

La recherche-création : un label issu d'une époque

Research-creation: a label that stemmed from an era

Edwige Armand¹, Don Foresta²

¹ Laboratoire LISAA, Université Gustave Eiffel, Marne-la-Vallée, France

² Artiste-chercheur et théoricien, coordinateur du réseau MARCEL pour l'expérimentation artistique, pédagogique et culturelle, Paris, France

RÉSUMÉ. La recherche-création est un cadre poreux qui permet de rapprocher les arts et les technologies, adossés à un contexte universitaire. Nous soutiendrons que la recherche-création favorise une reconnaissance de l'activité artistique pensée comme productrice de formes de connaissances singulières, différentes de celles fondées sur la méthodologie scientifique. Méthodologie scientifique dont la recherche-création s'est inspirée pour se légitimer et dont elle a été tentée d'utiliser les codes et les modalités, notamment au niveau de l'écriture académique qui est exigée. Nous nous demanderons si cet emprunt disciplinaire est judicieux, puisque la pratique artistique ne possède pas les mêmes finalités et intentions, et que toute tentative de normaliser ou de discourir sur ces pratiques reste fragile au regard de la singularité des démarches, situées en dehors de la pensée articulée au langage. Nous tenterons d'établir en quoi le label de la recherche-création a été nécessaire à une époque et nous soulignerons l'importance de ces pratiques pour résister aux discours prônant l'efficacité et l'utilité issus de la technoscience industrielle, qui se sont diffusés comme un nouveau dogme dans la société.

ABSTRACT. Research-creation is a porous framework that brings together arts and technologies, anchored in an academic context. We will argue that research-creation promotes recognition of artistic activity as producing unique forms of knowledge, different from those based on scientific methodology. This scientific methodology has inspired research-creation to legitimize itself, which led to the temptation to use its codes and modalities, particularly in terms of the academic writing required. We will question whether this disciplinary borrowing is wise, since artistic practice does not share the same goals and intentions; any attempt to standardize or discuss these practices remains fragile given the uniqueness of their approaches, which lie outside of thought articulated through language. We will attempt to establish why the research-creation label became necessary at a moment in time, and we will highlight the importance of these practices in order to resist the discourses, stemming from industrial technoscience, advocating efficiency and utility, which have spread like a new dogma throughout our societies.

MOTS-CLÉS. recherche-création, art, perception, connaissance, technoscience-industrie.

KEYWORDS. research-creation, art, perception, knowledge, technoscience-industry.

« *L'art change de définition selon les époques. Et il ne faut pas oublier que l'art de Chauvet à Lascaux a duré davantage que l'art de Lascaux à notre époque.* »¹

Nous partirons du constat que certains artistes sont des chercheur.e.s, surtout lorsqu'elles ou ils travaillent avec de nouveaux outils et des nouvelles technologies, mais que la recherche en art doit répondre à certains critères lorsqu'elle s'inscrit dans un cadre universitaire². Nous tenterons de voir dans quelle mesure elle diffère de la démarche scientifique à laquelle la recherche-création emprunte la sémantique. Enfin, nous questionnerons à quoi répond le besoin du label « recherche-création ».

1. L'art technologique, une nécessaire porosité avec la recherche

Le lien entre art et technologie a été très présent dans le XX^e siècle avec la démocratisation technologique. Les artistes entrent dans un nouveau système de création avec ces outils qui exigent une nouvelle attitude d'où émergera ultérieurement la notion de recherche-création. Si les artistes ont

¹ Discussion personnelle entre Edwige Armand et Gilles Tosello (1956-), chercheur en art graphique et préhistoire. Ses recherches portent sur l'art paléolithique. <https://archeologie.culture.gouv.fr/chauvet/fr/gilles-tosello-0>

² Don Foresta, *Mondes Multiples*, Paris, Editions B&S, 1991, p.107.

rapidement compris les implications des nouveaux systèmes techniques apparus au milieu du XX^e siècle, c'est qu'ils y ont vu la possibilité d'une application multicouche à l'environnement humain, et non des outils à usage unique. Ceux qui ont choisi de travailler avec ces moyens de communication ont exploré l'interface entre l'art et la technologie, la manière dont l'art peut se saisir d'une technologie inventée pour une raison spécifique et la tourner dans d'autres directions pour lui donner des significations différentes, avec la volonté implicite de l'humaniser.

