences en est l'oubli ou le déni du fait que nous participons tous aux technologies qui nous entourent d'une manière bien plus complexe que par les usages que nous pensons en faire. C'est pourquoi il importait dans la construction de partenariats internationaux à la fois d'utiliser et de se garder des technologies de maîtrise de la distance (transports réels ou transports de données qui sont permises et agencées par des opérateurs qui façonnent idéologiquement la réalité sociale). C'est ainsi que nous avons mis en place en 2012 « Fundbüro », projet collaboratif d'artistes et de chercheurs entre la France et l'Afrique du Sud (unité de recherche DatAData, école nationale supérieure des beaux-arts de Lyon / équipe de recherche de la Witts School of Art, Johannesburg) en considérant comme essentiel ce qui semble être devenu dans une conception d'un monde global un simple détail résiduel : la distance réelle entre les lieux. Il ne s'agit pas d'une simple réduction à l'espace physique mais de tout ce qui sépare, au sens entendu par Hannah Arendt quand elle fait naître le politique à partir « de l'espace-qui-est-entre les hommes ».

Nous avons choisi la référence au *bureau des objets trouvés* après avoir utilisé le concept d'*as found* tel qu'il

avait été inventé par les artistes, architectes et théoriciens de l'Independent Group dans les conditions économiques et sociales de Londres après la Seconde Guerre mondiale. Ce concept nous permet d'identifier l'écart qu'il prend avec les *found objects*, objets trouvés revendiqués par les différentes avant-gardes du XX^e siècle.

Plutôt que d'importer et d'exporter des objets et des idées, nous souhaitons observer précisément les processus de transmission comme re-lire, re-conditionner, re-fictionnaliser choses et histoires n'ayant d'existence, de fonction ou de sens que localement.

Dans un bureau des objets trouvés, ceux-ci sont classés et catalogués. Ils conservent la possibilité d'être retrouvés et réactivés, mais ils ne seront peut-être jamais réclamés. Entre Lyon et Johannesburg, il est facile d'imaginer que les objets se retrouvant dans ce type d'endroit sont différents et que la probabilité pour qu'ils y parviennent est plus faible à Johannesburg dans le contexte d'une économie de survie.

« Fundbüro » existe comme ensemble de relations, de personnes, de projets et de *matières à préoccupation* (Latour)² qui sont impossibles à prévoir. Comment nommer, reconnaître l'appartenance à des ensembles plus vastes, invisibles et non tangibles ?

Les artistes-chercheurs d'origines et d'aires culturelles différentes sont eux-mêmes en *transit* avec leurs histoires et leurs pratiques comme les objets re-catégorisés dans les services publics d'objets trouvés.

Cette considération méthodologique entraîne directement la nécessaire ouverture des institutions d'enseignement artistique à d'autres types d'interventions sociétales que dans les espaces dévolus à l'art contemporain devenu genre artistique transnational. Nous souhaitons pouvoir tenir une position sur l'altérité dans des termes offrant une alternative à des pratiques trop répandues de tourisme artistique.

Chaque participant contribue à cette plateforme de recherche dans une fluidité des rôles d'auteur, d'acteur et de facilitateur (partage des compétences). La collaboration est fondée sur un intérêt réciproque pour les conditions de travail propres à chacun, pour les manières d'organiser et de gérer la pratique, pour les outils et les techniques, pour les méthodes, pour les processus qui sous-tendent les projets dans le cadre pluridisciplinaire des *Cultural Studies*.

CATHERINE BEAUGRAND

Artiste, professeure à l'école nationale supérieure des beaux-arts de Lyon

1. Le programme « Fundbüro » est co-dirigé par Catherine Beaugrand et Georges Pfruender. Avec : Berhanu Ashagrie, Cynthia Kros, Donna Kukama, Dorothee Kreutzfeldt, Jyoti Mistry, Khutjo Green, Florent Lagrange, Mathilde Penet, Mwenya Kabwe, Nicolas Baduraux, Nicolas Frespech, Anjara Rodado, Nicolas Romarie, Samuel Dematriz, Tshego Khutsoane, Vanessa Cooke.

2. Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 2012.

DatAData

Depuis octobre 2010, DatAData rassemble chercheur(e)s et jeunes artistes-chercheur(e)s dans la volonté de répondre aux enjeux de l'esthétique contemporaine soulevée par les cultures numériques, en s'engageant dans le débat actuel sur la place de la recherche dans les lieux d'enseignement de l'art qu'ils soient français ou étrangers.

Considérant que les données actuelles des technologies numériques dépassent largement les questions relatives à la place des arts dits numériques comme genre dans le champ de l'art contemporain, DatAData s'est donné pour cadre les relations critiques autant que dynamiques entre les pratiques artistiques et le monde numérique – soit étudier la manière dont les outils numériques et les paradigmes qui les fondent influent sur les expérimentations plastiques, les contaminent et engendrent de nouvelles textualités et matérialités. Comment penser les modes d'existence et de diffusion des productions numériques ?

3. Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.

4. Orhan Pamuk, *L'innocence des objets*, Paris, Gallimard, 2012. (Traduit par Valérie Gay-Aksoy.)

5. Stephen Greenblatt ed., *Cultural Mobility: A manifesto*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Les différents artistes-chercheurs sont tenus de considérer l'enracinement et les conditions de leur propre engagement et désir de contribution. Ainsi, d'une part, la question de l'économie de chaque projet peut devenir indépendante de celle du groupe de recherche. Et d'autre part, les principes économiques eux-mêmes font partie des données intrinsèques à la recherche. Il ne s'agit pas simplement de répondre à différents appels à projets dans le cadre de programmes internationaux, mais de parvenir à mener concrètement les principes collaboratifs eux-mêmes – réseaux des plateformes *open source*, prototypage rapide, FabLabs, routeur sans connexion internet...

Le développement en termes de nouveaux partenariats internationaux notamment ne correspond pas à des nécessités institutionnelles, mais à la poursuite des activités théoriques et des enjeux artistiques qui ne se résolvent pas dans l'exploration de la forme « exposition ». Les travaux en actes à partir du bureau des objets trouvés à Johannesburg ont conduit certains des artistes et chercheurs africains à reconsidérer comment les Modernes ont eu l'obsession narcissique de la collection (Baudrillard)³. Comment envisager un musée non occidental ? Est-ce que le musée de l'innocence d'Orhan Pamuk⁴ en propose une version, en retournant avec nostalgie vers les débuts de la modernité comme s'il était possible de la rejouer ? En ce cas, les partenariats se construisent à Istanbul pour permettre une nouvelle étape du projet. Par contre, le développement d'*I had a Dream* a pris une tournure institutionnelle à Addis Abeba (exposition collective, *Addis Ababa : The Enigma of the « New » and the « Modern »*) et Berlin (*Berlin Archive Marathon, Institut für Raumexperimente*) sans liaison avec le reste du groupe, alors que les études et productions de prototypages des rêves se poursuivaient parallèlement à Lyon. C'est la collaboration avec Addis Abeba qui invite à participer à la manifestation « Vivants objets » (autour de la mission Dakar/Djibouti) en 2016-2017. En effet, du point de vue des partenaires africains, les réseaux de recherche artistiques à l'échelle du continent sont un enjeu majeur.

Les interactions entre les deux groupes d'artistes et de chercheurs mobilisés dans ce programme créent des zones de contact qui deviennent le centre négocié de leurs travaux. De quelle transaction s'agit-il dans cette circulation et mise en mouvement des langues, dans la migration des personnes, des objets et des récits, dans les transferts réels et virtuels ? (Greenblatt)⁵. Si les différents terrains de recherche sont regroupés sous la forme de projets, la question reste posée : qu'est-ce qu'un terrain de recherche ? Nous considérons que la plateforme collaborative à géométrie variable que nous formons constitue aussi notre propre terrain et que nous devons être à même de l'appréhender et de la renégocier en même temps que les projets eux-mêmes. ■

AGGLO

www.agglo.info

L'objet des recherches engagées dans AGGLO est constitué d'abord par la réalité des pratiques collectives engagées dans la société technologique contemporaine.

Né comme un projet de serveur qui s'est développé entre 1995 et 2000¹, AGGLO s'est transformé en un programme de recherche, mené entre 2001 et 2005, qui a généré une dynamique de projets artistiques, pédagogiques, projets de recherche et de publication, pour certains encore actifs aujourd'hui. Quatre documents, un extrait d'une téléconférence de 1996, la charte du serveur en 1997, un mél de 2002, un extrait de texte de 2004, rendent compte du projet à différentes phases et sous différents aspects.

AGGLO (1995-2000), un projet de serveur

Extrait du texte de la téléconférence de Paul Devautour, non tenue pour des raisons techniques, le 28 novembre 1996 à Saint-Denis, dans l'auditorium de l'exposition « Artifices 4 », www.ciren.org/artifice/artifices_4/Actes/acte6.html

Agglo est un aggloméré de sites liés par l'art. C'est une plateforme économique à la disposition de tous les artistes, une sorte de plateau de synthèse bon marché. Agglo doit être une planche à dessin plutôt qu'une palette graphique. C'est une base de travail ouverte par cooptation rhizomique à tous les opérateurs en art. Agglo, en forçant un peu, c'est le support attendu d'un Art Global Généreux Libre et Ouvert. Le socle ne fait pas la fontaine. Agglo n'a pas d'interface, pas de design, pas de ligne, pas de programme, pas de sens, pas de direction, pas de directeur, pas de modérateur. Agglo n'a pas de porte, pas de hall d'entrée, pas de *home page*, pas de sommaire. Agglo n'est pas une école, pas un atelier, pas un centre d'art, pas une galerie, pas un musée, pas une revue. Agglo n'est pas une liste de noms propres. Agglo n'est rien d'autre qu'une adresse internet, un nom de domaine en début d'URL pour un certain nombre de sites web indépendants et autonomes. Le serveur Agglo sera mis en service en janvier 97. [...] Les sites sont hébergés gratuitement sur la base de la règle « jamais quatre sans trois » qui veut que chaque nouveau projet soit jugé intéressant par au moins trois opérateurs de sites déjà installés sur le serveur. La cohérence de l'ensemble n'intéresse

personne. Seule compte la ressource offerte de développer de nouvelles propositions artistiques en réseau. Agglo c'est le pari de l'accrétion contre le principe de l'accréditation.

Charte du serveur (1997)

- Le serveur agglo est dédié à l'art contemporain. (De la musique électronique à la peinture du dimanche, en passant par tout ce qu'on voudra)
- Le serveur agglo est non commercial. (Une galerie peut y présenter un site conçu par un artiste, mais il n'y a pas de site de galerie)
- Le serveur agglo est gratuit. (Les sites sont hébergés à titre gratuit)
- Le serveur agglo est indépendant. (Il ne dépend directement d'aucune institution)
- Le serveur agglo est ouvert. (Tout opérateur déjà présent peut en proposer de nouveaux)
- Le serveur agglo est désintéressé. (Ce n'est ni une nouvelle institution, ni une œuvre d'art)
- Le serveur agglo est paresseux. (C'est un dispositif d'hébergement, pas de production)

AGGLO (2001-2005), un programme de recherche

Courriel Paul Devautour, Jérôme Joy, novembre 2002

19 novembre 2002, vers 5 h du matin heure française. Selon les dernières prévisions des spécialistes, entre 200 et 1.100 étoiles filantes pourraient être détectées à l'heure dans des conditions d'observation idéales – par une belle nuit loin des lumières de la ville et en présence de la Pleine Lune. Rechercher un site tranquille où l'air est bien sec avec, si possible, un horizon Sud-Est bien dégagé, sans nébulosité ni voile nuageux. (Prochain rendez-vous dans 33 ans...).

PAUL DEVAUTOUR

Artiste, professeur à l'école nationale supérieure d'art de Nancy

JÉRÔME JOY

Artiste, professeur à l'école nationale supérieure d'art de Bourges

1. Tout d'abord sous le nom d'a@tel puis de 194.98.174.16 et finalement celui de l'atelier en réseau www.491.org ; et également autour des projets et programmes suivants développés durant les mêmes années : SCAN (Studio créations arts numériques Villa Arson), Lascaux2 (e-exposition centre d'art de la Villa Arson <http://lascaux2.info/>), le Collège invisible (école supérieure d'art et de design de Marseille-Méditerranée), CEDAR (Coordination des écoles d'art en réseau <http://cedar.samizdat.net/>), etc.

AGGLO, construction de situations collectives d'invention

JEAN CRISTOFOL

Philosophe, professeur à l'école
supérieure d'art d'Aix-en-Provence

Extraits d'« Agglo-manifeste », 2004. www.agglo.info/agglo-manifeste

Silvia Argüello, Jean-Baptiste Bayle, Patrick Bernier, Ludovic Burel, Étienne Cliquet, Jean Cristofol, Yannick Dauby, François Deck, Paul Devautour, Fabrice Gallis, Jens Gebhart, Bernard Guelton, Jérôme Joy, Anne Laforet, Emmanuel Lamotte, Patrice Loubier, Thomas Lucas, Julien Ottavi, Béatrice Rettig, Guillaume Stagnaro, Christian Vialard, Isabelle Vodjdani.

Coordination de la recherche : Jérôme Joy, Paul Devautour

Liste des « laboratoires » AGGLO : / *Tmp*, *Index*, *Leinster*, *Lib*, *Nomic*, *Plot*, *Radar*, *Semex*, *Streamlab*, *Sys*, *Transactiv.exe*, et la rubrique commune *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. [...]

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.

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 recroisement 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 plateforme, 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 œuvres 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 du re-étayage 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 se 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 [présents dans le programme AGGLO] 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 agrégatif 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 vue, 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 plateformes 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 distribuent 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. [...]





L'écosystème pris au mot

Il est assez étrange de constater a posteriori qu'une simple modification du nom d'un diplôme, l'introduction d'un nouveau terme, ait été le point de départ d'un mouvement aussi considérable.

Toutes celles et ceux qui ont croisé les écoles supérieures d'art ces dernières années le savent : le mouvement européen de normalisation de l'enseignement supérieur a exigé qu'elles fassent de leur diplôme national supérieur d'expression plastique (DNSEP) un diplôme de master, occasionnant par là une réforme majeure. Et finalement il est assez étrange de constater a posteriori qu'une simple modification du nom d'un diplôme, l'introduction d'un nouveau terme, ait été le point de départ d'un mouvement aussi considérable.

C'est que, évidemment, les mots emmènent avec eux des mondes et ont une indéniable puissance normative. Et ici, avec le mot « master », par ricochet, ce sont de nouveaux objets, de nouveaux acteurs et de nouvelles actions qui se sont installés dans l'écosystème des écoles supérieures d'art, principalement pour construire ce qui se nomme dorénavant « la recherche ». Mais c'est aussi parce que ces établissements sont précisément des écosystèmes, aussi complexes que peuvent l'être les environnements naturels, dans lesquels une modification minimale peut produire par effet de causes-conséquences bien connu des écologues¹, une vertigineuse mutation d'ensemble.

On peut donc se demander ce qu'il s'est vraiment joué avec l'introduction du terme « master », puis l'installation de celui de « recherche » dans l'écosystème des écoles d'art. De nouvelles espèces apparaissent régulièrement dans le mouvement du vivant, mais tous les écosystèmes ne se valent pas quant à leur richesse et leur puissance, alors qu'en a-t-il été ?

La première salve de mots accompagnant le processus a été celle de la vulgate libérale européenne (« excellence », « professionnalisation », « *best practices* », « libre circulation », « mutualisation des services », etc.²) et c'est sous leurs auspices que les écoles d'art ont modifié leur statut juridique : il fallait devenir EPCC, établissement public de coopération culturelle (sous-entendu autonome et géré par un conseil d'administration) afin de permettre la délivrance des diplômes par les établissements eux-mêmes.

Ce premier mouvement a été très agressif pour l'écosystème des écoles d'art : la logique administrative et juridique prévalait, l'idéologie sous-jacente était la réduction des dépenses (cf. la RGPP, révision

générale des politiques publiques, de 2007 à 2012), et la stratégie politique l'emportait ici et là sur les projets des établissements... Dans ce premier temps, les mots et leur normativité fonctionnaient à plein, les consignes circulaient et orientaient fortement les actions – et les écoles recrutèrent des docteurs, se regroupèrent pour dépasser le seuil de 230 étudiants (chiffre opérant parce qu'évoqué un temps comme taille minimale pour un EPCC bien que n'ayant jamais été inscrit dans un texte législatif), ou mirent en place des partenariats plus ou moins construits avec des universités. Pourtant lorsque, après coup, on reprend les textes véritablement réglementaires, et si on laisse de côté l'énorme littérature administrative liée à la transformation des écoles en EPCC, peu de cadres contraignants furent construits pendant cette période. Certes, « la recherche », véritable clef de voute du système LMD, fut pointée comme centrale par l'Agence d'évaluation de l'enseignement supérieur et de la recherche (AERES) qui demandait une clarification de son sens et de son fonctionnement dans les écoles d'art ; mais plutôt que des textes, c'étaient des discours qui se trouvaient à l'œuvre : les écosystèmes que sont les écoles d'art avaient été déséquilibrés par la pression Bologne-EPCC-LMD-RGPP, et, site par site, il allait falloir retrouver un équilibre, la dynamique écosystémique s'ingéniant toujours à faire pousser et grandir ce qui tend vers la stabilité... A posteriori, on s'aperçoit que les déséquilibres commencèrent à se résoudre réellement lorsque les discours puis les textes furent reconfigurés à partir des termes proposés par les acteurs de l'écosystème eux-mêmes – faisant pousser la norme par le milieu, depuis le lieu même où elle s'applique.

Ce processus de reformulation fut patent en ce qui concerne la recherche : « l'appel à projets recherche » de la Délégation aux arts plastiques du ministère de la Culture, lancé dès 2001 d'abord modestement puis de manière plus ambitieuse et régulière, apparut sous-dimensionné pour accompagner le mouvement de réforme, et ce furent les acteurs de la recherche (artistes, designers, théoriciens, enseignants... réunis au sein de l'ANDEA – Association nationale des écoles supérieures d'art) qui se mirent d'accord pour proposer

STÉPHANE SAUZEDDE

Directeur de l'école supérieure d'art de l'agglomération d'Annecy



1. « L'écologue analyse, mesure et prévoit l'impact des activités humaines sur l'environnement et la biodiversité. Il réalise des études d'impact, élabore des dossiers réglementaires et fournit des conseils et préconisations que ce soit dans le secteur privé ou dans le secteur public. » (Fiche métier « ingénieur écologue » de l'APEC.)

2. À titre d'exemple, la Déclaration commune des ministres de l'Éducation du 19 juin 1999 à Bologne dit l'engagement des états à « adopter un système de diplômes facilement lisibles et comparables [...] afin de favoriser l'intégration des citoyens européens sur le marché du travail et d'améliorer la compétitivité du système d'enseignement supérieur européen à l'échelon mondial » (cité dans : *Actes des assises nationales des écoles supérieures d'art*, Rennes, 2008, vol. 2, p. 44).



3. Voir Arne Næss, *Écologie, communauté et style de vie*, Belleaux, Éditions Dehors, 2013.

4. *Idem*, p. 82.

5. *Idem*, p. 84.

un vocabulaire pour leur activité : ils la donnaient dès lors comme tripartite, spécifiant les « unités de recherche », les « programmes de recherche » et les « troisièmes cycles ». Ce vocabulaire somme toute peu original avait l'avantage de convenir à tout le monde, et il put être immédiatement utilisé dans l'appel à projets recherche de la Direction générale de la création artistique en 2013, appel à projets qui fut dès lors redimensionné et permit de soutenir plus efficacement le mouvement de rééquilibrage de l'écosystème. L'introduction de « la recherche » et par là même du « master » dans l'environnement écoles d'art, aux côtés des autres termes déjà présents (« expérimentation », « autonomie », « création », « transmission », etc.), semblait dès lors en passe d'être réussie.

Enfin, suivant le même mouvement, la loi sur la création actuellement en cours d'écriture semble, elle aussi, vouloir utiliser un vocabulaire commun, ouvert, privilégiant les formules interprétables et les termes accueillants pour la diversité des pratiques.

Pourquoi revenir aujourd'hui sur cette séquence et ce laborieux mouvement des mots et des règles en crise de l'écosystème écoles d'art lancée avec le vocabulaire de la normalisation européenne soit aujourd'hui contrebalancée par l'usage d'un vocabulaire plus neutre, partagé, et autorisant à nouveau l'ouverture aux possibles, l'invention située, et donc la richesse écosystémique – et c'est une bonne nouvelle.

Ensuite parce que cette séquence agitée permet d'affirmer après coup que plus les mots et les textes sont vagues, imprécis, silencieux, plus, logiquement, ils font de la place aux usages idiosyncrasiques et donc favorisent le maintien de la diversité des écosystèmes (conceptuels et artistiques). C'est un paradoxe intéressant : c'est finalement le flou des textes et les mots-valises qui protègent, et non l'affirmation, la précision ou la radicalité dure.

Peut-être aurait-il fallu, au début de cette séquence qui vit s'affirmer la recherche dans les écoles d'art, lire la philosophie de la communication du norvégien Arne Næss (*Interpretation and Preciseness. A Contri-*

bution to the Theory of Communication, 1953), et il aurait fallu savoir qu'il en proposait un usage actif dans son écologie militante³ : pour être respectueux des écosystèmes, en défendre et en faire fructifier la richesse, en soutenir l'étrangeté et la puissance – et donc autoriser le multiple, le proliférant, le divers – et donc proposer comme mot, comme norme, comme plateforme langagière qui sert de support à l'action, que des énoncés ouverts... Næss est convaincu que c'est dans le multiple des interprétations et des usages d'un point normatif accepté comme commun que peut être soutenue la diversité : « On peut avoir de bonnes raisons de *privilegier* une formulation délibérément vague et ambiguë dans l'ébauche des systèmes normatifs⁴ », écrit-il, expliquant que « la communication ne doit pas être comprise comme un processus dans lequel les parties prenantes utilisent un « langage entièrement partagé », mais où chacun met en œuvre un processus personnel d'interprétation commandé par ses propres directions de *précision*. C'est pourquoi, conclut-il, tout système appelé à servir de plateforme commune doit être exprimé à un niveau élémentaire de précision⁵. »

Alors, peut-être que pour mener la réforme et accompagner la structuration puis le déploiement de la recherche au sein des écosystèmes précieux que sont les écoles, il aurait fallu s'adjoindre les services d'un groupe d'écologues. Dit comme cela, jeu de mots compris, cela semble aller de soi. ■

Une recherche en structuration

Le nombre remarquable d'artistes et de théoriciens qui s'y impliquent et la qualité de leur engagement au sein des écoles supérieures d'art autorisent à penser que la recherche est devenue, en quelques années, la problématique la plus intensément prise en charge par une communauté enseignante somme toute assez peu nombreuse.

Ce numéro spécial de *Culture et Recherche* en fait largement état : ce n'est pas l'éventualité d'une définition univoque de la recherche en art qui peut la fédérer mais bien la diversité de ses approches, tant cette diversité correspond à la nature même de la création artistique.

Si l'on peut évoquer la notion de « structuration institutionnelle » de la recherche au sein des écoles supérieures d'art, c'est que celle-ci répond à plusieurs nécessités contextuelles : une stratégie nationale de la recherche, une stratégie de la recherche du ministère de la Culture et de la Communication¹, l'harmonisation européenne de l'enseignement supérieur et de la recherche.

On peut rappeler qu'en France, l'organisation globale de la recherche publique relève du ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche. Toutefois, d'autres ministères peuvent également exercer des attributions de recherche (Défense, Santé, Agriculture, Industrie, Culture).

Ainsi, si l'université reste le modèle de référence, on aura vu la création d'autres structures d'enseignement supérieur et de recherche comme par exemple l'École pratique des hautes études (EPHE), le Centre national de la recherche scientifique (CNRS), l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), l'Institut national d'histoire de l'art (INHA)...

Une stratégie nationale de la recherche

Pour répondre aux grands défis contemporains nationaux, européens et internationaux, l'État a élaboré une Stratégie nationale de la recherche (SNR), en concertation avec la communauté scientifique, les partenaires sociaux et économiques, l'ensemble des ministères concernés et les collectivités territoriales. Initiée par la loi sur l'enseignement supérieur et la recherche du 22 juillet 2013, la Stratégie nationale de la recherche vise « à répondre aux défis scientifiques, technologiques, environnementaux et sociétaux en maintenant une recherche fondamentale de haut niveau ». Elle se décline principalement en dix grands défis (cf. encadré), en phase avec l'agenda stratégique de la recherche et de l'innovation France Europe 2020.

Cette stratégie nationale sera « mise en œuvre principalement par l'intermédiaire de contrats pluriannuels conclus avec les organismes de recherche et les établissements d'enseignement supérieur, la programmation de l'Agence nationale de la recherche (ANR) et les autres financements publics de la recherche² ».

La recherche au ministère de la Culture

Dès sa création en 1959, le ministère de la Culture articule la recherche avec les politiques de développement culturel et artistique et leur observation, s'attache la contribution des sciences humaines et sociales, favorise les premières études socioéconomiques. Il lance également l'inventaire général du patrimoine et l'observation du cadre de vie. Les recherches portent principalement sur les grandes catégories des biens culturels sous l'angle de la connaissance historique et de leur analyse, associant notamment l'ethnologie.

Dès les années 1982-1983, à la faveur de celui du ministère qui avoisine 1 % du budget national, le budget alloué à la recherche progresse. L'alliance de la création artistique et du savoir scientifique permet l'émergence de nouveaux domaines de recherche, notamment par le soutien aux actions et aux unités mixtes CNRS-Culture, à la création de l'Institut méditerranéen de recherche et de création (IMEREC), aux recherches dans la création musicale.

La valorisation de la recherche se développe grâce au numérique naissant. Un projet franco-allemand sur la restauration-conservation des monuments historiques ouvre à l'international.

Les années 1990 voient le ministère se doter d'un service de recherche, la Mission de la recherche et de la technologie (MRT), qui permettra un renforcement des partenariats avec le CNRS et le lancement de programmes européens. La MRT lancera également un plan national de numérisation, le programme « conservation-restauration des biens culturels » et le programme interministériel sur les politiques culturelles de la ville.

Les années 2004-2010 se déroulent principalement à l'aune de l'harmonisation européenne de l'enseignement supérieur et de la recherche (processus de

JÉRÔME DUPIN

Inspecteur de la création artistique
MCC / Direction générale de la création
artistique

1. Fin 2014, un nouveau schéma stratégique de la recherche est en cours d'élaboration au ministère de la Culture.

2. Geneviève Fioraso, ministre de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, dans : *Un agenda stratégique pour la recherche, le transfert et l'innovation*. www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/cid73260/brochure-france-europe-2020.html

Les 10 défis de l'agenda stratégique France Europe 2020

- Gestion sobre des ressources et adaptation au changement climatique
- Une énergie propre, sûre et efficace
- Stimuler le renouveau industriel
- Santé et bien-être
- Sécurité alimentaire et défi démographique
- Mobilité et systèmes urbains durables
- Société de l'information et de la communication
- Sociétés innovantes, intégrantes et adaptatives
- Une ambition spatiale pour l'Europe
- Liberté et sécurité de l'Europe, de ses citoyens et de ses résidents

ÉVALUATION PRESCRIPTIVE DE L'AERES, 2008 (EXTRAIT)

« S'agissant de la recherche dans les écoles d'art, les préconisations sont de deux ordres.

Pour les enseignements théoriques (et les enseignants), l'adossement à des équipes de recherche au sens universitaire est à structurer. Les écoles devront établir des partenariats avec les équipes d'autres établissements d'enseignement supérieur et/ou leurs enseignants docteurs devront intégrer ou s'associer à une équipe de recherche universitaire.

La recherche en art, notamment de la part des plasticiens, peut être une des composantes de l'adossement à la recherche mais elle devra se définir avec plus de précision et d'exigence.

L'enjeu est important : la recherche universitaire n'épuise pas le champ général de la recherche, pas plus que l'enseignement à l'université ne remplit la totalité de l'espace des enseignements supérieurs. Il n'en reste pas moins que l'université est la principale référence, avec des normes bien établies. Les autres domaines, connexes ou non, ne pourront revendiquer l'existence d'une recherche spécifique qu'au prix d'un effort exigeant de définition et de clarification ».

Restitution de l'évaluation prescriptive 2008 de l'AERES à l'ensemble de la communauté des écoles supérieures d'art (directeurs, enseignants, étudiants, associations représentatives) en mars 2009, au ministère de la Culture et de la Communication.

Bologne), dont font partie les enseignements supérieurs relevant du ministère de la Culture, et la mise en place de l'architecture licence-master-doctorat (LMD) des cursus. L'Agence d'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur (AERES) est chargée, sur le plan national, d'évaluer les formations et les diplômes de l'ensemble des établissements d'enseignement supérieur du pays³.

Une nouvelle organisation budgétaire permet à la Mission interministérielle recherche et enseignement supérieur (MIRE) d'assurer la permanence de la recherche culturelle sur un plan national.

Les objectifs de la politique de recherche du ministère de la Culture et de la Communication sont principalement de contribuer au progrès des connaissances scientifiques, de développer des recherches en matière de conservation et de valorisation du patrimoine culturel, de favoriser la création artistique par des recherches dans les domaines des arts plastiques, de l'architecture et du spectacle vivant, de renforcer la participation à des projets européens notamment en lien avec le ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, d'améliorer les modes de suivi et d'évaluation des travaux de recherche.

Corrélativement, l'évolution considérable entreprise notamment au sein des établissements d'enseignement supérieur en arts plastiques et dans l'ensemble des disciplines de la création nourrit l'intuition que la création représente un atout fondamental dans la recherche culturelle. Ainsi aujourd'hui, le ministère de la Culture souhaite mettre en place une politique forte et reconnue de la *recherche-crédation*. Cette réelle prise en compte, extrêmement importante, devrait rapidement voir ses effets au sein de l'ensemble des établissements de l'enseignement supérieur Culture.

Cette politique s'appuie, au plan européen, sur la prise en considération des enjeux culturels au même titre que les autres enjeux (cf. agenda 2020), et au plan national sur le développement des partenariats avec le CNRS, l'ANR et l'ensemble du monde de la recherche.

L'enjeu est aussi de cerner la notion de *recherche-crédation*, d'inventer une nouvelle approche d'investigation en art et en design, d'obtenir la reconnaissance que la pensée peut être produite par d'autres médiums que l'écrit, que la pratique artistique est partie prenante de la recherche, suivant ainsi l'encouragement de l'AERES dans son évaluation prescriptive de 2008-2009 (cf. encadré ci-contre).

La réforme des écoles supérieures d'art

Dès 2005-2006, le ministère de la Culture et de la Communication souhaite que les écoles supérieures d'art s'inscrivent de plain-pied dans le paysage de l'enseignement supérieur national, notamment par la reconnaissance au grade de master des diplômes délivrés à bac+5 (diplôme national supérieur d'expression plastique – DNSEP).

Dès lors, les cursus des écoles évolueront en direction des attendus de l'enseignement supérieur, de la mise en place du LMD et du système européen des crédits de transfert (ECTS), du développement de l'adossement à la recherche et de l'international. Sur le plan administratif, les établissements devront tous être des établissements autonomes, juridiquement et pédagogiquement. On peut préciser ici que seul le MESR peut octroyer un grade aux diplômes, quelles que soient les formations et quels que soient les ministères dont elles dépendent par ailleurs.

En 2008, l'AERES est chargée de procéder à une évaluation prescriptive (sur sites) d'un échantillon de sept écoles supérieures d'art « portant sur la possibilité d'attribution du grade de master aux titulaires du DNSEP ». En 2010, l'agence procède à l'évaluation (sur dossiers) de la totalité des formations et des diplômes existants des cinquante-huit écoles supérieures d'art offrant un cursus à bac+5. Ainsi, si quelques options nécessiteront par la suite des réaménagements, toutes les écoles pourront délivrer un DNSEP conférant grade de master dès la session de diplômes de juin 2012.

Une structuration (toujours) en cours

Dès 1990, s'est mis en place au sein de la Délégation aux arts plastiques (DAP) du ministère de la Culture un « conseil scientifique de la recherche et des études », chargé de définir les thèmes d'un appel à projets annuel, de recevoir les propositions des équipes de recherche et d'opérer une sélection, de donner son avis sur la programmation des crédits correspondants. La réorganisation de la DAP en 2001 a permis une nouvelle impulsion avec la création d'un « bureau de la recherche ».

Dès 2007, l'accord-cadre CNRS/MCC offre la possibilité aux écoles d'art de participer à des programmes au sein d'unités mixtes de recherche (universités d'Aix-en-Provence, de Nice, de Marseille, de Poitiers...). La DAP favorise par ailleurs le développement de programmes partagés avec d'autres directions du

3. Cf. « 1959-2010. La recherche au ministère de la Culture », *Culture et Recherche* n° 122-123, printemps-été 2010

Appels à projets de recherche de la DGCA : thématiques 2001-2009

- Évolution de la présentation de l'art contemporain depuis l'apparition des nouvelles technologies.
- Formes émergentes, pratiques collaboratives, dispositifs évolutifs et/ou distribués.
 - La sensibilisation à l'art et l'éducation artistique.
 - L'art et la ville.
 - Réflexion sur les critères d'évaluation des pratiques plastiques.
- Les politiques territoriales et les processus de décision.
 - Conservation-restauration de l'art contemporain.
 - La critique d'art aujourd'hui.
 - Art et techniques.
- Pratiques ou usages des objets : un dilemme de la création industrielle.
 - Art, architecture, paysage (avec la Direction de l'architecture et du patrimoine).
 - Thématique libre.

INTITULÉ DES PROJETS	ÉCOLES	RESPONSABLES SCIENTIFIQUES
ENIGMES (Expérimentation de nouvelles interfaces graphiques musicales et sonores)	École nationale supérieure de création industrielle-Les Ateliers, Paris (ENSCI)	Roland Cahen
Dire en signes	École supérieure d'art et de design Marseille-Méditerranée (ESADMM)	Daniel Rézal
La construction du réel dans l'art contemporain	École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon (ENSBA Lyon)	Giovanni Careri, Bernhard Rüdiger
ARCAD (Atelier de recherche et création en arts dynamiques)	École européenne supérieure de l'image Angoulême-Poitiers (EESI) et laboratoire ACROE Grenoble	Annie Luciani, Daniel Barthélémy
AGGLO, construction de situations collectives d'invention	Villa Arson (Nice)	Jérôme Joy, Paul Devautour
Construire un espace de recherche où la pratique artistique soit le lieu d'interrogation de notre rapport à la construction du savoir historique	École régionale des beaux-arts de Nantes (ERBA Nantes)	Emmanuelle Chérel, Michel Aubry, Véronique Giroud
Laboratoire-archivé-concept (LAC)	École supérieure d'art de l'agglomération d'Annecy (ESAAA)	Elie During, Dork Zabunyan
Les figures de l'interactivité	École européenne supérieure de l'image Angoulême-Poitiers (EESI)	Jean-Marie Dallet
Sliders, tentative ou expérience de cinéma interactif et collectif	École européenne supérieure de l'image Angoulême-Poitiers (EESI)	Jean-Marie Dallet
Le passage à l'acte, art et philosophie	Institut supérieur des arts de Toulouse (anciennement école supérieure des beaux-arts)	Antonia Birnbaum
Archives et collections de design graphique, quel rôle pour une discipline en construction ?	École régionale des beaux-arts de Rennes (ERBA Rennes)	Catherine de Smet
Le destin des images	École nationale supérieure de la photographie (ENSP Arles)	Patrick Talbot
Art-mer-ville, désir de rivage	École supérieure des beaux-arts de Montpellier Agglomération (ESBAMA)	Didier Malgor
Locus Sonus	École supérieure d'art d'Aix-en-Provence (ESA Aix-en-Provence) et Villa Arson (Nice)	Peter Sinclair, Jérôme Joy
La forme des idées	École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon (ENSBA Lyon)	Bastien Gallet, Patrice Manigier

ministère (« Art, architecture, paysage » avec la Direction de l'architecture et du patrimoine, par exemple). Entre 2001 et 2008, le conseil scientifique aura sélectionné plus de trente projets qui ont bénéficié d'un financement et d'un accompagnement scientifique. La brochure *État de la recherche 2001-2008*, publiée en 2009 par le ministère, rend compte de l'ensemble de ces activités de recherche⁴.

La réorganisation du ministère en 2010 donne naissance, par la fusion de la Délégation aux arts plastiques (DAP) et de la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS), à la Direction générale de la création artistique (DGCA) qui se dote d'un « pôle recherche », faisant suite au bureau de la recherche de la DAP, et dont la vocation sera transdisciplinaire (arts plastiques et spectacle vivant) à partir de 2015.

Le principal outil de structuration institutionnelle de la recherche au sein des écoles supérieures d'art est l'appel à projets annuel, et l'on peut considérer clairement deux périodes. L'évolution des appels à projets depuis 2001 montre en effet que l'on passe progressivement d'une *incitation* à la recherche à une réelle *structuration*. Dans un premier temps (2001-2009), l'appel à projets était organisé sous forme de thématiques programmées en direction de la communauté scientifique, définies par le conseil scientifique. Une thématique libre a par la suite été introduite afin de permettre aux écoles de faire elles-mêmes des propositions de programmes de recherche (cf. encadré p. 78).

Sans chercher l'exhaustivité, sont mentionnés dans le tableau ci-dessus un certain nombre de projets qui ont accompagné et contribué à cette structuration. Dès lors, il est apparu que la très grande majorité des projets retenus, pour ne pas dire la quasi-totalité, étaient issus de la thématique dite « libre ». À l'aune de ce constat, les thématiques ont évolué progressive-

ment dès 2010 au profit d'une nouvelle approche, clairement énoncée en 2012.

Les écoles supérieures d'art ayant accédé à leur autonomie, l'action du ministère (DGCA) devait désormais se tourner vers une structuration de la recherche à plus long terme, offrir aux établissements la possibilité de construire un développement structurel durable, prenant en compte notamment les relations avec d'autres structures de recherche et la dimension internationale.

À ce titre, on peut rappeler l'importance du programme « Entr'écoutes », partenariat entre le MCC et l'Institut français (ministère des Affaires étrangères), qui encourage les écoles à tisser des liens, notamment de recherche, avec des établissements d'enseignement supérieur et de recherche à l'étranger⁵.

On peut également souligner que cette structuration s'est toujours élaborée et effectuée dans le cadre d'une réflexion commune entre les équipes de recherche, le conseil scientifique et la Direction générale de la création artistique (anciennement Délégation aux arts plastiques).

Les objectifs de l'appel à projets 2010-2011 :

- contribuer à l'apport de connaissances dans le domaine de l'art contemporain, la création et son environnement ;
- explorer des formes et des méthodes de recherche fondées sur la production d'œuvres et la pratique plastique ;
- favoriser la constitution d'équipes de recherche en art contemporain, associant les écoles supérieures d'art à d'autres établissements d'enseignement supérieur et de recherche ;
- fournir des éléments de réflexion et d'orientation pour la politique conduite par la Direction générale de la création artistique.

Une sélection de projets parmi ceux soutenus entre 2001 et 2010 par le ministère de la Culture et de la Communication (appels à projets annuels de la Délégation aux arts plastiques). Pour plus d'informations, voir *État de la recherche 2001-2008*, MCC/DAP, 2009.

4. www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Ouvrages/Etat-de-la-recherche-2001-2008-Delegation-aux-arts-plastiques

5. www.institutfrancais.com/fr/actualites/cooperation-internationale-des-ecoles-dart-programme-entrecoles-2015

INTITULÉ DES PROJETS	ÉCOLES D'ART ET PARTENAIRES	RESPONSABLES SCIENTIFIQUES
En traduction : Art by telephone	École supérieure des beaux-arts Tours Angers Le Mans (ESBA TALM) <i>Partenaires : Barnard College, University of New York, USA – Centre national édition art image (CNEAI), Chatou – San Francisco Art Institute, USA – School of Visual Arts, New York, USA.</i>	Sébastien Pluot, Fabien Vallos
Peinture, un réseau de recherche	École supérieure d'art Grenoble-Valence / École européenne supérieure d'art de Bretagne, site de Rennes / École nationale supérieure d'art de Bourges / École nationale supérieure d'art de Dijon / Central Saint Martins College (Londres) <i>Partenaires : Rennes 2 Université – Paint Club, Londres, GB – Camberwell College of Arts, GB – Cambridge Art School, GB – Pratt Institute, New York, USA – Ohio State University, USA.</i>	Olivier Gourvil
Plateforme de recherche ARTEM	École nationale supérieure d'art de Nancy <i>Partenaires : ICN, Nancy – École des Mines, Nancy – ENSAD, Paris – Paris 8 Université.</i>	Jehanne Dautrety
Art et corps	Institut supérieur des beaux-arts de Besançon, Universités de Strasbourg. <i>Partenaires : Université de Valencia UPV, Espagne – École des beaux-arts, université d'Athènes, Grèce – Laboratoire LASELDI, université de Franche-Comté – Diplôme universitaire de danse & performance, université de Franche-Comté – Espace multimédia Gantner, Franche-Comté.</i>	Michel Collet
Les espaces du paysage	École supérieure d'art de Clermont Métropole (ESACM) <i>Partenaires : École nationale supérieure d'architecture, Clermont-Ferrand – Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand – Pôle de recherche et d'enseignement supérieur, Clermont Universités.</i>	Cédric Loire
GestualScript, système analogique visuo-gestuel pour la graphie de la langue des signes	École supérieure d'art et de design d'Amiens (ESAD Amiens) <i>Partenaires : Laboratoire COSTECH, université de technologie de Compiègne (UTC) – Laboratoire ECCHAT, université de Picardie Jules-Verne.</i>	Patrick Doan
Laboratoire Edith	École supérieure d'art et de design Le Havre-Rouen (ESAD Le Havre-Rouen) <i>Partenaires : Centre national édition art image (CNEAI), Chatou – Université de Haute-Alsace, Mulhouse.</i>	Dominique de Beir, Elise Paré
Objets à finir : quel objet pour le design dans le nouveau monde industriel ?	École nationale supérieure de création industrielle - Les Ateliers (ENSCI) <i>Partenaire : École des hautes études en sciences sociales (EHESS), Paris.</i>	Sophie Pène
Le végétal, un modèle pour le design ?	École supérieure d'art et de design de Reims (ESAD Reims) <i>Partenaires : Conservatoire national des arts et métiers (CNAM), Paris – Université de Picardie Jules Verne.</i>	Patricia Ribault
Atelier de recherche sonore ARS (son, architecture, urbanisme)	École supérieure d'art de Lorraine (ESAL, site de Metz) <i>Partenaires : Universités de Sarrebruck et Trèves, Allemagne – Académies de Cracovie et Gdansk, Pologne – Académie royale de Liège, Belgique.</i>	Eléonore Bak
Grande image, projection grand format	École supérieure des beaux-arts Tours Angers Le Mans (ESBA TALM) <i>Partenaires : ETCLondonParis, Ivry-sur-Seine – Projectile – Laboratoire des arts et des médias, université Paris 1 – SlidersLab, université de Poitiers / EESI – Visible City + Archive, York University, Canada – Groupe Ville (Dijon, Saint-Etienne, Strasbourg).</i>	Christophe Domino
DatAData, groupe de recherche sur les médias poétiques	École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon (ENSBA Lyon) <i>Partenaires : Centre de recherches et d'études anthropologiques (CREA), laboratoire CNRS – Laboratoire d'informatique en image et systèmes d'information (LIRIS), CNRS – Laboratoire Espace Cerveau, Institut d'art contemporain (IAC), Villeurbanne – Gaité lyrique, Paris.</i>	Catherine Beaugrand
It's Interactive : so what ?	École média art Fructidor, Chalon-sur-Saône <i>Partenaires : Université de Paris 8 – Arts et métiers ParisTech, Chalon-sur-Saône – Université de Bilgi, Istanbul, Turquie – Universités fédérales de Bahia, Rio de Janeiro, du Céara, Brésil.</i>	Équipe
POST-DIPLÔME, 3 ^e CYCLE, DOCTORAT	ÉCOLES D'ART ET PARTENAIRES	RESPONSABLES SCIENTIFIQUES
Art et entreprises : « Les Réalisateurs » (post-diplôme)	École supérieure des beaux-arts de Nantes Métropole (ESBANM) <i>Partenaire : Audencia (école supérieure de commerce), Nantes.</i>	Fabrice Hyber
Diplôme supérieur de recherche en art (DSRA), 3 ^e cycle	École supérieure d'art de l'agglomération d'Annecy (ESAAA) <i>Partenaires : musées, galeries, Frac, universités, structures de recherche.</i>	Stéphane Sauzedde et Thierry Mouillé
Doctorat en pratiques artistiques	Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains <i>Partenaire : Université du Québec à Montréal (UQAM), Québec</i>	Alain Fleischer et Éric Prigent

Une sélection de projets parmi ceux soutenus depuis 2010 par le ministère de la Culture et de la Communication (appels à projets annuels de la Direction générale de la création artistique). Pour plus d'informations, voir *Art & Recherche*, MCC/DGCA, 2012.