L'artiste Robert Irwin écrit que la perception est le sujet de l'art³, phrase qui résonnera avec notre propos à venir. L'arrivée des outils techniques au XX^e siècle introduit un changement de perception qui devient massif. L'un des projets de l'art est la création de perceptions au travers de ces outils par leur exploration et leur critique. La rencontre par l'artiste d'une nouvelle technologie ou technique nécessite un temps d'apprentissage, surtout si elle révèle de manière implicite les changements perceptifs induits par sa mise en œuvre. Nous pouvons faire remonter cette idée au paléolithique, lorsque sont apparus les premiers silex présentant une composante esthétique, un changement exigeant un long apprentissage qui a bouleversé la perception de l'espace et du corps : la fabrication de tels outils révèle de nouvelles dimensions spatiales, temporelles, humaines, symboliques. Nous le savons, l'art et la technique sont liés dès leurs apparitions respectives, qui sont inextricablement mêlées : la seule notion d'efficacité pratique ne saurait suffire à expliquer le développement technique.

Depuis la photographie et la radio, les techniques médiatiques ont eu tendance à prétendre être dépositaires d'un certain crédit concernant la vérité d'une réalité. Ces médias relèveraient idéalement d'une prise exacte sur le réel et constituaient une fenêtre sur le monde, et ce même si leurs codes visuels et perceptifs (géométrie euclidienne, cohérence et unité de lieux, perspective) sont directement empruntés à la Renaissance. Leur détournement par les artistes remet en question leur prétention à un visible vérifique, où l'image et le son seraient des échantillons extraits d'une réalité matérielle dont on suppose la préséance sur toute autre. Les artistes critiqueront cette évidence naïve d'une expérience audio-visuelle qui ne serait pas médiatisée. Des artistes tels que les Vasulka ou Nam June Paik, vont rapidement détourner le symbolisme de la télévision, pensée au début comme un canal objectif d'information, pour en révéler les différents niveaux de fabrication et en exposer les différents flux qui interviennent dans l'image : la performativité de la technique sur la représentation du réel se dévoile lorsque l'altérité de son usage en dévoile le potentiel.

De telles explorations révèlent fréquemment des aspects ou des usages inattendus de la technologie, ce qui conduit parfois les artistes à inventer de nouveaux éléments pour répondre à leurs besoins artistiques, contribuant ainsi à l'évolution technique. Les artistes-chercheurs ont construit des expériences en suscitant des émotions et en provoquant une interprétation intellectuelle qui nous permet de comprendre que la technologie ne fonctionne pas tout à fait comme on nous l'a fait croire.

Il faut souligner que les technologies utilisées par les artistes dans des modalités créatives datent souvent d'une ou deux décennies. De ce fait, elles sont déjà ancrées dans la société et introduites dans le quotidien : les schèmes de leur perception se banalisent. Par exemple, la télévision propose un cadrage centré qui occupe 30% du champ oculaire. Notre perception s'est adaptée à ce champ visuel à la fois restreint et centré. L'accélération du rythme du montage des séquences vidéo a compensé cette perte d'information visuelle et focalisé l'attention sur cette petite partie du champ normal de vision : les modes visuels de perception se retrouvent littéralement conditionnés par l'industrie des médias. Lorsque Man Ray expérimente le tournage d'un film avec la caméra à l'envers (*Les Mystères du Château de D*, 1929)⁴, il démontre le niveau de manipulation par les humains de cet outil qu'est le cinéma. Comme beaucoup d'exemples du cinéma expérimental, son film n'a pas été compris à l'époque par des publics accoutumés aux images normalisées de l'industrie. Comme pour plusieurs artistes, son travail se plaçait en opposition aux standards cinématographiques diffusés massivement à l'époque et qui se sont finalement imposés.

³ Lawrence Weschler, *Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London, 1982.

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=V6bSygUuU9o&ab_channel=chrissb

Le cinéma standardisé, avec ses montages devenus classiques, n'a finalement exploré qu'un mince sous-ensemble du potentiel technique de la caméra, sous-ensemble qui en est devenu la grammaire unique, conditionnant les goûts et les réactions des publics et condamnant au rejet les artistes qui désiraient explorer d'autres grammaires.