Les objectifs de l'appel à projets 2012 :

- explorer des formes et des méthodes de recherche fondées sur la pratique plastique et la production d'œuvres, considérant notamment les rapports singuliers qu'entretiennent pratique et théorie dans l'art contemporain ;
- soutenir les projets articulant enseignement, transmission, création et recherche ;
- encourager la formation de laboratoires dans les écoles supérieures d'art et la constitution d'équipes associant les écoles à l'Université, à d'autres établissements d'enseignement supérieur et de recherche, aux

centres d'art, fonds régionaux d'art contemporains (FRAC) et musées ;

- encourager les recherches au croisement d'autres médiums.

Les objectifs de l'appel à projets 2013-2014 :

- dégager des objets de recherche spécifiques au domaine de la création artistique en art et en design ;
- mettre en évidence l'apport de la création artistique à la production de connaissances ;
- explorer des formes et des méthodologies de recherche fondées sur la pratique plastique et la production d'œuvres ;

DÉCEMBRE 2005	Le premier colloque sur la recherche se tient à l'école nationale supérieure d'art de Nancy. Intitulé « Chercher sa recherche », il pose d'emblée la question de la définition de la recherche au sein des écoles supérieures d'art. Ce colloque donnera lieu à deux publications : <i>R&C Recherche et création</i> , ENSA Nancy-Les éditions du Parc/Burozoïque, 2009 ; et <i>Chercher sa recherche</i> , Presses universitaires de Nancy, 2011.
DÉBUT 2006	Demande du ministère de la Culture (Délégation aux arts plastiques) au ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche pour la reconnaissance du diplôme national supérieur d'expression plastique (DNSEP) au grade de master.
AVRIL 2006	À Rennes se déroulent les premières « Assises nationales des écoles supérieures d'art », organisées par le ministère (Délégation aux arts plastiques) en partenariat avec l'Association nationale des directeurs d'écoles d'art (ANDEA), la Coordination nationale des enseignants des écoles d'art (CNEEA), et avec les représentants des collectivités territoriales (villes, agglomérations, régions), autour de trois thématiques : Art et recherche, Statuts, Réseaux et partenariats. Une importante publication en deux volumes fera suite à l'évènement : <i>Actes des Assises nationales des écoles supérieures d'art</i> , École des beaux-arts de Rennes/Association des écoles supérieures d'art de Bretagne, 2008.
OCTOBRE 2006	Se tient au ministère de la culture (Délégation aux arts plastiques) le premier séminaire de recherche au cours duquel sont présentés les projets sélectionnés de 14 équipes de recherche des écoles supérieures d'art. Le séminaire se déroule chaque année depuis cette date.
DÉCEMBRE 2007 - SEPTEMBRE 2008	Le ministère organise, en partenariat avec le Collège international de philosophie (CIPH), un séminaire pluridisciplinaire sur la recherche en art(s) dont le but est « d'élaborer une réflexion croisée sur l'intersection entre recherche et art, associant les acteurs représentatifs de l'enseignement, de la recherche et de la création ». Une publication suivra, faisant état des contributions dans les champs des arts plastiques, du design, de la danse, de la musique, du théâtre, de l'architecture : J. Dautrey dir., <i>La Recherche en art(s)</i> , CIPH-MCC, Éditions MF, 2010.
2008	L'AERES procède à l'évaluation prescriptive (sur sites) d'un échantillon de sept écoles supérieures d'art, destinée à mettre au point la future évaluation de l'ensemble des écoles du réseau « portant sur la possibilité d'attribution du grade de master aux titulaires du DNSEP ».
2010	L'AERES procède à l'évaluation (sur dossiers) de la totalité des formations et des diplômes à bac+5 des écoles supérieures d'art.
JANVIER 2011	Les écoles supérieures d'art territoriales ont acquis le statut d'établissement public de coopération culturelle (EPCC), les écoles nationales supérieures d'art étant des établissements publics nationaux (EPN) depuis 2002.
FÉVRIER 2012	À l'initiative du ministère (Direction générale de la création artistique), se déroule à l'école nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville la manifestation « Art et Recherche », composée d'un forum des écoles supérieures d'art et d'un colloque international. Plus de 90 projets de recherche seront présentés, donnant lieu à une publication : <i>Art et Recherche</i> , MCC, 2012.
JUIN 2012	Première session des DNSEP conférant grade de master.
FIN 2013	Arrivée d'un nouveau responsable de la recherche à la DGCA, mise en place d'une nouvelle formule de groupe de travail/jury des appels à projets.

Structuration de la recherche dans les écoles supérieures d'art : repères chronologiques.

- expérimenter des formats de restitution publique de la recherche ;
- mettre en avant des expériences pédagogiques innovantes ;
- favoriser l'affirmation de priorités de recherche par établissement ;
- favoriser l'émergence d'un milieu de recherche associant enseignement, production, diffusion ;
- renforcer les partenariats internationaux.

Ce dernier appel à projets met ainsi radicalement l'accent sur la question de la création : « la mise en place d'une activité de recherche reposant sur la pratique artistique et à l'initiative d'artistes et de designers est une priorité du ministère de la Culture et de la Communication », perspective déclinée en trois axes :

- constitution de programmes de recherche (expérimentation et développement) ;
- structuration d'unités de recherche (activité durable de recherche) ;
- création de troisièmes cycles spécifiques (formation à la recherche par la recherche).

Lors de la dernière session du jury des appels à projets de mai 2014, quarante projets ont été examinés par des experts extérieurs puis par le jury. Quinze de ces projets ont finalement été retenus, éligibles à un financement et à un soutien scientifique, pour des périodes allant de un à quatre ans. Ainsi, l'évolution de la structuration de la recherche au sein des écoles supérieures d'art par le ministère (DGCA), permet de soutenir un nombre de projets aujourd'hui beaucoup plus important que par le passé.

Si le colloque international « Art et Recherche » qui s'est déroulé en 2012 à l'école nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville a montré l'intensité de l'activité de recherche menée au sein des écoles supérieures d'art (plus de 90 projets), il a également permis un constat : la très grande majorité des projets relevait encore d'une approche « sur l'art », comme objet de recherche en quelque sorte, et non « de l'art », comme force d'invention.

Mais l'évolution actuelle permet de consolider, à travers la notion de *recherche-crédation* et dans ses déclinaisons, une position clairement définie de l'institution.

Ainsi, dans un partenariat renforcé avec le ministère de la Culture, l'ANR a proposé en juillet 2014 un évènement, « Rencontres Recherche et Création » qui s'est déroulé en Avignon lors du festival. Organisé dans le cadre des Ateliers de la pensée et de l'année de la Création de l'Alliance Athena, cet évènement a réuni également les partenariats de l'université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, SACEM-Université, l'ADAMI, la BNF et la Maison française d'Oxford. Il a donné lieu à une communication du directeur général de la création artistique qui a rendu compte de l'engagement de l'institution en faveur de la recherche et de la création (cf. encadré p. suivante).

L'évolution des écoles supérieures d'art au sein de l'enseignement supérieur national apparaît désormais comme une réussite. D'une part pour elles-mêmes, tant il est vrai que leur « réforme » en direction des attendus européens se révèle structurante à bien des égards, ce malgré et au-delà des réticences exprimées dès la première approche de cette évolution par

L'ART DE LA RECHERCHE

« La recherche est l'une de nos plus belles promesses d'avenir. Partout elle façonne et colore nos territoires, impulsant le sens de l'innovation et de l'invention. Sous toutes ses formes, elle rayonne et contribue à notre culture commune. Cette force précieuse est au cœur de l'initiative de l'Agence nationale de la recherche, qui a choisi le festival d'Avignon, lieu de rencontres par excellence, pour réunir d'éminents chercheurs, provenant de tous les champs des sciences humaines, sous l'intitulé accueillant "Recherche et Création". Une invitation que la Direction générale de la création artistique relève avec conviction. La recherche en effet, comme le soutien à la création ou l'égal accès aux œuvres, fait partie des grandes missions du ministère de la Culture et de la Communication.

L'enjeu est crucial, puisqu'il s'agit de rassembler tous ceux qui mettent leur énergie de chercheur au service de la création, qu'ils la produisent ou qu'ils l'observent. La communauté scientifique, à l'évidence, est en pleine mutation ; le champ de la recherche sur l'art s'enrichit de nouvelles modalités de recherche en art, conduite en lien direct avec les créateurs.

Le ministère de la Culture et de la Communication est particulièrement sensible à cette problématique, recherche et création, qui a fait une entrée réussie dans l'enseignement supérieur Culture, à la faveur de la mise aux normes des diplômes, désormais construits sur le modèle du LMD (licence-master-doctorat).

Depuis quelques années, le doctorat de création invente ses contours, en bonne intelligence avec les universités et les grandes écoles, et différents prototypes très stimulants sont en train de voir le jour, y compris à échelle européenne.

Dans tous les domaines de la création naissent des projets de recherche originaux, et ouverts aux autres formes du savoir. Les écoles, notamment dans le champ des arts plastiques, ont été aux avant-postes depuis plus de dix ans, et de nombreuses initiatives surgissent dans les différents domaines du spectacle vivant, qui ne demandent qu'à se structurer dans la durée.

Car la création repose sur trois piliers : recherche, production, diffusion. Pour qu'elle soit forte, elle se doit de ménager ces espaces de laboratoire, comme Stanislavski avait su le faire, alors directeur d'un grand théâtre en pleine gloire, en confiant la direction du "studio" à Meyerhold, qui deviendra l'un des plus grands chercheurs et inventeurs de la scène du XX^e siècle. La Direction générale de la création artistique souhaite assumer pleinement sa mission d'accompagnement de la recherche, en favorisant par tous les moyens le dialogue entre ses différentes formes, qui toutes irriguent les eaux de la création. »

Michel Oriet, directeur général de la création artistique, ministère de la Culture et de la Communication
Communication lors des « Rencontres Recherche et Création », Avignon, juillet 2014

l'ensemble de leur communauté. D'autre part, c'est peut-être plus important, par la conscience qu'ont acquise les étudiants de l'apport fondamental que les enjeux liés à cette évolution procuraient potentiellement à leur futur développement, en phase avec les équipes pédagogiques.

Une structuration de la recherche dans les écoles supérieures d'art est à l'œuvre. Elle est en accord avec les grandes orientations nationales et celles du ministère de la Culture et de la Communication. Elle s'adapte aux exigences européennes de l'enseignement supérieur et de la recherche et à celles de l'enseignement supérieur national.

À partir de la création de troisièmes cycles spécifiques et de l'éventualité, de plus en plus concrète, d'un doctorat de création, cette structuration offrira, à terme, aux écoles supérieures d'art la totalité de l'architecture LMD des cursus. Ainsi ces écoles feront complètement partie de l'enseignement supérieur, qu'il soit national, européen ou international. La réalisation de cet enjeu fondamental, dont on n'aurait pas imaginé un aboutissement aussi rapide il y a seulement quelques années, doit vraiment beaucoup à la mobilisation des écoles elles-mêmes, de leurs étudiants, de leurs équipes pédagogiques et de recherche, de leurs directions.

Pour autant, l'évolution en marche devra bien s'accompagner de la résolution de situations qui apparaissent encore comme des handicaps à une pleine réalisation de ces objectifs, à une reconnaissance définitive, notamment de la part de l'enseignement supérieur. Parmi les chantiers en cours et/ou à venir, celui des

statuts est le plus fondamental. Particulièrement les statuts des enseignants et des étudiants engagés dans les activités de recherche, et l'harmonisation des statuts des professeurs des écoles territoriales et des écoles nationales. Au-delà de l'éventualité d'un doctorat qui pourrait être attribué aux artistes, c'est la reconnaissance des chercheurs des écoles d'art par la communauté générale de la recherche qui est en jeu.

Le ministère de la Culture sait accompagner les établissements d'enseignement supérieur dans leurs spécificités, dans tous ses domaines de compétence. Le ministère chargé de l'enseignement supérieur et de la recherche reste cependant l'instance de validation sur le plan national. Ainsi, la création prochaine d'un Conseil national de l'enseignement supérieur et de la recherche Culture apportera une nouvelle dimension aux disciplines (architecture/paysage, patrimoine, cinéma/audiovisuel, arts plastiques, spectacle vivant), permettra l'identification d'un ensemble et, par voie de conséquence, autorisera une reconnaissance plus évidemment structurée des activités de recherche menées au sein des établissements du réseau Culture.

Pour les écoles supérieures d'art, dont les spécificités restent l'enseignement de l'art par l'art et l'articulation de la pratique et de la théorie, l'évolution se fera évidemment sous le signe de l'ouverture. À d'autres disciplines, à d'autres domaines, à d'autres mondes.

Mais aussi, et surtout, dans ce que la recherche en art induira sur le plan d'une émergence dont il est peu dire qu'elle ne puisse être autre que totalement imprévisible. ■

CODE

Riffone

Notes pour construire l'hacienda

La chance des écoles d'art aujourd'hui est d'être en situation de construire leur propre modèle.

« *L'hacienda, tu ne la verras pas. Elle n'existe pas. Il faut construire l'hacienda*¹. » Depuis dix ans maintenant que je dirige des écoles d'art, cette formule me revient régulièrement à l'esprit, entre ritournelle, devise et vademécum. Si le terme *hacienda* reste historiquement lié à l'exploitation et au colonialisme, il ouvre aussi sur l'horizon d'un lieu qui est à la fois de résidence et de production, de vie commune et de travail, et conjugue littéralement, sous sa forme dérivée du gérondif du verbe espagnol *hacer*, ce qui doit être fait et ce qui est en train de se faire. *Construire l'hacienda* : c'est le nom de code que je propose pour l'opération dite de structuration de la recherche dans les écoles d'art.

Structurer la recherche. L'entreprise est assurément nécessaire. Gardons cependant à l'esprit que la structuration est une opération de nature architecturale et que, comme le rappelle ce bon vieux Georges Bataille : 1) « chaque fois que la composition architecturale se retrouve ailleurs que dans les monuments [...] peut-on inférer un goût prédominant de l'autorité » ; 2) « Les formes sont devenues de plus en plus statiques, de plus en plus dominantes². » Comme d'autres considérations de la même époque, ces phrases écrites en 1929 sont d'une confondante actualité.

Autorité et domination. Il existe un modèle de structuration de la recherche, qui domine et fait autorité : celui de l'enseignement supérieur, 3/5/8, doctorat, HDR, CNU³, etc. La chance des écoles d'art aujourd'hui est d'être en situation de construire leur propre modèle. Une charte de la recherche proposée par l'Association nationale des écoles supérieures d'art (ANDEA) en a posé les premières bases : la recherche en art est un régime de l'activité artistique ; elle plonge ses racines dans l'histoire de l'art et remonte au moins au *Traité de la peinture* de Léonard ; elle est à l'œuvre dans l'ensemble du cursus et commence donc dès la première année ; elle suppose l'évaluation par les pairs ; elle se distribue formellement en programmes, unités et troisièmes cycles⁴. Ce qui nous éloigne en plusieurs points des modalités tant statutaires que structurelles de l'Enseignement supérieur.

Faire époque. C'est là le seul principe conséquent qui peut conduire l'action des écoles d'art en matière de structuration de la recherche. Au sens d'abord où il faut parvenir à mettre momentanément en suspens (*épokhè*) le modèle académique de la recherche. En allant voir notamment du côté des avant-gardes, qui se sont toujours construites contre les académismes, comme des espaces de recherche et d'interlocution autour de territoires d'expérimentation communs, défrichés par des outils et des méthodologies d'invention et d'usage collectifs. Au sens ensuite où il est essentiel de faire date : de construire, au sein de l'institution, une forme inédite de recherche qui soit faite par et avec les artistes, augmentant aussi bien leur puissance d'agir que notre puissance d'intellection.

Pas tout. Pas plus qu'elle ne se réduit au « troisième étage de la fusée », la recherche ne saurait épuiser la totalité des formations post-deuxième cycle. Raison pour laquelle il nous semble fondamental, à l'école nationale supérieure des beaux-arts de Lyon (ENSBA Lyon), de maintenir, en plus d'un troisième cycle, de deux unités de recherche et de deux programmes de recherche, un post-diplôme permettant chaque année à cinq jeunes artistes « de bénéficier de l'infrastructure de l'établissement et de ses ateliers, d'une bourse, d'un logement, et surtout de participer activement à l'expérience d'un projet collectif, fondé sur la rencontre, la discussion critique et le déplacement géographique⁵ ». Lors de la dernière session de recrutement, à la question « Quels sont les motifs qui vous conduisent à poser votre candidature au post-diplôme de l'ENSBA Lyon ? », une candidate répondit : « Parce qu'il est au plus près des attentes d'un jeune artiste et qu'il n'existe plus, aujourd'hui, dans les écoles d'art après le DNSEP, que des programmes de recherche. » À bon entendeur. ■

EMMANUEL TIBLOUX

Directeur de l'école nationale supérieure des beaux-arts de Lyon

1. Gilles Ivain, « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *L'internationaliste situationniste*, n° 1, 1958.
2. Georges Bataille, « Architecture », *Documents* n° 2, mai 1929.
3. 3/5/8 : licence-master-doctorat ; HDR : habilité à diriger des recherches ; CNU : Conseil national des universités.
4. www.andea.fr/doc_root/andea/commissions/530dda267366c_charte-de-la-recherche-v3-nov-13.pdf
5. www.ensba-lyon.fr/postdiplome/infos.php

Tentative pour sortir du cadre

équi

Ni question posée, ni problème à résoudre au préalable ne guident les créations des artistes. Comment envisager alors un projet de recherche ou de troisième cycle au sens universitaire du terme pour la formation de certains d'entre eux ?

VÉRONIQUE VERSTRAETE

Artiste, professeure à l'école supérieure des beaux-arts de Nantes Métropole

Le titre de cet article reprend celui d'une œuvre d'ORLAN : *Tentative pour sortir du cadre*, 1964. Photo noir et blanc 6,5 x 10,5 ; 81 x 76 cm avec cadre.

Est-il nécessaire ou inéluctable, dans les écoles d'art, de s'attacher au modèle universitaire en vue d'un tel projet ? De cette recherche il ne peut se dégager de vérité, de certitudes, ni même une théorie, mais davantage une expérimentation, souvent collective, de ce que peut être pour un artiste le travail de la pensée, la part cognitive de la création, qui reste malgré tout empirique, et dont on ne sait pas le devenir.

« On peut souligner ici à propos, qu'en tant qu'artiste je bénéficie d'un léger avantage en ce qui concerne l'analyse du processus de création artistique¹. » Cette pensée, énoncée par Donald Judd, aborde la transmission par « ceux qui savent », le désir ou la nécessité d'un enseignement de l'art par ceux qui le pratiquent. Cette génération d'artistes américains a été la première à bénéficier d'une formation universitaire qui a constitué en partie le socle de leurs créations. Placer la parole de l'artiste au cœur de son propre art n'est pas aussi naturel en France. Cependant, depuis plusieurs années, certaines formes artistiques fréquentent celles de la recherche académique (conférences, archives, dispositifs méthodologiques). Serait-ce le signe d'une alerte de l'emprise du monde des idées sur celui de l'expérience et/ou d'une crainte de la perte des singularités par le développement de l'œuvre comme objet dans le marché économique tout puissant ? D'autre part, comme le souligne Anna Guillo dans ses *Écrits d'artistes au XX^e siècle*, Matisse ou Parmiggiani pensent que l'artiste n'est pas la personne la mieux placée pour émettre une critique sur son propre travail, puisqu'il ne possède pas la fameuse distance nécessaire à l'exercice². Donald Judd affirmait, notamment en cherchant un lieu *specific* pour son œuvre, le pouvoir de l'artiste et sa capacité à réfléchir son œuvre. Il ne s'agit pas de « critique » exactement en ce qui concerne la thèse ou le mémoire à l'université en France, mais davantage d'une approche analytique centrée sur un axe précis de l'œuvre. La volonté d'éclairer un sujet peu abordé dans le champ théorique, bien que parfois très contemporain, et la forme académique de l'écriture appartiennent au champ universitaire et pas aux écoles d'art.

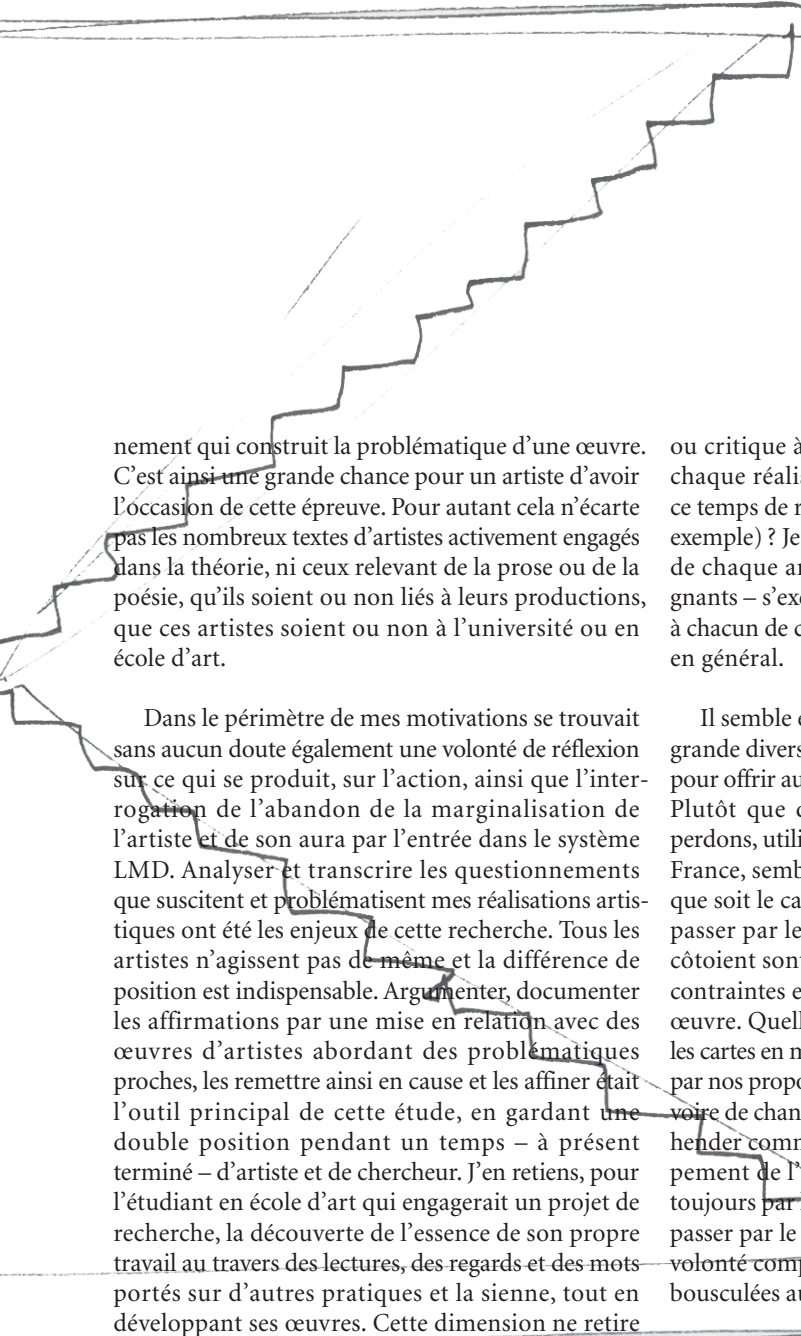
Pour développer pleinement l'essence de sa propre pratique, l'étudiant (ou chercheur) en école d'art a d'autres moyens, ancrés dans sa pratique, qu'il s'agit de révéler, avec l'aide des théoriciens, des artistes et des techniciens qui l'accompagnent.

La question de la rédaction d'un mémoire en option art est arrivée au moment où j'ai commencé à enseigner. Les écoles d'art se rangeant sur la grille licence-master-doctorat (LMD) en ayant accepté les accords de Bologne, il n'était pas question pour moi de revenir en arrière, ni de freiner ces faits, mais de comprendre la place des écoles d'art dans ce processus. En tant qu'enseignante et personne de terrain par tempérament, je ne peux envisager la dimension théorique demandée à l'étudiant en école d'art sans en avoir moi-même l'expérience en tant qu'artiste. Je la conçois très différemment de celle qui est abordée à l'université. Éprouver cette différence par la thèse universitaire était par conséquent nécessaire, d'autant plus que mon choix s'est porté sur le Centre Saint-Charles de l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne, où la thèse en arts plastiques ne peut être envisagée sans une pratique artistique engagée en relation directe avec le sujet abordé. Pour autant, la mise en œuvre plastique dans ma pratique n'est ni inséparable, ni indispensable d'une réflexion écrite qui analyse et étudie le déroulement intellectuel et technique de celle-ci. Lors d'un entretien, ou lorsque sont émises des critiques différentes sur une même pièce, l'artiste est en situation de commenter la manière dont sa pratique est interprétée. De même, lors de la thèse, il recherche les différentes formes d'interprétation, dans un champ malgré tout à part, par tous les moyens à sa disposition. La thèse, que j'ai soutenue, était articulée majoritairement autour de ma pratique et de mes œuvres récentes ou passées. Elle est une lecture originale et personnelle du sujet sous-tendu par ma création. J'ai choisi pour cela de considérer les œuvres de mes pairs ou de mes contemporains telle une matière à penser qui n'est jamais terminée ou aboutie. La thèse confronte le langage plastique au langage écrit et permet ainsi d'être au plus près du question-

1. Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, traduit de l'américain par Annie Perez, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1991, p. 87.

2. Anna Guillo, *Écrits d'artistes au XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 125.

libu



nement qui construit la problématique d'une œuvre. C'est ainsi une grande chance pour un artiste d'avoir l'occasion de cette épreuve. Pour autant cela n'écarte pas les nombreux textes d'artistes activement engagés dans la théorie, ni ceux relevant de la prose ou de la poésie, qu'ils soient ou non liés à leurs productions, que ces artistes soient ou non à l'université ou en école d'art.

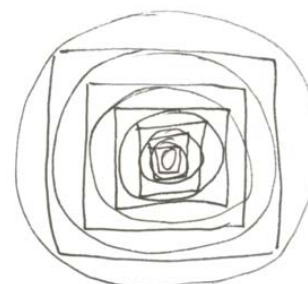
Dans le périmètre de mes motivations se trouvait sans aucun doute également une volonté de réflexion sur ce qui se produit, sur l'action, ainsi que l'interrogation de l'abandon de la marginalisation de l'artiste et de son aura par l'entrée dans le système LMD. Analyser et transcrire les questionnements que suscitent et problématisent mes réalisations artistiques ont été les enjeux de cette recherche. Tous les artistes n'agissent pas de même et la différence de position est indispensable. Argumenter, documenter les affirmations par une mise en relation avec des œuvres d'artistes abordant des problématiques proches, les remettre ainsi en cause et les affiner était l'outil principal de cette étude, en gardant une double position pendant un temps – à présent terminé – d'artiste et de chercheur. J'en retiens, pour l'étudiant en école d'art qui engagerait un projet de recherche, la découverte de l'essence de son propre travail au travers des lectures, des regards et des mots portés sur d'autres pratiques et la sienne, tout en développant ses œuvres. Cette dimension ne retire en rien une spontanéité, une approche sensible et une subjectivité nécessaires à la création, bien au contraire elle les renforce. Reste à définir les limites de la forme des contenus diversifiés que les étudiants produiront. L'échappatoire actuelle, parfois employée dans les mémoires, d'un texte pseudo-poétique ou de compilations de réflexions brèves n'est pas à la hauteur de leurs capacités, ni de leurs besoins. Un enseignement des prémices d'un mémoire dans le premier cycle serait peut-être une possibilité. Quant à l'éventuel troisième cycle ou de recherche, il me semble que la pratique et les œuvres doivent y être mises en avant en inventant un rapport réflexif

ne

ou critique à celles-ci par l'écriture, mais propre à chaque réalisation artistique. Faudra-t-il clôturer ce temps de recherche par un diplôme (doctorat par exemple) ? Je ne pense pas. Laissons la responsabilité de chaque artiste en devenir – guidé par les enseignants – s'exercer, en choisissant la forme singulière à chacun de cet aboutissement, intrinsèque à l'œuvre en général.

Il semble essentiel de garder une souplesse et une grande diversité dans le recrutement des enseignants pour offrir aux étudiants une ouverture indispensable. Plutôt que de chercher à identifier ce que nous perdons, utilisons ce cadre de la connaissance qui, en France, semble incontournable. De quelque nature que soit le cadre, les futurs artistes qui ont choisi de passer par les écoles d'art et les enseignants qu'ils côtoient sont à même de révéler ou de dépasser les contraintes et les obligations pour continuer à faire œuvre. Quelles que soient nos craintes, nous avons les cartes en main. Nous avons chacun la responsabilité, par nos propositions, de modeler, d'utiliser, de réduire, voire de changer ce cadre qu'il s'agit à présent d'appréhender comme une sorte de *parergon*³. Si le développement de l'esprit humain et de la personne passe toujours par l'art, celui-ci ne doit pas pour autant en passer par le mode habituel de la pensée, même par volonté compréhensible d'en définir ses limites très bousculées aujourd'hui. ■

3. Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 66-67.



Le Fresnoy : recherche et production

[...] nous ne pourrions être intéressés par des artistes qui ne cherchent pas, mais nous ne pourrions nous contenter d'artistes qui cherchent [...]

ALAIN FLEISCHER

Directeur du Fresnoy-Studio national
des arts contemporains

1. Projet approuvé par Jack Lang, alors
ministre de la Culture, puis soumis à
validation auprès de plusieurs experts,
dont l'INA.

Le projet artistique et pédagogique du Fresnoy-Studio national, conçu en 1987-1988¹, le positionnait à la fois comme un pôle d'excellence pour la région Nord-Pas-de-Calais, et comme une école d'art multi et transdisciplinaire, destinée aux meilleurs jeunes artistes issus des enseignements traditionnels et ayant accompli des cursus d'au moins cinq ans après le baccalauréat. Bien avant que fussent créés les post-diplômes dans certaines écoles d'art, ce positionnement les annonçait. Mais la singularité du programme pédagogique du Fresnoy consiste à proposer aux jeunes artistes un parcours les conduisant depuis les premières images de la modernité – celles de la photographie et du cinéma –, jusqu'aux langages divers et innovants de l'univers numérique, et cela en leur offrant des moyens de production professionnels et un équipement que l'on peut considérer unique en France, et sans doute parmi les plus performants au monde pour une école. Des voyages d'études permettent de confronter le projet du Fresnoy à des institutions comme le MediaLab (Massachusetts Institute of Technology), la Ryerson University (Toronto), le Pasadena Art Center and College of Design, ICC (Tokyo), le ZKM (Karlsruhe), le HKM (Cologne), etc. Pour accompagner la pédagogie du passage à l'acte, et de la création à échelle 1, des artistes-professeurs invités, représentant les différentes disciplines et choisis pour l'exemplarité de leur démarche, passent au Fresnoy une année (exceptionnellement deux), et y réalisent eux-mêmes une œuvre. Les modèles du Fresnoy, souvent cités, sont un « Bauhaus de l'électronique » un « Ircam des arts plastiques » ou une « Villa Médicis high-tech ». De telles références suffiraient à souligner la dimension « recherche » des activités de formation et de création au Fresnoy.

Cette dimension s'impose spontanément dès la première année d'études avec l'incitation à renouveler l'expression photographique et cinématographique, mais d'une façon plus décisive encore en seconde année, avec l'obligation de créer des œuvres qui explorent, expérimentent des domaines technologiques nouveaux et inventent de nouvelles écritures, de nouvelles formes expressives, de nouvelles modalités de création, de diffusion, de perception. Ces œuvres créées par les jeunes artistes du Fresnoy nous ont

appris de nouvelles procédures de production, souvent très différentes des schémas classiques de la création artistique et audiovisuelle. Chaque projet a entraîné la recherche de partenaires adéquats, aussi bien auprès d'ingénieurs ou d'informaticiens, que de laboratoires universitaires français et étrangers, susceptibles de nous offrir des savoir-faire technologiques et scientifiques applicables à des projets artistiques, et cela dans des domaines aussi variés que l'infographie, les processus d'interactivité, la robotique, la réalité augmentée, la création et la diffusion sonore, les lasers, la stéréolithographie, la restauration numérique des films, les images en relief, etc. Autrement dit, la question des « artistes qui cherchent » s'est présentée à nous de façon singulière : nous ne pourrions être intéressés par des artistes qui ne cherchent pas, mais nous ne pourrions nous contenter d'artistes qui cherchent : nos étudiants ont en outre l'obligation de trouver. Il s'agit de produire des œuvres qui illustrent l'aboutissement, et si possible la réussite artistique, d'une expérimentation, d'une recherche. Ce projet artistique et ce cursus pédagogique ont permis au Fresnoy-Studio national de compléter la formation de jeunes artistes, français et étrangers (une quarantaine de pays parmi les candidatures), qui y trouvent l'accompagnement artistique et intellectuel, les moyens technologiques et les partenariats scientifiques leur permettant de réaliser les œuvres singulières particulièrement inventives qui les ont fait remarquer sur la scène nationale et internationale.

Un doctorat avec l'université du Québec

La proposition et l'incitation du ministère de la Culture de promouvoir des doctorats en création artistique nous sont apparues, dans un premier temps, à la fois comme naturelles, puisque cela correspondait au niveau de formation de nos étudiants sortants, et comme problématiques : en effet, il n'était pas évident que de jeunes artistes désormais lancés professionnellement dans le monde de l'art et de son marché souhaitent prolonger encore leurs études supérieures, sept ou huit ans après les avoir commencées, et qu'ils soient intéressés à développer un discours théorique, ou du moins un commentaire spéculatif, sur leur pratique. Nous avons eu l'excellente surprise de découvrir que certains des meilleurs jeunes artistes sortant du

Fresnoy sont attirés par l'engagement dans un cycle doctoral. Face aux incertitudes et aux difficultés administratives non encore résolues pour la validation officielle de ces doctorats en France, nous nous sommes tournés vers l'université du Québec à Montréal (UQAM) avec laquelle Le Fresnoy n'a cessé d'entretenir des relations et des échanges fructueux, depuis la préfiguration et l'expérimentation de notre modèle pédagogique qui y eut lieu cinq ans avant notre ouverture, en 1992 et 1993. L'UQAM est une université qui comporte aussi bien des enseignements en sciences dures, en sciences humaines, en sciences économiques et de gestion, qu'un conservatoire de musique, un conservatoire de théâtre et une école supérieure d'art. Cette dernière, qui a créé un doctorat en pratiques artistiques il y a quelque vingt-cinq ans, nous a apporté son expérience, ses critères, ses exigences pédagogiques – avec notamment l'importance des cours de méthodologie –, pour nous permettre de créer un doctorat en cotutelle. Deux étudiantes sortantes, Isabelle Prim et Dorothée Smith, ont donc suivi à l'UQAM, pendant deux semestres, les séminaires méthodologiques et thématiques nécessaires à l'obtention des crédits préliminaires à la rédaction d'un projet de recherche. Ce dernier, accompagné et validé par la codirection franco-québécoise, précède immédiatement la rédaction de la thèse. Celle-ci, qui ne doit pas dépasser cent cinquante pages, est un des deux volets du travail de doctorat soumis à la soutenance, l'autre étant une œuvre en relation avec la thématique abordée. Choisis par Le Fresnoy pour assurer la codirection du côté français, Georges Didi-Huberman suit les travaux d'Isabelle Prim et Bernard Stiegler ceux de Dorothée Smith. De nouvelles candidatures sont proposées cette année à la direction des doctorats de l'UQAM et à la

doyenne Louise Poissant ; nous souhaitons qu'elles soient codirigées par des artistes reconnus. Le financement de ces doctorats a été assuré par des crédits spécifiques accordés par le ministère de la Culture (DRAC Nord-Pas-de-Calais). À court ou moyen terme, et sous réserve d'un financement pérenne, Le Fresnoy-Studio national envisage de créer un cursus doctoral régulier, non seulement en poursuivant le partenariat avec l'UQAM mais aussi en collaboration avec des universités françaises, comme Lille 1, Lille 3 ou Paris 8 où un de nos anciens étudiants, Joachim Olander, sous la direction de Catherine Perret, titulaire de la chaire d'esthétique, et de Jean-François Peyret, metteur en scène de théâtre et dramaturge, a entrepris un doctorat avec l'espoir qu'il puisse être prochainement reconnu administrativement selon le régime nouveau du « doctorat de création ».

Ajoutons encore que Le Fresnoy-Studio national a confié à un de ses anciens étudiants, Olivier Perriquet (par ailleurs docteur en mathématiques), une mission d'identification de partenaires potentiels en région Nord-Pas-de-Calais, pour des collaborations sur le thème de la relation entre arts et sciences. Il a également la responsabilité d'un groupe de recherche qui associe régulièrement, depuis septembre 2014, des artistes, des théoriciens, des philosophes, des scientifiques, pour préparer une manifestation intitulée *L'incertitude des formes*, qui comportera une exposition et un colloque à l'automne 2017, à l'occasion du 20^e anniversaire du Fresnoy. Il s'agira d'un nouveau temps de réflexion et de débats, spéculatifs et théoriques, qui fera suite à ceux que nous avons régulièrement articulés aux activités de création et de production. ■

Colloques du Fresnoy

Dès sa période de préfiguration avant son ouverture, le Studio national organisait un colloque sur la relation entre son projet pédagogique et le projet architectural de Bernard Tschumi. Puis ce furent les colloques suivants : *Plasticité* (1999, direction Catherine Malabou, actes publiés par les éditions Léo Scheer), *Figures de l'idiot* (direction Véronique Mauron et Claire de Ribeaupierre, actes publiés par les éditions Léo Scheer), *Vitesses limites* (direction Alain Fleischer et Jean-Claude Conésa, actes publiés par les éditions du Seuil, coll. Le genre humain), *Penser la catastrophe* (direction Joseph Cohen, Raphael Zagury-Orly et Alain Fleischer). Enfin, Le Fresnoy a entrepris un cycle de colloques en collaboration triangulaire avec l'université du Québec à Montréal et Ryerson University à Toronto : *Ensemble et séparés* (Toronto 2006, actes publiés par Ryerson University), *Lumières des Lumières* (Tourcoing 2010, actes publiés par les éditions Invenit), *Les Lumières de la ville* (Montréal 2013, actes publiés par l'UQAM).

L'ÉTUDE ET LA PRATIQUE, UN MONTAGE INÉDIT

Nous sommes parmi les premières, Dorothée Smith et moi-même, à plonger notre pratique formelle et discursive dans le grand bain d'une thèse en étude et pratique des arts. Il m'est ainsi incombé la tâche à la fois privilégiée et quelque peu intimidante de faire de ce doctorat un véritable carrefour disciplinaire et méthodologique, une jonction entre pratiques créatrices et problématisations théoriques, entre composition discursive et composition théorique. Il n'y a à l'évidence aucun hasard si, dans une telle perspective, c'est vers des questions de montage que j'ai choisi d'orienter ma recherche. Et c'est tout aussi logiquement que j'ai choisi, pour évoquer ce qu'est ce doctorat, ce qu'il met en œuvre et déplace pour une jeune cinéaste comme moi, de présenter les grands axes de la partie théorique de ma thèse. Celle-ci n'est pas détachée de ma pratique et de mon expérience, mais s'en veut le prolongement par d'autres moyens, la reformulation en un autre langage.

Les paragraphes qui suivent résument les problématiques principales de ma thèse, dirigée par Georges Didi-Huberman et Jeanne Lalonde, dont le titre provisoire est : « L'archive comme commencement et commandement de la fiction au cinéma. Comment le montage la re-présente ». La partie pratique sera constituée de deux films dont l'archive est le point de départ et la fiction le point d'arrivée.

Ma problématique est la suivante. L'art actuel – cinéma, littérature, fiction... – ne cesse de solliciter l'archive, à la fois comme document réel, preuve qui atteste d'une vérité, et comme opérateur de fiction. L'archive est devenue l'un des modes majeurs de l'écriture esthétique de notre temps. Sa capacité à éclairer le présent par une vérité venue du passé est devenue un effet d'art : sa vérité est devenue l'une des opérations – l'un des mensonges – auxquelles la fiction a recours pour assurer sa puissance. J'interrogerai les paradoxes inhérents – liés au rapport entre passé et



ISABELLE PRIM
Artiste, doctorante au Fresnoy-Studio national des arts contemporains / Université du Québec à Montréal

Architecture

présent, vrai et faux, document et fiction... – à cette nouvelle situation touchant aujourd'hui l'ensemble du champ artistique, et ce dans une triple perspective. D'abord une perspective théorique interrogeant les fondements philosophiques de l'archive. Ensuite une perspective esthétique étudiant son usage et les sens de cet usage à travers un ensemble de cas, pour la plupart empruntés au cinéma. Enfin une perspective pratique décrivant l'emploi que je fais, moi-même, de l'archive – et de ses paradoxes – dans les films que

je réalise. Dès qu'il y a archive il y a présence du passé, il y a enquête, il y a montage. C'est aussi de cette manière que j'aimerais envisager ce travail : comme une enquête, comme un montage. Comme un travail d'archive sur l'archive. Puisque j'ai toujours travaillé ainsi pour mes films, c'est cette même méthode – expérimentale, à la fois intuitive et réfléchie – que je voudrais essayer de reconduire – de répéter de prolonger, autrement – au sein de cette thèse. ■

SPECTROGRAPHIES

DOROTHÉE SMITH

Artiste, doctorante au Fresnoy-Studio national des arts contemporains / Université du Québec à Montréal

Aux prémices de mon désir d'intégrer le programme de recherche-crédation proposé par Le Fresnoy en collaboration avec l'université du Québec à Montréal (UQAM), il y a la volonté de développer les thématiques et le dispositif mis à l'œuvre dans une installation interactive intitulée *Cellulaire-ment*, que j'ai réalisée et présentée au Fresnoy en 2012. Cette installation donnait forme au concept de « hantise », qui devenait une interaction entre deux corps à distance, sans contact physique : je ressentais l'entrée de chaque spectateur qui visitait mon exposition grâce à l'implant, à l'intérieur de mon bras, d'une puce électronique sous-cutanée, reliée à un vêtement technologique créé par le laboratoire IRCICA¹, qui traduisait en chaleur la présence de visiteurs que je pouvais ressentir à distance, même à l'autre bout du monde. J'étais ainsi littéralement hantée par chacun d'entre eux, incorporant physiquement leur « fantôme ». Suite à la présentation de cette installation, a émergé le projet de réaliser une recherche autour de ses implications philosophiques.

L'objectif de ma thèse en recherche-crédation est de poursuivre mon exploration de la figure du spectre à travers la relation qui l'unit à la création contempo-

raire cinématographique et plastique, à partir de deux axes : celui, réel, de la présence, de l'apparition ; et celui de la persistance, des traces et des mues de l'identité. Il s'agit pour moi de définir, renommer et mettre à l'épreuve, d'un point de vue esthétique et réflexif, une certaine conception de la figure du spectre, à travers l'étude d'un corpus emprunté à la philosophie, au cinéma, à l'art contemporain et à l'art hybride, à partir de la notion d'« hantologie » développée par Derrida.

Je conçois et investis ainsi ce doctorat comme un cadre rêvé d'expérimentation, de réflexion et de création à travers lequel convergent les deux pratiques concomitantes qui ont précédé mon entrée au Fresnoy : la philosophie (master obtenu à l'université Sorbonne-Paris IV) et la création plastique (diplôme de l'école nationale supérieure de la photographie d'Arles). Ma recherche théorique, encadrée par le philosophe Bernard Stiegler, fait écho à la présentation d'un long-métrage produit par Le Fresnoy avec le soutien de la Fondation nationale des arts graphiques et plastiques (FNAGP) et du Centre Pompidou, qui aborde les mêmes problématiques que le travail de recherche et en explore le versant spécifiquement cinématographique.

Le film accompagne, dans sa forme (investigation, entretiens, rencontres, lectures) et son mode de narration, ma recherche théorique, sous la forme d'un road-movie-docufiction-fantastique. Ébranlement des frontières entre documentaire et fiction, images issues de caméras thermiques, d'iPhones, archives, performances filmées... viendront « donner corps » au travail réflexif mené dans la thèse et à la figure du spectre elle-même. ■

« [...] le médium des média même – l'information, la presse, la télécommunication, la techno-télé-discursivité, la techno-télé-iconicité [...], cet élément même n'est ni vivant ni mort, ni présent ni absent, il spectralise. »

Jacques Derrida, *Spectres de Marx*

Tumbino prouvoine

« SACRe », un doctorat d'un nouveau type

SACRe (Sciences, Arts, Création, Recherche) est une formation doctorale dédiée aux créateurs. Plasticiens, musiciens, cinéastes, metteurs en scène, acteurs, designers, mais également chercheurs en sciences exactes et en sciences humaines et sociales sont amenés à développer une réflexion à la fois artistique et théorique, impliquant une approche innovante dans leur méthode, la construction de leur objet et la présentation de leurs résultats. Tout en respectant les critères académiques, SACRe a pour vocation d'inventer un nouveau type de doctorat de niveau Ph.D, mettant la création au centre de la thèse. Un appel à candidatures international est publié chaque année au printemps.

Inauguré en 2012, ce programme doctoral accueille à ce jour trente-deux doctorants. Chacun d'entre eux bénéficie de moyens financiers, matériels et humains. À échéance

de trois ans, il soutient sa thèse en public, devant un jury constitué de membres habilités et de personnalités issues du monde de l'art. Le format des soutenances varie selon les disciplines, et pourra inclure performances, expositions, concerts et projections.

Formation doctorale de « Paris Sciences & Lettres Research University »¹, SACRe résulte de la coopération de six de ses établissements membres : le conservatoire national supérieur d'art dramatique, le conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, l'école nationale supérieure des arts décoratifs, l'école nationale supérieure des beaux-arts, l'école normale supérieure, l'école nationale supérieure des métiers de l'image et du son (Fémis). Piloté de manière collégiale par ces six partenaires fondateurs, SACRe est actuellement codirigé par Emmanuel Mahé (ENSAD) et Nadeije Laneyrie-Dagen (ENS).

1. www.univ-psl.fr

PROCESSUS DE CRÉATION, PROCESSUS EN CRÉATION

L'objet se compose d'une surface rectangulaire, haute d'environ cinquante centimètres. Sur celle-ci, une bande d'aluminium lisse, presque un miroir ; puis un aplat sombre et mat. Séparé de l'aluminium par une ligne nette, cet « accident » présente une texture riche, organique. L'aspect du noir n'y est pas uniforme mais infiniment varié. Des plissements et des rides, accumulés contre les bords longs de la plaque, impriment à l'ensemble un rythme et une vibration en contraste avec l'uniformité parfaite de l'aluminium. En s'approchant, on découvre les coins brûlés, les panneaux de bois sur lesquels sont fixées les plaques ; ces variations dans la couleur noire, ne serait-ce pas les veines du bois, à demi calcinées ? Il n'y a pourtant ici qu'une seule matière, l'aluminium. Sur une certaine partie d'une plaque achetée auprès d'un fabricant, je commande à un laser d'attaquer le matériau à puissance constante et en balayage. Mon idée est d'obtenir un monochrome noir mais la machine, utilisée dans l'industrie pour des découpes ou des gravures de précision, ne parvient pas à réaliser ce geste pictural. À mesure que la gravure se déroule, je vois apparaître les irrégularités de teinte et de matière qui font aujourd'hui pour moi l'intérêt de cette pièce. Ce qui n'était au départ qu'une expérience avec un matériau (l'aluminium) et un outil (le laser) a donné lieu à la création d'un objet «posable».

Cette pièce (*Gradient*, 2014)¹ est à la fois révélatrice de ma démarche artistique et de mon approche du travail et de la recherche. Ce que je crée prend forme au cours d'un processus qui vient confronter des opéra-

tions plastiques maîtrisées et des effets imprévisibles, résultant de l'interaction entre le matériau, l'outil et le geste – qu'il soit humain ou mécanique. Dans le cadre du doctorat que je réalise à l'école nationale supérieure des arts décoratifs, sous la direction d'Antoine Picon et de Samuel Bianchini, je m'intéresse plus particulièrement au contexte de la fabrication numérique et à l'idée de matérialisation. Je tends à m'écarter d'une vision, à mon sens implicite chez beaucoup de créateurs, d'une matière neutralisée et modulable à volonté par les opérations précises des machines à commande numérique. Des travaux comme *Gradient* m'intéressent précisément en ce qu'ils expriment une certaine irréductibilité de la matière et du processus mécanique au modèle numérique de la forme.

Mes travaux sont centrés depuis plusieurs années sur les questions du processus et de la trace. Je m'intéresse à la manière dont une action, un geste, une perception s'inscrivent dans la matière et dans le temps. Dans mon doctorat, je m'empare du numérique comme d'un outil à questionner et à redéfinir, précisément à travers les marques que ses opérations laissent dans la matière. Ma recherche s'articule autour d'un certain nombre de stratégies, ou d'hypothèses pratiques. L'une d'entre elles concerne l'ambiguïté entre le numérique et le « fait main » : cette stratégie ne s'est pas imposée à moi a priori mais m'est apparue après que j'ai eu réalisé une série de dessins (*Sans titre*, 2014)², dans laquelle les artefacts « analogiques » d'un procédé manuel et systématique rappellent la dégradation d'images photocopiées ou scannées.

IANIS LALLEMAND

Artiste, doctorant à l'école nationale supérieure des arts décoratifs (formation doctorale SACRe)

1. www.ianislallemand.net/works/gradient/

2. www.ianislallemand.net/works/untitled/

Une autre hypothèse actuellement abordée dans mon travail concerne la possibilité d'exposer la trace d'une opération ou d'un geste au moment même de son inscription dans la matière – en d'autres termes, de faire l'expérience non plus seulement de la trace mais également du processus qui participe de sa réalisation, de manière constamment renouvelée et maintenue. Cette hypothèse trouve pleinement à se développer dans le contexte des collaborations avec des équipes de recherche scientifique prévues par le doctorat SACRe. Les praticiens des sciences expérimentales sont en effet confrontés à des problématiques similaires, lorsqu'ils expriment le souhait de montrer leurs dispositifs eux-mêmes et non la mise en forme de leurs résultats dans un article scientifique.

Dans ce cadre, je travaille actuellement sur *Manœuvres*, un projet développé en collaboration avec Olivier Dauchot et l'équipe Effets Collectifs & Matière Molle de l'École supérieure de physique et de chimie indus-

trielles de la ville de Paris. Le projet prend pour point de départ un dispositif expérimental : des petits objets disposés sur une plaque vibrante sont animés de mouvements d'ensemble et peuvent faire penser, lorsqu'on les regarde du dessus, aux mouvements de foule observés par exemple lors d'un concert ou d'une émeute. En d'autres termes, l'expérience nous incite à une projection mentale qui nous rapproche soudain de son objet. C'est sur cette question de la distance du chercheur à l'objet étudié que s'est bâtie ma proposition. Exploitant le double sens de la notion de projection, j'ai proposé d'adjoindre à l'expérience un système optique reproduisant sur un mur, en grande échelle, les ombres des objets en vibration. À la fois confronté au dispositif et à sa trace visuelle, le spectateur oscille constamment entre deux points de vue : d'abord une observation détachée, « d'en haut » ; puis une position dans laquelle, nombreuses, les ombres de la foule avancent autour de lui. ■

SYNOPSIS POUR UNE FICTION : HIPPOLYTE HENTGEN DESSINE À QUATRE MAINS

GAËLLE HIPPOLYTE

Artiste, doctorante à l'école nationale supérieure des beaux-arts (formation doctorale SACRe)

Depuis 2008, Lina Hentgen et moi formons le duo « Hippolyte Hentgen » : une troisième personne faite de nos deux noms de famille, un double fictif. Notre territoire de recherche se centralise principalement sur le dessin et l'image, mais tente également diverses ouvertures vers d'autres domaines de représentation.

Notre travail investit le champ du dessin au filtre de sa reproductibilité. Il tente de problématiser la question de l'auteur et celle de son activité. Ce qui nous intéresse d'abord dans le dessin, c'est sa capacité, sa puissance, à reproduire. Notre collaboration est née d'une culture commune et du constat troublant d'une familiarité évidente dans nos travaux antérieurs à notre association. S'est rapidement ajoutée une curiosité pour le travail en binôme qui réinterroge de fait la notion d'auteur, cette notion étant au centre de nos préoccupations communes. Une autre ressemblance dans nos travaux était le fait de puiser presque systématiquement dans un répertoire volontairement citationnel où les sujets semblaient n'avoir que peu d'importance : photos anonymes, coupures de presse, travaux manuels amateurs ou détails clairement repérables se retrouvaient traités avec la même neutralité méthodique, la même indifférence inexpressive.

Les questions qui nous traversaient remettaient en cause la possible place de l'auteur dans le processus créatif et la difficulté à pouvoir dire de grandes choses, des choses nouvelles, à pouvoir livrer une émotion après un siècle d'images reproduites à outrance.

S'associer en une troisième personne fictive à laquelle nous déléguons le rôle d'auteur, de signataire, procède-t-il d'un intérêt lui-même double : repenser la lecture d'une image dans un principe d'anonymat propre à l'ère industrielle mais également nous rassurer mutuellement sur la faisabilité d'une pareille entreprise à une époque où les questions de pratiques,

de formes ou de représentations se trouvent quelque peu noyées dans leurs propres contradictions ?

Parmi les choses qui nous intéressent, on pourrait citer les monstres protéiformes des toiles de fond surdimensionnées « Spoiler Alert ! » de Jim Shaw ou encore les figures encapuchonnées aux lignes frustes des derniers tableaux de Philip Guston : tous deux dénotent le caractère naïf de la violence. Émerge ainsi l'idée que le mime ou les figures de la bêtise valent mieux que celles de l'intelligence, dans la mesure où ils offrent à la représentation et à son appréhension un rapport au temps plus prospectif que passé.

L'exercice à quatre mains tente de dessiner une sorte d'angle mort de la culture contemporaine entre l'intime et le spécifique. Des visions inconscientes alliées aux impératifs de production ainsi qu'à la distorsion des emprunts revendiqués et documentaires sont autant de traces du réel. Nous ne croyons pas en la littéralité du sens dans l'expérience d'une œuvre d'art. L'œuvre d'art ne dit rien et c'est précisément ce qui la rend si précieuse. Elle ne dit rien et pourtant elle contient un évident besoin de parole. Reste donc à trouver la juste place de cette parole. La tension entre forme et langage est au centre de notre motivation à participer au programme doctoral SACRe. La question de la recherche en art est bien sûr ambiguë et il faut envisager que cette nouvelle situation apparait à un moment où se pose la question de la dimension normative des pratiques artistiques et de leurs enseignements. Sans que l'expérience artistique apparaisse comme de la théorie appliquée à la pratique, nous aimons penser que l'art contribue à l'habitabilité du monde et qu'une forme de fixation des savoirs doit être possible et partageable. La question de la répartition des connaissances, de sa production, de sa validation, de son fondement même et de l'évolution des savoirs est au centre de ces trois années de recherche. ■

Une recherche en train de s'inventer, à vue

L'histoire de l'agneau mystique de Van Eyck est une magnifique allégorie de cette recherche création, que nous n'avons pas inventée au XXI^e siècle, mais plutôt réveillée et révélée à elle-même.

En une dizaine d'années, la recherche en art s'est installée durablement dans toutes les écoles d'art du territoire. Effet immédiat et tangible des accords de Bologne, qui leur demandaient de se mettre aux normes universitaires, afin de produire des diplômes équivalents dans toute l'Europe, et d'assurer ainsi la mobilité des étudiants comme de la communauté enseignante. Non sans s'interroger sur les risques et les effets pervers d'une telle décision, les écoles ont rapidement joué le jeu, et se sont emparées avec force de cette problématique, éminemment universitaire. Elles ont pu l'intégrer, quand elles ont commencé à formaliser que l'art est un champ d'activité largement lié à la recherche, mais une forme de recherche qui n'est pas tout à fait identique à celle qui se pratique dans les formes académiques de l'université.

S'appuyant sur ce qui se fait en Amérique, au nord comme au sud, les écoles d'art se sont mises à développer une forme de recherche étroitement chevillée à l'acte de création, puisque celui qui produit l'œuvre et celui qui cherche à partir d'elle est une seule et même personne. D'où la notion maintenant de mieux en mieux admise de *recherche création*. Un artiste prend du recul, se désengage de l'acte créatif, pour en passer par le détour d'un autre médium, celui de l'écriture, au sens le plus large du terme, et qui peut prendre de nombreuses formes, pour mieux revenir ensuite à son processus de création. La recherche en art est un geste d'interactions, qui mêle des savoir-faire multiples et contrastés. Le sujet qui produit la recherche est forcément immergé dans ce qu'il étudie, puisqu'il part de son propre travail. Et pourtant, la condition d'une recherche véritable est simple : pouvoir mettre en œuvre une véritable distance critique avec son propre travail. Tout est affaire de tension entre le geste et son discours, car la recherche est bien affaire de création et... *quelque chose de plus*, selon la belle expression de Philippe Le Moal. C'est bien ce quelque chose en plus qu'il nous faut pouvoir éclairer.

L'histoire de l'agneau mystique de Van Eyck est une magnifique allégorie de cette recherche création, que nous n'avons pas inventée au XXI^e siècle, mais plutôt réveillée et révélée à elle-même. Au terme d'une carrière exemplaire, Van Eyck est épuisé artistiquement. Son atelier tourne à plein, les élèves assurent un

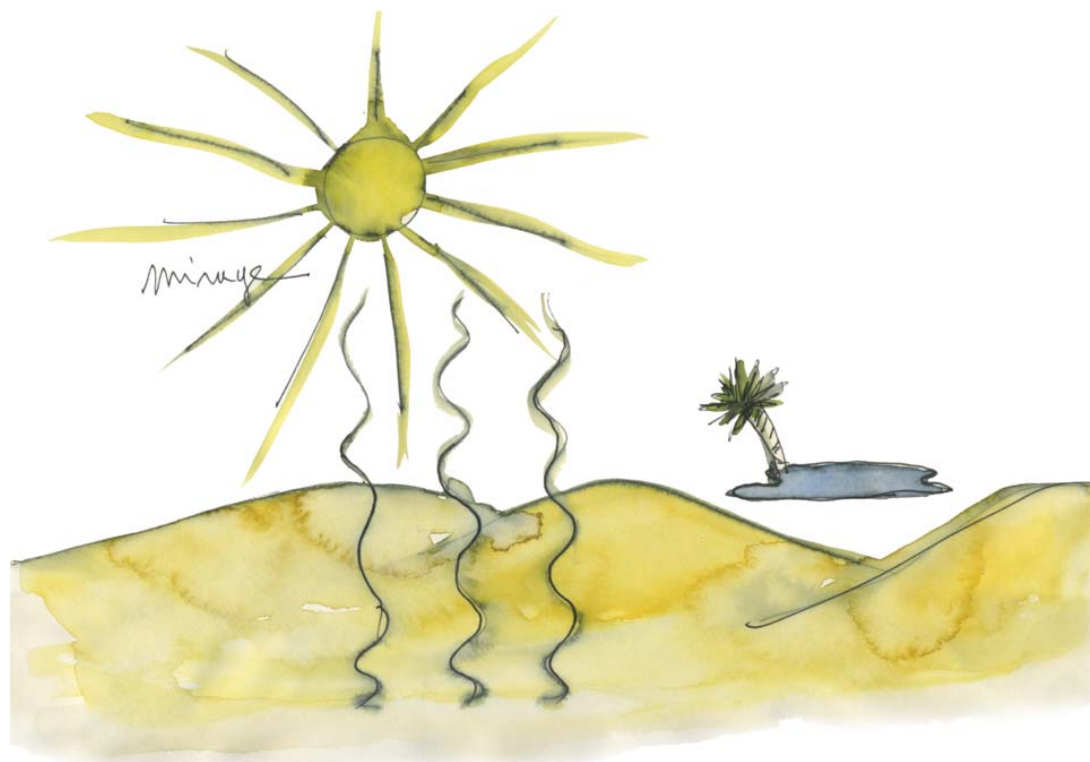
rythme de production effréné, mais l'âme du peintre est affectée, dévitalisée. Il décide alors de partir, confiant l'atelier à son frère, et de voyager en Europe pour rencontrer dans les universités les plus grands savants de son temps. Il étudie ainsi toutes les sciences de son époque, l'anatomie, la botanique, l'astronomie, l'architecture, l'histoire, la géographie... Au bout de dix ans d'études, il commence à peindre l'agneau mystique, un polyptyque qui capte et cristallise son voyage de chercheur encyclopédiste. On y retrouve tracé dans la matière l'ensemble des facettes de sa recherche, toutes les avancées de l'époque, lues et revues par un grand artiste. Le doctorat création comme une encyclopédie du regard.

Il faut en effet penser et revendiquer que l'artiste est un chercheur de plein droit. Rembrandt définissait le peintre comme le *doctor creator*. Rien ne nous empêche de revenir à ces valeurs fondamentales, qui poussent l'artiste à se plier à tous les protocoles et exigences de la science (qu'on la dise « humaine » ou « dure »), et qui demandent en retour à l'université d'accepter la force de savoir et la puissance de pensée logées dans l'acte de création. Héritiers lointains de Van Eyck, les artistes et pédagogues de nos écoles cherchent à leur tour de nouvelles relations entre le monde de la recherche et celui de l'art. Ils sont convaincus que les formes nouvelles naîtront de ces rencontres inattendues avec des savoirs *autres*. L'altérité, le frottement avec l'autre est au cœur des projets de recherche des écoles d'art et design. Contrairement à beaucoup de projets de recherche en sciences humaines, la recherche en art ne peut être solitaire, elle croise forcément d'autres expériences et d'autres langages sur sa route. Surtout, et c'est bien la définition ultime de la recherche, elle doit pouvoir un jour servir à d'autres, pouvoir *s'appliquer* à d'autres. C'est sa vraie différence avec l'œuvre artistique.

Ces principes généraux se traduisent donc dans des projets de troisième cycle, prolongement naturel des cinq années qui mènent au DNSEP (diplôme national supérieur d'expression plastique). Une dizaine d'écoles s'en sont d'ores et déjà dotées, et sont en train de produire la première génération de doctorats création. Soit diplômes d'établissement, soit doctorats réalisés avec l'université, ou encore doctorat euro-

BRUNO TACKELS

Responsable de la mission recherche
MCC / Direction générale
de la création artistique



péen (*Creator Doctus*), ces travaux ont tous comme point commun de partir de l'art, d'expérimenter depuis les œuvres, et de produire un travail critique, né par elles et amené à nourrir la création à venir.

Un doctorat création s'apparente à ce que l'on appelle à l'université la thèse sur travaux. Travaux étant ici à entendre en un sens multiple et hétérogène. Le doctorat création propose un geste d'analyse à partir de la création, et des œuvres en retour produites à partir de ce mouvement d'écriture. Il permet la *cohabitation active d'œuvres et de paroles à partir des œuvres*, comme par exemple la présence, en tant que doctorat, de compositions musicales, de films, de pièces ou de poèmes, mis en regard d'un travail critique, historique, sociologique réalisé par l'artiste lui-même (ou par d'autres, comme le réclament certains radicaux !)

La recherche en art et en design cherche encore ses contours. Il apparaît de plus en plus clairement qu'ils doivent rester multiples, et singuliers, sans volonté de modélisation uniformisante. Des prototypes, qui ne prétendent pas devenir modèles, mais qui au contraire s'affirment comme purs prototypes, pour eux-mêmes.

Il est maintenant clairement acquis que la recherche dans les écoles, et au-delà, peut devenir un levier essentiel pour la création artistique. À force de se donner sans compter, la création artistique est menacée par l'épuisement, la répétition, ou pire la parodie de soi-même. La recherche peut devenir ce poumon qui réactive les énergies artistiques dans l'école. Il est donc essentiel de trouver les justes protocoles et les scénarios efficaces, susceptibles de fédérer toutes les énergies en présence.

À l'évidence, les écoles ont intérêt à se regrouper par projets communs, par thématiques et lignes transversales, et à s'ouvrir davantage aux lieux et centres de création, eux aussi fortement concernés par ces questions, comme le montre magistralement l'allégorie de l'agneau mystique.

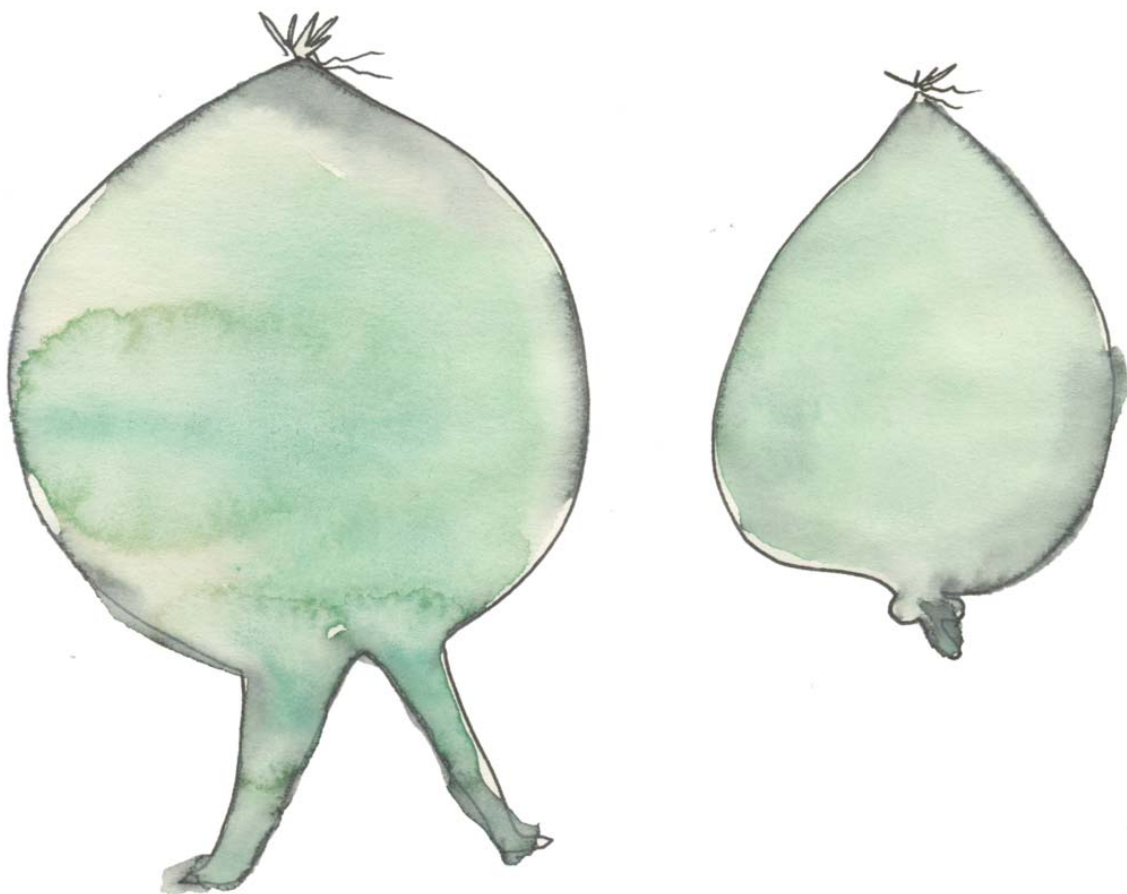
La Direction générale de la création artistique est particulièrement sensible à ces questions, et elle le montre clairement en développant actuellement un

nouveau pôle de recherche en art, qui fédère toutes les pratiques de la création, sans les neutraliser, bien sûr, mais pour mieux en saisir le socle commun. Clairement pilote dans ce domaine, le service des arts plastiques s'est appuyé sur les écoles, en y impulsant une politique de la recherche qui commence à porter ses fruits. L'appel à projets de recherche est conçu comme un dispositif ouvert, qui encadre et accompagne les projets, tout en laissant à chaque école le choix de ses axes et problématiques de travail.

Cette stratégie d'accompagnement et de suivi est assurée par un conseil scientifique, récemment renouvelé, entièrement constitué de « pairs » artistiques et théoriciens fortement impliqués dans l'enseignement de l'art¹. Leur rôle est bien sûr de sélectionner les projets soutenus par le ministère, mais leur mission, explicitement revendiquée par eux lors du dernier jury de mai 2014, est d'accompagner les équipes de recherche, de dialoguer avec elles à travers des séances qui s'apparentent plus à une logique de séminaire qu'à celle d'un jury, même si la part d'évaluation ne doit pas être niée. Le travail d'encadrement proposé pourra également interroger, avec les équipes pédagogiques, les meilleures manières d'intégrer le mémoire au processus d'apprentissage artistique.

Le conseil scientifique, par ces rencontres, sera amené à proposer un travail d'orientation, s'appliquant à lui-même les principes de la recherche. Il faut souligner le rôle de pionniers de l'ensemble des protagonistes de la recherche en art. Et reconnaître que dans le temps même où les premières équipes de chercheurs élaborent leur projet, les instances scientifiques du ministère sont elles-mêmes en train de baliser ce champ qui ne l'était pas, puisqu'il est précisément en train de s'inventer. C'est très exactement le paradoxe actuel des doctorats création : qui va pouvoir les encadrer, puisqu'il n'y pas encore de docteurs en création ? Cette question, qui n'aura plus aucun sens dans une génération, doit être aujourd'hui prise au sérieux, et nous oblige à inventer une méthode propre, à penser le chemin tout en le parcourant. ■

1. Le conseil scientifique est composé des personnalités suivantes : Ruedi Baur, designer, professeur à l'école nationale supérieure des arts décoratifs ; François Bon, écrivain, professeur à l'école nationale supérieure d'arts Paris-Cergy ; Mélanie Bouteloup, critique, commissaire, directrice du centre d'art et de recherche pluridisciplinaire Bétoussalon ; Yvane Chapuis, critique, commissaire, responsable de la recherche à la Manufacture, Lausanne ; Éric Duyckerts, artiste, professeur à l'école supérieure d'art des Rocailles, Biarritz ; Maïder Fortuné, artiste, professeure à l'école supérieure d'art de Nîmes ; Marie-José Mondzain, CNRS, EHESS ; Natacha Nisic, artiste ; Vincent Labaume, artiste, philosophe, enseignant à l'école supérieure d'art des Rocailles, Biarritz ; Catherine Perret, philosophe, critique, professeure à l'université Paris 8 ; Olivier Sidet, designer, enseignant à l'école nationale supérieure d'art de Limoges ; Antonella Tufano, philosophe, architecte, urbaniste, enseignante à l'école nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette ; Marie Voignier, artiste, professeure à l'école nationale supérieure des beaux-arts de Lyon.





RÉUSSITE

Actualités

Recherche 96-98

Projets de recherche dans les musées :

- Rodin et l'art égyptien
- La recherche au musée national Adrien Dubouché - Cité de la céramique Sèvres et Limoges
- Les bronzes de la Motte d'Agde souffrent-ils d'une maladie orpheline ?
- La base de données « Salons et expositions de groupes, 1673-1914 »

Pratiques interculturelles dans les processus de patrimonialisation : projets de recherche 2014

Numérique 99

Services numériques culturels innovants
2014 : 60 projets soutenus

Quoi de neuf dans Collections ?

Europe 99-101

DARIAH, infrastructure européenne pour les sciences humaines et sociales

SCENT for GLAM, un outil pour donner du sens aux vocabulaires métiers

Appel à projets HERITAGE PLUS

Résultats de l'appel à projets transnational
« Patrimoine culturel et changement global »

Publications 102-103

Archéologie
Conservation-restauration
Ethnologie
Langues
Patrimoine
Socioéconomie de la culture
Spectacle vivant

Archéologie de la Grande Guerre

archeologie1418.culture.fr

Ce site multimédia, labellisé par la Mission du Centenaire 14-18, propose une synthèse de l'apport de l'archéologie dans la compréhension de la Première Guerre mondiale et du quotidien des combattants.

Que nous dit l'archéologie du quotidien de la Grande Guerre ? À quels vestiges sont confrontés les archéologues ? À quelles archives inédites les recherches archéologiques nous donnent-elles accès ?

Ce site multimédia s'ouvre par un survol du front d'Argonne, au-dessus des lignes de fronts et des vestiges des camps français et allemands. Cette restitution est fondée sur les résultats de recherches récentes, réalisées avec des techniques nouvelles comme le relevé topographique par scanner laser aéroporté (Lidar). On découvre aussi le camp de repos du Borrieswalde qui nous fait entrevoir la vie des soldats : la gare et ses trains

toutes les heures, le mess des officiers, les cabanes, le cinéma.

Les travaux des archéologues nous renseignent sur la vie quotidienne au front, mais aussi, de façon poignante, sur les pratiques funéraires. La fouille des sépultures de soldats aide à mieux appréhender les contraintes de la mort de masse, assez peu évoquées dans la documentation écrite de l'époque. Elle révèle parfois d'étonnantes marques de camaraderie ou de rituels pratiqués lors des inhumations.

L'archéologie de la Grande Guerre est une discipline récente. Un volet du site multimé-

dia retrace le développement. Elle est née au début des années 1990 grâce aux recherches d'archéologie préventive menées sur le tracé de grands travaux (autoroutes, TGV) : dans les régions du nord et de l'est de la France, les archéologues sont confrontés aux vestiges liés à la Première Guerre mondiale. Près de deux décennies ont été nécessaires pour définir des méthodes et organiser les recherches archéologiques sur cette période très particulière.

Ce site a été conçu sous la direction scientifique d'Yves Desfossés, conservateur régional de l'archéologie en Champagne-Ardenne, de Gilles Priloux, ingénieur de recherche à l'Inrap, d'Alain Jacques, archéologue de la Ville d'Arras, ainsi que de spécialistes français et étrangers. Il est traduit en anglais et en allemand.

Il s'inscrit dans la collection « Grands sites archéologiques » éditée par le ministère de la Culture et de la Communication (www.culture.fr/Multimedias/Grands-sites-archeologiques).



Rodin et l'art égyptien

www.egypte.musee-rodin.fr

Mis en ligne le 24 mars 2014, ce site a été imaginé par le musée Rodin et l'université Paris-Sorbonne (Paris IV).

Ce projet est le fruit de la collaboration de deux chercheuses, l'égyptologue Nathalie Lienhard, ingénieur de recherche, responsable de la bibliothèque du Centre de recherches égypto-

logiques de la Sorbonne, et Bénédicte Garnier, responsable scientifique de la collection d'antiques de Rodin au musée Rodin.

Le projet comporte un versant historique sur l'acquisition des antiques par Rodin, à partir du dépouillement des archives du musée Rodin, et sur les collections antérieures, ainsi que l'histoire de ces œuvres chez Rodin et du goût de l'artiste pour l'art égyptien. Une étude comparative sera également menée sur d'autres collections contemporaines.



logiques de la Sorbonne, et Bénédicte Garnier, responsable scientifique de la collection d'antiques de Rodin au musée Rodin. L'objectif est de publier en ligne, de manière progressive, le catalogue en grande partie inédit des antiquités égyptiennes de la collection d'Auguste Rodin et de le placer dans le contexte d'une collection d'artiste constituée à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle.

De 1893 à sa mort en 1917, le sculpteur Auguste Rodin (1840-1917) collectionna les antiquités égyptiennes, grecques et romaines, mais aussi d'Asie et de l'Europe du Moyen-Âge au XIX^e siècle. Il rassembla dans sa villa des Brillants, à Meudon, puis à partir de 1908 à l'hôtel Biron, à Paris, plus de six mille pièces, dont environ huit cents d'origine égyptienne. Cette gigantesque collection peut être considérée comme une de ses créations ; elle prit place au cœur de l'atelier, parmi ses propres sculptures et dessins. Le sculpteur choisit même, parmi les objets grecs ou égyptiens, le matériau de ses assemblages, réunissant ses figures en plâtre aux objets de la collection. Le site internet *Rodin et l'art égyptien* s'appuie sur les recherches antérieures menées dans les années 1950 par Jean Sainte Fare Garnot, fondateur du Centre de recherches égyptologiques de la Sorbonne et directeur de l'Institut français d'archéologie orientale (IFAO), avec une équipe de chercheurs, Claire Lalouette, Paul Barguet, Jean Leclant et Jean Yoyotte,

Le site permet de découvrir aujourd'hui, dans une première tranche de publication du catalogue, 103 tissus coptes, 130 vases en albâtre, 8 reliefs en pierre de l'Ancien Empire, 11 rondes bosses en bois et 15 masques en stucs. Une seconde tranche sera publiée en 2015. Ce projet est soutenu par le ministère de la Culture et de la Communication (DG des patrimoines/Service des musées de France) et par le CNRS.

La recherche au musée national Adrien Dubouché - Cité de la céramique Sèvres et Limoges

La recherche sur ses collections est aujourd'hui une des orientations principales du musée Adrien Dubouché.

La rénovation du musée national Adrien Dubouché a permis un redéploiement complet des œuvres dans les salles d'exposition permanente et dans les réserves, assorti d'une réorganisation des espaces de la bibliothèque et de la documentation. Parallèlement, l'informatisation des collections a doté le musée d'une base de données couvrant près de 90 % des fonds. Cet environnement propice à l'accueil des chercheurs a conduit l'équipe de recherche à définir une politique de recherche axée autour de la constitution des

collections et à y associer étroitement des étudiants en histoire et en histoire de l'art formés à l'École du Louvre et à l'université. Ainsi, l'appui du ministère de la Culture et de la Communication lui a permis de bénéficier de quatre vacations scientifiques. Deux sujets de recherche ont été consacrés à l'histoire de la porcelaine de Limoges du XIX^e siècle à nos jours : l'un portait sur la constitution d'une collection de céramiques techniques en lien avec l'innovation technologique (*Les céramiques techniques*, Juliette Memmi, 2010), le second sur le développement industriel de Limoges (*Art et industrie au XIX^e siècle : la manufacture de porcelaine Pouyat*, Lucie Bernard, 2014). La nature encyclopédique de la collection a également donné lieu à un mémoire sur les céramiques chinoises et japonaises (*Les céramiques orientales du musée national Adrien Dubouché*, Pauline d'Abrigeon, 2012) et à une étude sur le rôle des mécènes et artistes regroupés autour d'Adrien Dubouché (*La Société des amis des Arts*, Florian Marty, 2013). Aujourd'hui, dans le cadre de la Cité de la céramique Sèvres et Limoges, la recherche est l'un des axes principaux du musée national Adrien Dubouché : l'informatisation progressive du fonds ancien de sa bibliothèque (10 000 ouvrages), le classement de ses archives et la mise en ligne de ses collections constituent des objectifs à court terme, qui offriront de nouveaux axes de recherche.

Céline Paul,

directrice du musée national Adrien Dubouché –
Cité de la céramique Sèvres et Limoges

Témoignage de Lucie Bernard, étudiante à l'École du Louvre (master II)

La vacation scientifique que j'ai effectuée au musée national Adrien Dubouché avait pour but de faire le point des connaissances sur la manufacture de porcelaine Pouyat, l'une des plus prestigieuses du XIX^e siècle, et pourtant aujourd'hui relativement méconnue. L'objectif était également d'ouvrir de nouvelles pistes de recherche, notamment sur les exportations de l'entreprise vers les États-Unis, et sur la figure d'Alfred Lemaigre-Dubreuil,



Coupelle à la libellule, vers 1903, manufacture Pouyat (Limoges), musée national Adrien Dubouché.

© RMN (Limoges, Cité de la céramique) / Hervé Lewandowski

directeur de la manufacture entre 1883 et 1888 et ingénieur de talent qui mit à profit ses connaissances pour améliorer les outils de production.

En l'absence de documents d'entreprise, mes recherches se sont portées sur les archives départementales de la Haute-Vienne, sur celles du musée Adrien Dubouché, sur les journaux américains de l'époque ainsi que sur les fonds privés des descendants de la famille. J'ai également pu consulter un document inédit : le rapport de la fouille archéologique menée en 1993 par Dominique Dussot, ingénieur à la DRAC du Limousin, sur un dépôt de la manufacture Pouyat daté du début des années 1880. Mes recherches et la vacation scientifique qui m'a été accordée m'ont ainsi permis d'envisager l'ensemble de la production de la manufacture Pouyat de 1835 à 1912, date de sa vente, à travers ses chefs-d'œuvre récompensés lors des expositions universelles et aujourd'hui conservés pour l'essentiel au musée national Adrien Dubouché, mais aussi à travers sa production plus courante, destinée à la clientèle bourgeoise d'Europe et des États-Unis. Très souvent oubliée des études précédentes, cette production constitue pourtant la majorité des pièces sorties des manufactures et sans lesquelles il est difficile d'en comprendre le fonctionnement.

Les bronzes de la Motte d'Agde souffrent-ils d'une maladie orpheline ?

Une étude exploratoire est en cours pour caractériser la corrosion récidivante de bronzes du 1^{er} âge du Fer, provenant du site subaquatique de la Motte (fleuve Hérault) déposés au musée de l'Éphèbe à Agde (Hérault).

Mis au jour en 2004, le dépôt de la Motte constitue presque exclusivement une parure féminine datée du début du 1^{er} âge du Fer¹. Cet ensemble remarquable compte plus de trois cents unités : colliers, ceintures, série de bracelets, phalères...

Les objets sont fortement corrodés avec formation d'une gangue très épaisse et très dure, l'alliage étant parfois complètement minéralisé. Une étude préalable au dégagement a permis de mieux cerner la nature et la stratigraphie de la corrosion². La présence de l'élément soufre est attestée tout autant dans la gangue composée d'un sulfure de cuivre, la covellite, qu'au niveau interne où la microstructure originelle du bronze est parfois préservée.



© CREAM Vienne



© CREAM Vienne



© CREAM Vienne

Objets en bronze provenant de la Motte d'Agde. De haut en bas : Torque en alliage cuivreux et perles d'ambre, après restauration. Stratigraphie de corrosion sur un bracelet spiralé. Dislocation et décollement de la surface d'origine.

En 2009, certains objets restaurés se sont gravement dégradés, engendrant une desquamation des surfaces avec perte totale de lisibilité. Ce phénomène aussi spectaculaire qu'inhabituel a fait l'objet d'une expertise³ qui a permis de mettre en cause une corrosion sulfurée, très réactive à l'atmosphère, mais dont la nature reste à déterminer. Cette deuxième étude a de plus souligné la méconnaissance des mécanismes de réaction et donc l'absence de solution disponible pour une conservation pérenne.

Si les phénomènes de corrosion active provoqués par les composés chlorés, la *maladie du bronze*, sont bien connus, cette forme de reprise de corrosion soufrée particulièrement destructrice semble plus inédite. Le cas de la Motte a été présenté à la communauté scientifique et professionnelle lors d'une journée d'études qui s'est tenue au musée de l'Éphèbe en 2013. Les quelque trente spécialistes présents, physiciens, chimistes, restaurateurs, ont confronté leurs observations et leurs connaissances pour conclure sur l'intérêt d'en-

gager un programme de recherche sur la question. L'objectif est de caractériser l'altération récidivante qui affecte cet ensemble cohérent de bronzes, issu d'un milieu aquatique riche en sédiments organiques propices à l'activité microbienne.

Cette recherche s'intègre dans un programme dont l'ambition à plus long terme est, à partir de ce cas remarquable, de mettre en œuvre des essais de traitement (inhibiteurs, résines de consolidation, fluides critiques...) et de définir les conditions de conservation préventive les plus adéquates.

Le projet, piloté par le Centre de restauration et d'études archéologiques municipal Gabriel Chapotat (CREAM) à Vienne (Isère), réunit un comité scientifique associant divers acteurs de la recherche et de la conservation-restauration⁴ ainsi que le musée de l'Éphèbe à Agde. Ce projet est soutenu par le ministère de la Culture et de la Communication (DG des patrimoines/Service des musées de France).

1. Ph. Moyat, A. Dumont *et alii*, « Découverte d'un habitat et d'un dépôt métallique non funéraire du VIII^e s. av. J.-C. dans le lit de l'Hérault à Agde, sur le site de la Motte », *Jahrbuch des Römisch-Germanischen ZentralMuseums Mainz*, 54, Jahrgang 2007.
2. S. Verger, A. Dumont, Ph. Moyat, B. Mille, « Le dépôt de bronzes du site fluvial de la Motte à Agde (Hérault) », *Jahrbuch des Römisch-Germanischen ZentralMuseums Mainz*, 54, Jahrgang 2007.
3. Expertise réalisée par A-Corros, Arles.
4. Céline Rémazeilles (LaSIE, univ. La Rochelle), Luc Robbiola (laboratoire TRACES, univ. Toulouse), Nathalie Huet (DRASSM), Benoît Mille (C2RMF), Jean Gasco (UMR 5140 CNRS).

Salons et expositions de groupes, 1673-1914

Cette base de données, réalisée au musée d'Orsay, vise à rassembler les livrets de salons artistiques, depuis les premiers Salons de peinture et sculpture jusqu'à 1914.

Créée en 2006 par Catherine Chevillot et Georges Vigne, la base a pour ambition de rassembler l'ensemble des livrets de salons artistiques parisiens (Salon des artistes français, Société nationale des beaux-arts, Salon d'Automne...) et tenus en région, ainsi que des principales expositions de groupes (expositions impressionnistes, Rose-Croix...), des débuts du Salon de peinture et de sculpture à la Première Guerre mondiale. Elle constitue un outil unique, complet et systématique d'aide à la recherche pour les universitaires, conservateurs, chercheurs et étudiants en histoire de l'art.

En format FileMaker Pro, la base contient l'ensemble des informations figurant dans les livrets de salon, reproduits dans leur intégralité. Les données, réparties dans trois tables liées les unes aux autres (catalogues, exposants et



œuvres exposées), sont indexées dans des champs précis. La base offre ainsi des possibilités illimitées d'interrogation, dans tous les champs renseignés dans les livrets (noms d'artiste, origines géographiques, enseignants, lieux de résidence, matériaux et supports...), dans le cadre de recherches simples comme croisées.

202 livrets et 175 000 notices ont été, à ce jour, intégrés. Ces données proviennent de catalogues du salon des artistes français, de la société nationale des beaux-arts, de salons de région et de l'ensemble des salons impressionnistes et de la Rose-Croix. Le Salon officiel a été entièrement traité jusqu'en 1855, puis de manière éparse. Le projet de l'année 2014 est de disposer d'une série chronologique continue des grands salons parisiens et de mener à bien leur numérisation et leur formatage, puis le traitement et l'intégration dans la base. L'ensemble des salons de la Société des artistes français sera intégré fin 2015.

Une interface optimisée et ergonomique a été mise au point en 2013-2014, afin de faciliter les recherches. Un poste de consultation sera prochainement mis à la disposition des chercheurs à la documentation du musée d'Orsay, avant le développement d'une version web.

Ce projet est soutenu par le ministère de la Culture et de la Communication (DG des patrimoines/Service des musées de France) et par l'INHA.

Pratiques interculturelles dans les processus de patrimonialisation : projets de recherche 2014

Huit projets ont été sélectionnés suite à l'appel à projets de recherche « Pratiques interculturelles dans les processus de patrimonialisation » lancé par le ministère de la Culture et de la Communication en février 2014.

Ce troisième appel à projets de recherche lancé par le ministère (après ceux de 2011 et 2013) a reçu davantage de réponses qu'en 2013, signe que le questionnement interculturel, entendu comme la prise en compte de la complexité des sociétés dans le monde contemporain, suscite un réel intérêt : pour la nouveauté des thèmes proposés à la réflexion, pour sa transversalité, pour la pertinence de ses enjeux pratiques.

Les réponses ont impliqué plus d'une centaine de structures françaises et étrangères. L'engagement des institutions culturelles est important (centres d'art, fonds régional d'art contemporain, théâtres nationaux, cinémathèque, musées, bibliothèques ou médiathèques, archives départementales). On remarque aussi la mobilisation des écoles de l'enseignement supérieur Culture (architecture, école supérieure d'art). Souvent, une collectivité locale est directement associée.

Des points forts se dégagent des huit projets retenus :

- une démarche de recherche conduite en alliance entre chercheurs, institutions culturelles et patrimoniales, et associations : l'articulation entre un projet de recherche et une réalisation rencontre un réel intérêt par la dynamique d'interaction des compétences, de renouvellement des postures professionnelles et de recherche qu'elle crée ;
- les deux entrées prioritaires proposées pour 2014 ont suscité des projets originaux : cinq projets développent une proposition sur la culture scientifique, technique et industrielle, quatre sur les pratiques et l'éducation artistiques et culturelles ;
- presque tous les projets s'inscrivent dans des dynamiques territoriales fortes, par leurs partenaires et leurs sujets ; les projets retenus couvrent une diversité de régions : Centre, Nord-Pas-de-Calais, Île-de-France, Rhône-Alpes, Languedoc-Roussillon ;
- enfin, certains projets marquent une ouverture internationale : Asie du Sud-Est (travail sur les langues), Inde du Sud (travail artistique), avec des partenariats institutionnels, associatifs et de recherche importants. Ces projets contribuent à la prise en compte de l'interculturel dans des programmes de

recherche nationaux et européens. Ils ouvrent des pistes pour produire des connaissances partagées et favoriser ainsi des dynamiques sociales de reconnaissance et de vivre ensemble.

Les projets sélectionnés

L'exposition et ses effets. Territoires des migrations, démocratie patrimoniale et pratiques scientifiques renouvelées
Partenaires : Citeres (UMR 6374, univ. François-Rabelais, Tours) ; IDEMEC ; Association Mémoires plurielles ; musée d'histoire et des beaux-arts d'Orléans ; Association Formalis.

Archives de musiques populaires en Nord-Pas-de-Calais
Partenaires : Laboratoire CREHS (univ. d'Artois) ; Centre régional des lettres et du livre Nord-Pas de Calais ; Archives départementales du Pas-de-Calais

La patrimonialisation en question, entre culture experte et culture habitante
Partenaires : Laboratoire MRTE (univ. de Cergy-Pontoise) ; Service Patrimoines et inventaires, Région Île-de-France.

Vers une évolution de la place de la culture scientifique, technique et industrielle (CSTI) dans les médiathèques : observation et prospective
Partenaires : AMCSTI ; Médiathèque d'agglomération de Cambrai ; Science animation Midi-Pyrénées (Toulouse) ; Espace des sciences (Rennes) ; Syndicat national de l'édition / Sciences pour tous.

Bangalore : pour l'invention d'un tiers patrimoine
Partenaires : école supérieure d'art de l'agglomération d'Annecy • Srishti School of Art, Design & Technology ; laboratoire CRESSON (école nationale supérieure d'architecture de Grenoble).

Respira : recueil et sauvegarde du patrimoine industriel de la Région Rhône-Alpes
Partenaires : Laboratoire ELICO (univ. Lyon 1, Lyon 2, Lyon 3, ENSSIB, IEP Lyon) ; Institut régional CGT d'histoire sociale Rhône-Alpes ; Patrimoine rhônalpin ; bibliothèque municipale de Lyon (département documentation régionale et dépôt légal).

Les mots du patrimoine dans le projet architectural et urbain en Asie du Sud-Est : circulation, réception, création
Partenaires : école nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville ; UMR AUSSEER • International Institute for Asian Studies (IIAS), Leiden University ; IrAsia, CNRS/AMU, Marseille ; Association des amis d'Angkor ; Badan Pelestarian Pusaka Indonesia (BPPi) ; Association The Little People in Conservation + groupe de réflexion ; école nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais ; Getty Conservation Institute ; Harvard University ; Division d'architecture, département des beaux-arts, ministère de la Culture de Thaïlande.

Pratiques interculturelles et processus de patrimonialisation : analyse interactionnelle et réflexive de la dynamique patrimoniale des Garrigues en Languedoc
Partenaires : Laboratoire associatif PASSIM ; Association collectif des Garrigues ; Fondation régionale du patrimoine en Languedoc-Roussillon ; Association La preuve par neuf.

Voir les résumés des huit projets 2014 :
www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Recherche-Enseignement-superieur-Technologies/La-recherche/Dialogue-interculturel

Services numériques culturels

innovants 2014 :

60 projets soutenus

Une soixantaine de projets ont été sélectionnés et seront soutenus par le ministère de la Culture et de la Communication suite à l'appel à projets lancé en juin 2014. Ces projets répondent aux deux grandes priorités retenues pour cet appel : jeunesse et tourisme.

L'appel à projets « Services numériques culturels innovants 2014 » du ministère de la Culture et de la Communication vise à encourager des expérimentations grand public, innovantes, visibles et valorisant des contenus culturels numériques. Le ministère souhaite impulser des expérimentations pour stimuler de nouveaux partenariats entre établissements publics, services de l'État, services des collectivités locales, partenaires privés et laboratoires de recherche.

Ce dispositif d'innovation repose ainsi sur la collaboration, la mutualisation et une ouverture sur l'ensemble du territoire national, pour l'ensemble du champ culturel. Il s'appuie sur une démarche de « cluster », écosystème basé sur l'échange et l'enrichissement mutuel des différents partenaires. Il encourage les projets qui mettent en avant des valeurs de partage et de travail en réseau. Il vise à créer des réseaux numériques culturels multipartenaires s'appuyant soit sur des axes disciplinaires (patrimoine, danse, design...), soit sur des réseaux de territoires (mutualisation à l'échelle d'une région, d'une ville, d'un département stimulant l'appropriation et la personnalisation par chaque territoire), soit sur des technologies innovantes (réalité augmentée, datavisualisation, vidéos interactives, 3D...).

Plus de 200 propositions ont été déposées suite à l'appel ouvert le 11 juin et clos le 21 juillet 2014. Une soixantaine de projets ont été retenus, qui répondent aux deux critères prioritaires affichés :

- **jeunesse** : cet axe s'articule à la priorité « éducation artistique et culturelle » portée par le ministère ; il concerne des dispositifs numériques innovants destinés à des publics jeunes soit en situation scolaire, soit pour des usages individuels, soit lors de visites de lieux culturels en famille, soit pour la production de contenus créatifs... (sont exclus les projets à seule finalité professionnelle) ;
- **tourisme culturel** : cet axe vise à diversifier l'offre touristique, à faire vivre de nouvelles expériences en tenant compte de l'évolution des modes de visite, à renforcer l'attractivité culturelle des territoires et à générer de

nouveaux dialogues culture/tourisme au bénéfice de la croissance et de l'emploi. Parmi les projets retenus, citons à titre d'exemples :

- **TransiMOOC histoire de l'art** : les lycéens innovent pour démocratiser la culture (porteur du projet : Association Transapi) ;
- **Outil cartographique libre et collaboratif** sur les musiques dans le monde (porteur du projet : Association Zebroek) ;
- **Plateforme web de design collaboratif** (porteur du projet : Ultra éditions) ;
- **MobiGuide**, sur la route, application mobile de découverte des paysages et des territoires traversés par des automobilistes (porteur du projet : Chocolat rouge) ;
- **Le carnet de route numérique** : du voyage à l'expérience par le tourisme créatif (porteur du projet : Craftsmen).

Tous les projets sélectionnés se dérouleront d'octobre 2014 à septembre 2015.

La liste des projets et des structures impliquées est en ligne :

www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Recherche-Enseignement-superieur-Technologies/Innovation-numerique/Services-numeriques-culturels-innovants/Resultats-de-l-appel-a-projets-Services-numeriques-culturels-innovants-2014

DARIAH, infrastructure européenne pour les sciences humaines et sociales

www.dariah.fr
www.dariah.eu

Cette infrastructure numérique vise à développer et soutenir la recherche dans toutes les disciplines des sciences humaines et sociales. Elle constitue un réseau d'expertises, d'outils et de services pour les chercheurs.

DARIAH (*Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities*) est une organisation européenne de recherche qui s'appuie sur une structure légale de type ERIC (*European Research Infrastructure Consortium*). L'ERIC DARIAH a été créé officiellement par la Commission européenne le 15 août 2014 pour une durée de 20 ans et officiellement inauguré à Paris le 17 novembre 2014.

Quinze pays sont membres fondateurs : l'Autriche, l'Allemagne, la Belgique, Chypre, la Croatie, le Danemark, la France (qui accueille le siège social du consortium), la Grèce, l'Irlande, l'Italie, le Luxembourg, Malte, les Pays-Bas, la Serbie et la Slovaquie.

Quoi de neuf dans Collections ?

<http://collections.culture.fr>

COLLECTIONS SUR MESURE

Ce web services développé à partir de Collections permet de filtrer une partie du corpus du moteur (actuellement composé de plus de 5,7 millions de documents et plus de 4,3 millions d'images) sur une aire géographique et/ou sur une thématique, tout en adaptant à la charte graphique de son propre site.

Ainsi « Collections Sur Mesure » offre la possibilité de valoriser les données patrimoniales agrégées par le moteur Collections sur tous les sites partenaires ainsi que sur ceux qui en font la demande, sans qu'il soit nécessaire de développer un outil de diffusion spécifique et en bénéficiant de l'enrichissement régulier du corpus. Totalement paramétrable, Collections Sur Mesure peut s'intégrer dans un site internet local. Par exemple, il est d'ores et déjà mis en place sur le site web de la ville de Cannes, donnant accès aux documents relatifs à Cannes contenus dans le moteur Collections. Il est aussi présent sur le site web du Pays d'art et d'histoire entre Cluny et Tournus, ce qui permet une recherche sur les 71 communes composant ce territoire. Des accès thématiques, sur l'école, sur la guerre de 14-18, sur les phares bretons sont également disponibles (www.culture.fr/Ressources/Moteur-Collections/Collections-sur-mesure).



UN ACCÈS À TOUJOURS PLUS D'INFORMATIONS

Collections référence de nouvelles bases de données :

- des bases produites par le conseil général de l'Isère (10 bases de données des musées départementaux de l'Isère et celle du patrimoine bâti de l'Isère) ;
- deux bases de la **Cité de la musique** (collections du musée de la musique, instruments de musique dans les musées français), soit 9 436 notices et images ;
- **Bourgendoc**, base de données produite par la ville de Bourg-en-Bresse ;
- une partie des fonds des archives municipales de **Saint-Brieuc** ;
- base **Sherlock**, extraite du catalogue interministériel des dépôts d'œuvres d'art (CDOA).

Prochainement viendront s'y ajouter les ressources documentaires produites par l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), par Manioc (université des Antilles et de la Guyane), et par la Bibliothèque interuniversitaire de santé. Et aussi de nouvelles expositions virtuelles produites par différents établissements : Assistance publique – Hôpitaux de Paris, Bibliothèque interuniversitaire de santé, BNF, Interbibly, RMN-Grand Palais, etc.

Contact : moteur-collections@culture.gouv.fr

Cette infrastructure numérique vise à développer et soutenir la recherche dans toutes les disciplines des sciences humaines et sociales. Elle s'attache de manière privilégiée aux objets numériques (textes, images, sons, vidéos) pour lesquels la collecte, les traitements, la diffusion, l'archivage, etc. mettent en jeu les technologies de l'information et de la communication.

Plus précisément, il s'agit de partager les infrastructures nationales, et notamment les savoirs ayant conduit à les élaborer (c'est une infrastructure distribuée) ; de développer ces infrastructures et leur utilisation par la mise à disposition d'outils et de services ; de fournir aux chercheurs un meilleur accès aux matériaux de la recherche, entre autres à ceux concernant le patrimoine culturel européen ; de participer à la réflexion sur l'utilisation et l'appropriation du numérique par les différentes communautés de recherche.

Chaque pays met à disposition de DARIAH ses réalisations, ses savoirs, ses compétences et bénéficie en retour des réalisations, des savoirs et des compétences offerts par les autres pays. DARIAH constitue ainsi un réseau d'acteurs, d'expertises et de services. Sur les plans techniques et scientifiques, DARIAH promeut une politique de libre accès (mise à disposition gratuite et la plus large possible des matériaux et outils de la recherche : données, publications, etc.) ; de certification (pour les entrepôts de données) ; de mise en œuvre de procédures d'archivage à long terme ; de mise à disposition de logiciels libres ; d'adoption et de diffusion de formats standardisés ou normalisés ; de développement de l'interopérabilité.

Cette infrastructure doit permettre :

- d'accroître la visibilité de la production scientifique en sciences humaines et sociales au niveau européen (corpus, bases de données, publications, etc.) ;
- de valoriser les réalisations dans le domaine des humanités numériques ;
- de rendre multilingues un nombre important de ressources, d'outils et de services ;
- d'établir de nouvelles coopérations entre chercheurs, via les réseaux construits par DARIAH.

La participation française à DARIAH est coordonnée par la très grande infrastructure de recherche (TGIR) Huma-Num. Le ministère de la Culture et de la Communication est présent au sein du comité de coordination DARIAH. À ce titre, le ministère a participé à la quatrième réunion plénière de DARIAH qui s'est tenue à Rome du 16 au 19 septembre 2014.

La cérémonie d'inauguration de DARIAH s'est tenue à Paris le 17 novembre 2014, au ministère chargé de la recherche et de l'ensei-

gnement supérieur. Elle a rassemblé des chercheurs du numérique et des sciences humaines et sociales de toute l'Europe, ainsi que des représentants de la Commission européenne et de diverses institutions.

SCENT for GLAM : un outil pour donner du sens aux vocabulaires métiers

<http://scent-glam.eu/>

SCENT for GLAM (Semantic and Collaborative Environment for a Network of Terminologies for Galleries, Libraries, Archives and Museums) est un environnement sémantique et collaboratif pour la création, la gestion et la diffusion de vocabulaires métiers, développé dans le cadre du projet européen AthenaPlus.



AthenaPlus est un réseau de bonnes pratiques ayant pour objectif d'enrichir les contenus de la bibliothèque numérique européenne Europeana. AthenaPlus a débuté en avril 2011 et se terminera en août 2015. Le ministère de la Culture et de la Communication coordonne, dans ce projet, le lot de travail dédié au multilinguisme et aux terminologies. Les institutions culturelles ont des outils et des méthodes pour décrire leurs œuvres et/ou leurs collections. Ces descriptions, ou métadonnées, sont transmises à Europeana pour en élargir l'accès à un plus vaste public et offrir une visibilité européenne et internationale à ces collections. Ces métadonnées s'appuient bien souvent sur des vocabulaires métiers, ou terminologies, qui sont propres à chaque institution. Ces terminologies sont d'une grande importance pour rendre compréhensibles ces métadonnées dans un contexte multilingue. C'est la raison pour laquelle le projet s'est orienté vers les technologies du web sémantique.

SCENT for GLAM est dédié à la création, la gestion et la diffusion de ces terminologies dans un format compatible avec les technologies du Web sémantique (SKOS/RDF). Le fait de disposer de toutes ces terminologies dans une plateforme centralisée et selon un stan-

dard commun permet de lier des terminologies entre elles. C'est ce processus de liage de données qui crée du sens : un lien sémantique entre un concept en français d'une terminologie sur la littérature et son exact équivalent en anglais d'une autre terminologie plus générale conduira à optimiser et à étendre les résultats de la recherche dans les deux langues.

SCENT for GLAM offre donc l'environnement logiciel grâce auquel chaque institution peut manipuler ses terminologies en format SKOS et surtout faire des liens vers d'autres terminologies.

SCENT for GLAM est accessible gratuitement en ligne et sera disponible dans une version opérationnelle en décembre 2014.

L'appel à projets HERITAGE PLUS

www.jpi-culturalheritage.eu/heritage-plus/

Cet appel à projets de recherche transnationaux sur le patrimoine culturel s'inscrit dans les actions développées par l'Initiative de programmation conjointe de la recherche « Patrimoine culturel et changement global : un nouveau défi pour l'Europe ».

Dans le cadre de cette Initiative de programmation conjointe (IPC), l'Agence nationale de la recherche (ANR) et le ministère de la Culture et de la Communication se sont associés pour participer au projet d'ERA-NET Plus « HERITAGE PLUS » permettant de lancer un appel à projets de recherche transnationaux dans le domaine du patrimoine culturel.

Cet appel à projets est soutenu par quinze pays : la Belgique, Chypre, le Danemark, l'Espagne, la France, Israël, l'Italie, la Lituanie, la Norvège, les Pays-Bas, la Pologne, le Portugal, la Roumanie, le Royaume-Uni et la Suède. La coordination du projet HERITAGE PLUS est assurée par le ministère italien de la culture (MiBACT), coordinateur également de l'Initiative.



L'appel à projets a pour objectif de stimuler les recherches et la production de connaissances concernant l'utilisation et la gestion durable du patrimoine culturel. Il s'inscrit au cœur des défis sociétaux et doit constituer un levier d'action pour le développement de la société.

Il vise à financer d'excellents projets de recherches collaboratives, transnationales, interdisciplinaires, innovantes en matière de R&D, dédiées au patrimoine culturel matériel, sans exclure toutefois les aspects associés relevant du patrimoine culturel immatériel et du patrimoine numérique. Ces projets doivent impliquer entre trois et cinq équipes provenant au minimum de trois pays participant à l'appel à projets.

Les thèmes de recherche proposés sont issus de l'agenda stratégique de recherche de l'Initiative¹ :

- préservation du patrimoine culturel matériel et de ses expressions immatérielles associées ;
- stratégies durables pour protéger et gérer le patrimoine culturel ;
- utilisation et réutilisation du patrimoine culturel dans ses différentes formes.

Le processus d'appel se fait en deux phases. La première est achevée : dépôt des prépropositions avant le 28 avril 2014, évaluation scientifique, puis invitation pour les porteurs de projets retenus à présenter leur proposition complète avant le 22 octobre 2014.

Pour cette première phase de l'appel, 351 prépropositions ont été déposées, dont 127 comprenant des équipes françaises. Après éligibilité administrative au niveau national et évaluation scientifique, 61 responsables de projets ont été invités à soumettre leur proposition complète. Parmi eux, une vingtaine d'équipes françaises.

La seconde phase est la suivante : évaluation scientifique, sélection (février 2015), puis mise en place des financements en mars-avril 2015.

Le financement sera attribué aux projets retenus pour une durée de trois ans. Les quinze partenaires financent chacun les équipes de son pays. La Commission européenne apporte une contribution supplémentaire à hauteur de 33 % de l'ensemble des financements des partenaires. Le budget global est ainsi d'environ 9 millions d'euros. L'Agence nationale de la recherche (ANR) et le ministère de la Culture et de la Communication se sont associés pour soutenir les équipes françaises selon les règles de l'ANR, avec un budget global de 1 million d'euros.

1. www.jpi-culturalheritage.eu/2014/02/strategic-research-agenda-sra/

L'appel à projets (clos) sur le site de l'ANR : www.agence-nationale-recherche.fr/financer-votre-projet/documents/appel-detail0/appel-a-projets-transnational-x-sur-le-patrimoine-culturel-dans-le-cadre-de-l-era-net-heritage-plus-jpi-ch-2014/ et sur le site de l'Initiative : www.jpi-culturalheritage.eu/joint-call/documents/

Résultats de l'appel à projets transnational « Patrimoine culturel et changement global »

Dix projets ont été sélectionnés suite à l'appel lancé en 2013 dans le cadre de l'initiative de programmation conjointe « Patrimoine culturel et changement global : un nouveau défi pour l'Europe ». Des équipes françaises participent à quatre d'entre eux.

Cet appel à projets de recherche transnational pilote a été ouvert de janvier et à avril 2013, avec pour objectif de mettre en œuvre les priorités de recherche communes aux partenaires de l'initiative de programmation conjointe (IPC) « Patrimoine culturel et changement global : un nouveau défi pour l'Europe ». Ces priorités sont identifiées dans l'agenda stratégique de l'IPC. L'appel visait aussi à mettre en place des procédures et des bonnes pratiques en vue du lancement d'autres appels à projets de recherche.

Quatre thèmes de recherche étaient proposés :

- les méthodes, les outils et les modèles pour la compréhension des mécanismes de dommages et de dégradations du patrimoine matériel ;



Léonard de Vinci, La Cène. Couvent Santa Maria delle Grazie, Milan.

- les matériaux, les technologies et les procédures pour la conservation du patrimoine culturel matériel ;

- l'utilisation et la réutilisation des bâtiments et des paysages, y compris la relation entre les changements d'utilisation et les politiques publiques, ainsi que les coûts et la valeur ajoutée ;

- améliorer la compréhension des valeurs culturelles, de l'évaluation, de l'interprétation, de l'éthique et de l'identité entourant toutes les formes de patrimoine culturel (matériel, immatériel et numérique).

La France a participé aux thèmes concernant la préservation matérielle du patrimoine culturel (thèmes 1 et 2).

89 propositions ont été déposées dont 22 impliquaient des structures françaises. Après évaluation par les pairs au niveau européen, 10 projets ont été sélectionnés et seront soutenus.

Les équipes de recherche françaises sont présentes dans 4 d'entre eux, Le financement se fait en mode « pot commun virtuel », sur les fonds propres des organismes de financement volontaires relevant des États membres partenaires de l'IPC. Ainsi, 15 structures de 13 pays financent les projets de recherche sélectionnés : Belgique (2), Chypre, Danemark, Espagne, France, Italie (2), Irlande, Lituanie, Norvège, Pays-Bas, Pologne, Suède, Royaume-Uni. Le budget global est de 3,5 millions d'euros. Les projets de recherche, collaboratifs et transnationaux, sont soutenus pour une durée de 2 à 3 ans.

4 projets retenus impliquant des équipes françaises

ArCo – Étude de vieillissement des objets archéologiques composites gorgés d'eau.

Coordonnateur du projet : Hartmut Kutzke (Museum of Cultural History, Université d'Oslo).

Partenaire français : Gilles Chaumat (ARC Nucléart)

REDMONEST – Outil dynamique de monitoring dédié aux structures patrimoniales en béton armé

Coordonnateur du projet : Carmen Andrade (IETCC - El Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja, Espagne)

Partenaire français : Élisabeth Marie-Victoire (LRMH- Laboratoire de recherche des monuments historiques).

TANGIBLE – Technologies, outils de diagnostic et amélioration de la conservation du patrimoine culturel matériel

Coordonnateur du projet : Stratos Stylianidis (Geolmaging Ltd, Chypre)

Partenaires français : deux équipes marseillaises : le GAMAU (équipe de l'UMR 3495 MAP, CNRS-MCC) et le Centre interdisciplinaire de conservation et de restauration du patrimoine (CICRP).

LeadART – Mécanismes d'altération et de vieillissement dans les peintures : étude des interactions entre les pigments et les liants organiques

Partenaire français coordonnateur du projet : Caroline Tokarski (USR CNRS 3290 MSAP - Miniaturisation pour la synthèse, l'analyse et la protéomique).

Présentation détaillée de ces 4 projets :

www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Recherche-Enseignement-superieur-Technologies/Programmes-europeens/IPC-Patrimoine-culturel-et-changement-global/Les-appels-a-projets-de-l-IPC/Resultats-de-l-appel-a-projets-de-recherche-transnational-pilote-Patrimoine-culturel-et-changement-global

Archéologie

Jardins

Archéopages n° 37

Paris, Inrap, 2014. 92 p., 21,50 €

Où en est l'archéologie des jardins ? Des traces de jardins sont fréquemment décelées par les archéologues, mais encore peu étudiées. Les exemples de fouilles présentés dans le dossier de ce numéro montrent l'intérêt mais aussi la difficulté à appréhender ces vestiges qui nécessitent une méthodologie complexe et une analyse à la croisée des disciplines : histoire de l'art, architecture, archives, géomorphologie, hydrologie, écologie...

Diffusion : La Documentation française



Terres inhospitalières

Archéopages n° 38

Paris, Inrap, 2014. 76 p., 21,50 €

L'archéologie tente de comprendre comment les hommes se sont retrouvés dans des milieux jugés hostiles, y sont restés, s'y sont organisés. Des facteurs très prosaïques en sont souvent la raison première : migrations vers des terres pourvoyeuses de plus de richesses naturelles (plaine du Forez, Sologne du Paléolithique au XIX^e s.), contraintes liées aux conflits humains (esclaves de La Réunion ou de Tromelin), travail (mines d'argent de Brandes, vallée des phoquières à l'île Crozet)...

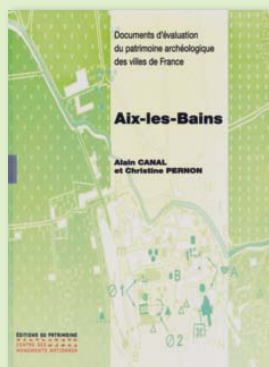
Diffusion : La Documentation française



Aix-les-Bains

Alain Canal, Christine Pernon

Coll. Documents d'évaluation du patrimoine archéologique des villes de France. Paris, Éditions du patrimoine, 2012. 120 p. + 14 plans, 25 €



Le 22^e volume de cette collection dirigée par la sous-direction de l'archéologie du ministère de la Culture et de la Communication concerne la première ville thermale de France, qui prit son essor dès l'époque romaine. Il fournit un bilan des connaissances historiques et archéologiques sur Aix-les-Bains. Cette approche de l'évolution topographique de l'espace urbanisé est confrontée à l'état de conservation des différents sites, avec pour objectif l'étude et la conservation du potentiel archéologique de cette ville.

Sommaire et informations sur la collection : www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Archeologie/Archeologie-de-la-ville/Documentation-scientifique/Documents-d-evaluation-du-patrimoine-archeologique-des-villes-de-France

Conservation-restauration

Le patrimoine maritime fluvial

Coré, *conservation et restauration du patrimoine culturel*, n° 29, février 2014. 64 p., 12 €

Au sommaire de ce numéro de la revue semestrielle de la section française de l'Institut international de conservation (SFIIC) : le patrimoine maritime français protégé, la conservation des paquebots, la conservation au musée Vasa de Stockholm, une embarcation lyonnaise du XVIII^e s., inventaire et restauration des barques en Pyrénées-Orientales, restauration d'un bateau de plaisance de l'île de Groix...

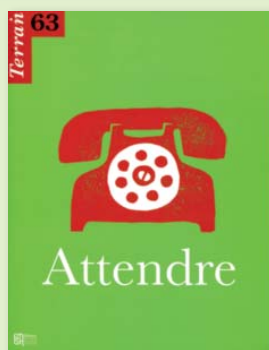
Diffusion : Librairie Picard & Epona

Ethnologie

Attendre

Terrain, n° 63, septembre 2014

Paris, Ed. de la MSH / MCC, 164 p. 20 €



Comment gérer les temps vides, l'ennui, l'inaction ? Comment s'organise la vie dans les lieux même de l'attente : prisons, foyers, centres d'accueil, armée, files d'attente ? Plutôt que des attentes existentielles, sont examinées ici des attentes situationnelles motivées par un but ou l'espoir d'un changement.

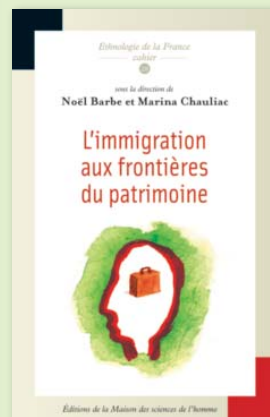
À télécharger : <http://terrain.revues.org/>

L'immigration aux frontières du patrimoine

Noël Barbe et Marina Chauviac dir.

Coll. Cahiers d'ethnologie de la France
Paris, Ed. de la MSH / MCC, 144 p. 18 €

En dépit du flou qui l'entoure, utiliser le terme de mémoire s'agissant de l'immigration semble aller de soi. Qu'en est-il du patrimoine de l'immigration ? Le patrimoine apparaît-il quand la mémoire sort de l'espace privé pour entrer dans le domaine public ? Est-il une forme cristallisée et institutionnalisée de la mémoire ? S'interroger sur l'articulation mémoire-



patrimoine-immigration nécessite d'en comprendre les enjeux dans le débat public. Des enquêtes dans le Sud-Ouest, le Centre, en Lorraine, en Franche-Comté, à Paris et à Nanterre analysent le regard des acteurs de la mémoire de l'immigration (associations, artistes, chercheurs...), questionnant les rôles et les stratégies de chacun.

Langues

Le francique (platt lorrain)

Langues et cité n° 25, mars 2014, 16 p.

Du V^e au X^e s., entre Rhin et Seine, le latin est longtemps resté en contact avec la langue des Francs. Des pans entiers de ce latin tardif en train de se transformer en français ont été germanisés. Autour de 800, les noms de personne basculent : exit Aurelius, Felicia... place à Frédégonde, Galeswinthe... à ces noms qui deviendront Guillaume, Albert, Berthe, Ghislaine... Le francique a laissé de multiples traces : le nom de la France, des mots de couleur, etc. Il s'est aussi maintenu vivace sur une partie du territoire national. Pour comprendre la réalité des échanges transfrontaliers entre France, Belgique, Luxembourg et Allemagne, maints aspects de la vie économique et sociale, la créativité culturelle en Moselle, il faut

aussi considérer la dimension linguistique qui les régit.

À télécharger :

<http://culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Langue-francaise-et-langues-de-France/Observation-des-pratiques-linguistiques/Langues-et-cite/Langues-et-cite-n-25-le-francaise-platt-lorrain>



Langue française et traduction en Méditerranée

MCC/Délégation générale à la langue française et aux langues de France, 12 p.

Ce document reprend de façon synthétique des données issues de l'ouvrage *L'état des lieux de la traduction en Méditerranée*, rédigé par Ghislaine Glasson Deschaumes, directrice de Transeuropéennes. Publié en 2012, l'ouvrage présente les résultats d'une recherche internationale, soutenue par le ministère de la Culture et de la Communication (DGLFLF), qui a permis d'analyser les flux de traduction dans la région euro-méditerranéenne de 1985 à 2010.

À télécharger :

<http://culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Documentation-administrative/References-2013-langue-francaise-et-traduction-en-Mediterranee>

Voir aussi l'ensemble des matériaux issus de la recherche : www.transeuropeennes.eu

Patrimoine

Architecture et urbanisme de villégiature :

un état de la recherche

Claude Laroche, Bernard Toulrier, Éric Cron et Franck Delorme dir.

In Situ, revue des patrimoines, n° 24, 2014

Ce numéro rassemble les contributions de deux rencontres : « Villégiature, l'architecture à l'épreuve du site » (Biarritz, 2010) et « De la villégiature aux lieux de loisirs » (Paris, 2011), complétées d'autres articles sur les mêmes thèmes ainsi que d'entretiens filmés. Les stations des Trente glorieuses, les prises de position architecturales et urbaines face à des sites « d'exception », les aménagements de la côte aquitaine et languedocienne sont, entre autres, des axes de réflexion développés dans cette 2^e livraison de *In situ* consacrée à la villégiature, prolongeant ceux du n° 4, 2004 : « Les réseaux de la villégiature ».

En ligne : <http://insitu.revues.org/11042>

Socioéconomie de la culture

Pratiques culturelles en France et aux États-Unis.

Éléments de comparaison 1981-2008

Angèle Christin, Olivier Donnat

Coll. Culture études, avril 2014, 32 p.

Le ministère de la Culture et de la Communication français et le National Endowment of the Arts aux États-Unis réalisent régulièrement une enquête nationale (Pratiques culturelles des Français et Public Participation for the Arts) pour suivre l'évolution des comportements des habitants dans le domaine de la culture et des médias. La confrontation des résultats de ces deux enquêtes permet une analyse comparative sur près de trois décennies du niveau de diffusion des pratiques culturelles et du profil de leurs publics respectifs.

À télécharger :

www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Les-publications/Collections-de-synthese/Culture-etudes-2007-2014

Deux pouces et des neurones.

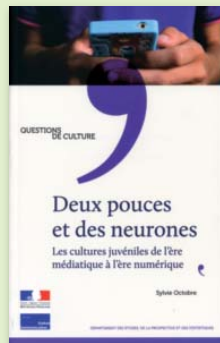
Les cultures juvéniles

de l'ère médiatique à l'ère numérique

Sylvie Octobre

Coll. Questions de culture

Paris, ministère de la culture et de la Communication (DEPS), 2014. 288 p., 12 €



Cette étude est fondée sur une exploitation secondaire des résultats des trois dernières éditions de l'enquête *Pratiques culturelles des Français* (1988, 1997, 2008) pour les 15-29 ans. Comparer les activités, les intérêts, les goûts et les taux de participation culturelle des adolescents et des jeunes adultes à vingt ans d'écart permet de prendre la mesure des changements dans la société française sous l'effet de la mondialisation, du développement des industries culturelles et des technologies numériques qui en amplifient les effets. L'ouvrage met en perspective la génération des natifs du numérique dans leurs rapports à la culture avec la génération de leurs parents au même âge.

Sommaire, introduction, synthèse :

www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/L-actualite-du-DEPS/Deux-pouces-et-des-neurones

Diffusion : La documentation française

Le poids économique direct de la culture en 2013

Yves Jauneau, Xavier Niel

Coll. Culture chiffres, 2014 - 5. 18 p.

En 2013, le poids économique direct de la culture (valeur ajoutée de l'ensemble des branches culturelles) est de 44 milliards d'euros, soit une part de 2,3 % dans l'ensemble de l'économie, en légère baisse par rapport à 2012. Le volume d'activité a reculé dans les branches très exposées à la concurrence (architecture, agences de publicité, audiovisuel), dans la presse et le livre. Inversement, la part des branches à forte composante non marchande a augmenté (spectacle vivant, patrimoine).

À télécharger :

www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Les-publications/Collections-de-synthese/Culture-chiffres-2007-2014/Le-poids-economique-direct-de-la-culture-en-2013-CC-2014-5

Les industries culturelles en France et en Europe.

Points de repère et comparaison

Roxane Laurent

Culture chiffres, 2014-7. 20 p.

Fondée sur des données de l'année 2011, cette étude analyse la place et la rentabilité des différents secteurs des industries culturelles en France et dans les autres pays européens.

À télécharger :

www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/L-actualite-du-DEPS/Les-industries-culturelles-en-France-et-en-Europe.-Points-de-repere-et-de-comparaison-CC-2014-7

Spectacle vivant

Humain, non humain

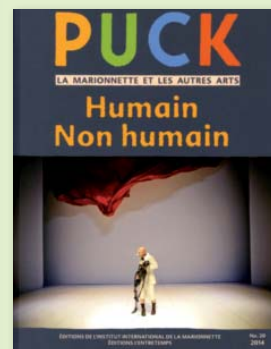
PUCK, la marionnette et les autres arts, n° 20, 2014.

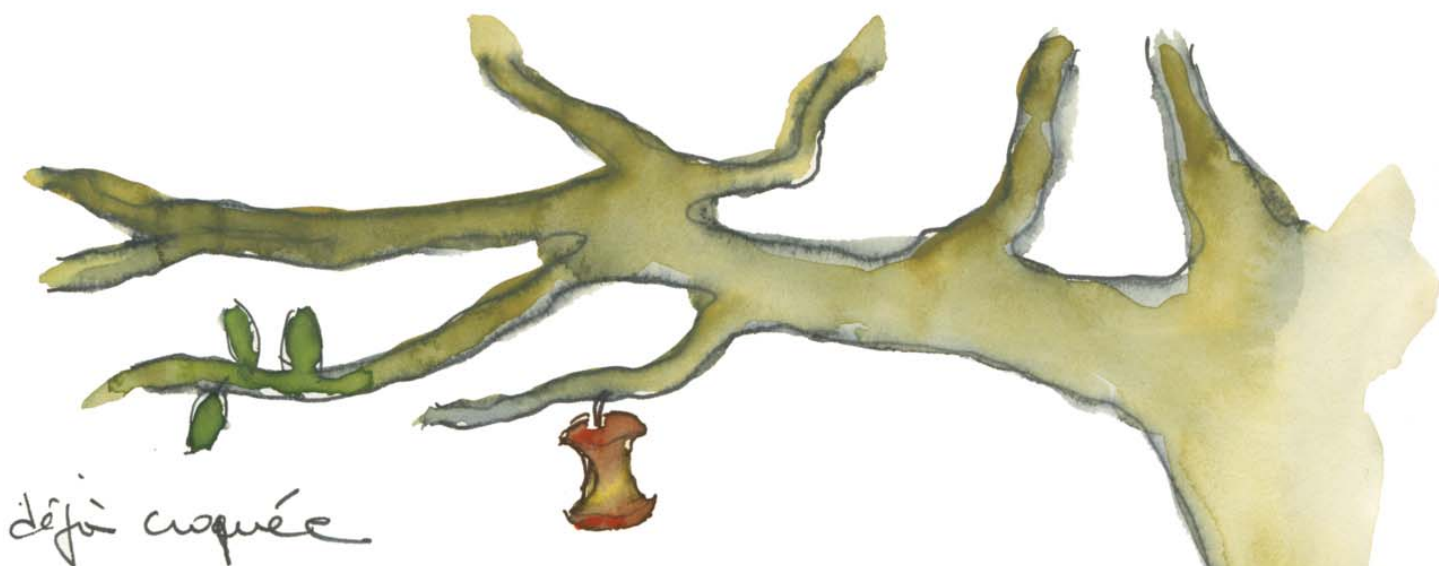
Édition Institut international de la marionnette / Éditions Entretemps, 187 p., 24 €

Ce numéro a été conçu en hommage à Brunella Eruli, rédactrice en chef de la revue, disparue en 2012. Il s'organise autour d'une thématique générale qui prolonge les questionnements centraux de la réflexion critique et théorique de B. Eruli, comme le montre la petite anthologie de ses articles, inédits en français ou peu accessibles, qui constitue la seconde partie de cette publication.

Sommaire, commande :

www.marionnette.com/fr/Edition/Catalogue/54





Culture et Recherche remercie chaleureusement Fabrice Hyber qui a conçu et réalisé un ensemble d'aquarelles et de dessins tout spécialement pour ce numéro sur la recherche dans les écoles d'art.



CULTURE ET RECHERCHE informe sur la recherche au ministère de la Culture et de la Communication dans toutes ses composantes : patrimoines, création, médias, industries culturelles, développements technologiques appliqués au secteur culturel.

Dans chaque numéro, un dossier thématique apporte un éclairage sur un axe prioritaire de l'action du ministère. **CULTURE ET RECHERCHE** rend compte de travaux d'équipes de recherche que le ministère ou ses partenaires soutiennent, de projets européens concernant le secteur culturel, d'initiatives aidées par le plan national de numérisation des collections, de sites Internet et publications scientifiques produits par le ministère et ses partenaires.

Pour s'inscrire sur la liste de diffusion, ou pour tout renseignement : culture-et-recherche@culture.gouv.fr

CULTURE ET RECHERCHE est disponible au format pdf sur le site Internet du ministère de la Culture et de la Communication : www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Recherche-Enseignement-superieur-Technologies/La-revue-Culture-et-recherche

numéros récents

N° 129 hiver 2013-2014

Archives et enjeux de société

N° 128 printemps-été 2013

L'interculturel en actes

N° 127 automne 2012

Les nouveaux terrains de l'ethnologie

N° 126 hiver 2011-2012

Patrimoines des outre-mer

N° 125 automne 2011

Pour des états généraux du multilinguisme en outre-mer

N° 124 hiver 2010-2011

Diversité des langues et plurilinguisme

N° 122-123 printemps-été 2010

1959-2010 La recherche au ministère de la Culture

Directeur de la publication : **FABRICE BAKHOUCHE**, directeur de cabinet de la ministre de la Culture et de la Communication

Rédactrice en chef : **ASTRID BRANDT-GRAU**, cheffe du Département de la recherche, de l'enseignement supérieur et de la technologie (SG / SCPCI / DREST)

COMITÉ ÉDITORIAL

THOMAS AILLAGON, chef de la Délégation à l'information et à la communication / Secrétariat général

MICHEL ALESSIO, chef de la Mission des langues de France, Délégation générale à la langue française et aux langues de France

THIERRY CLAERR, chef du bureau de la lecture publique, Direction générale des médias et des industries culturelles / Service du livre et de la lecture / Département des bibliothèques

MARYLINE LAPLACE, cheffe du Service de la coordination des politiques culturelles et de l'innovation, Secrétariat général

VINCENT LEFÈVRE, sous-directeur des collections, Direction générale des patrimoines / Service des musées de France

PASCAL LIÉVAUX, chef du Département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique, Direction générale des patrimoines

PANOS MANTZIARAS, chef du bureau de la recherche architecturale, urbaine et paysagère, Direction générale des patrimoines / Service de l'architecture / Sous-direction de l'enseignement supérieur et de la recherche en architecture

XAVIER NIEL, chef du Département des études, de la prospective et des statistiques / Secrétariat général / SCPCI

EMMANUEL PÉNICAUT, chef du bureau de la coordination du réseau, Direction générale des patrimoines / Service interministériel des archives de France / Sous-direction de l'accès aux archives et de la coordination du réseau

BRUNO TACKELS, responsable de la mission recherche, Direction générale de la création artistique

Secrétariat de rédaction : **DOMINIQUE JOURDY**, SG / SCPCI / DREST
culture-et-recherche@culture.gouv.fr

Pour ce numéro, numérisation et mise au net des dessins et des aquarelles : **PIERRE-JEAN QUIGNOT**

Conception graphique : **MARC TOUITOU**
marctouitou@wanadoo.fr

Réalisation : **MARIE-CHRISTINE GAFFORY**/Callipage
callipage@orange.fr

Imprimeur : **CORLET** ZI route de Vire BP 86, 14110 Condé-sur-Noireau

ISSN papier : 0765-5991
N° commission paritaire : 0608 B 05120
ISSN en ligne : 1950-6295