2. Les technologies comme médium : une césure de la créativité ?

Avant l'apparition des médias de masse, l'art opérait davantage et plus directement sur la matière. Les techniques n'impactaient pas aussi fortement l'imaginaire collectif. Avec les médias actuels, ce qui est concerné est précisément cet imaginaire collectif, construisant des schémas perceptifs normés qui déterminent un cadre d'intelligibilité au réel. L'artiste qui s'empare des techniques de vision caractéristiques de ces médias ne peut que constater la normalisation du potentiel perceptif et discursif qu'elles engendrent. Tel que mentionné ci-dessus, les autres formes potentielles sont reléguées à l'oubli. Bill Viola, avec *Reverse Television*⁵, a filmé des personnes regardant la télévision. Il avait pour projet de diffuser ses vidéos dans les inter-programmes télévisés réguliers, provoquant une situation dans laquelle le spectateur.trice aurait été confronté.e par un.e autre spectateur.trice. Mais ce projet n'a jamais vu le jour : craignant un rejet par son audience, la chaîne de télévision s'est rétractée et a préféré modifier le projet. Les bandes ont finalement été diffusées en bloc durant quinze minutes, alors que les vidéos étaient prévues pour une diffusion de quelques secondes entre chaque programme. Le clin d'œil de Viola était dès lors complètement vidé de son sens, en accord avec la politique des médias de masse qui recherchent une adhésion familière, acquise et inconditionnelle des téléspectateur.trice.s et évitent pour cela de prendre le moindre risque. Ainsi, l'immense potentiel des technologies de communication génère essentiellement des résultats qui relèvent d'un imaginaire étriqué et pusillanime. L'ensemble de leur production se caractérise par un niveau quasi pathologique de redondance et de prévisibilité.

De ce fait, le rôle de l'art en tant que questionnement sur les conditions de construction du visible, mettant en exergue la relativité de toute réalité, est évacué de l'industrie de la communication de masse. Aujourd'hui encore, nous restons dans ces mêmes questions face à l'aliénation des imaginaires synchronisés⁶. Heureusement, les artistes sont encore là pour affirmer que la réalité relève bien plus du peut-être que de la certitude, et qu'elle devrait être vécue sur le mode d'un écart entre le dire et les choses, entre le vu et le réel : c'est en ce sens que McLuhan⁷ écrivait que les artistes sont des éducateurs de la perception. Et la perception est un moyen de comprendre le monde : elle ne devrait pas être livrée en bloc chez soi comme non critiquable et indistanciée. L'art est expression d'une autre réalité et recherche d'autres formes de perception.

Or, nos perceptions évoluent, ce qui entraîne dans notre relation au monde des changements qui prennent du temps à percoler dans les différentes strates de la société. Les artistes perçoivent ces changements très rapidement : c'est là le sujet central de leur activité, mais pas de manière nécessairement évidente. Comme l'a proposé McLuhan :

« L'artiste sérieux est la seule personne capable de rencontrer la technologie en toute impunité, simplement parce qu'il est un expert conscient des changements dans la perception des sens »⁸.

La création artistique s'intéresse aux formes et aux matières. Elle n'est pas dépourvue d'une composante recherche rationnelle et méthodique, mais elle fait appel à la poésie, au sens et aux sensations. Elle diffère en cela de la recherche en science qui s'intéresse à la description du réel, et dont les critères sont la validation par les pairs, la reproductibilité et, dans une large mesure, la réfutabilité. L'art, s'il est bien soumis à la validation par les pairs, n'a aucun intérêt à être de l'ordre du reproductive

⁵ Bill Viola, "Reverse Television - Portraits of Viewers", video, 1983-84, 15 min.

⁶ Bernard Stiegler, *La misère symbolique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais », 2013.

⁷ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, Signet, New York, 1964, page XI.

⁸ *Ibid.*, p.33.

et n'a que faire de la question de la vérité. Sa relation au monde, ainsi que les connaissances qu'il produit sur le monde appréhendé, ne peuvent être calquées sur le modèle hypothético-déductif des sciences exactes ou empiriques⁹.

Il y a par ailleurs dans les processus de recherche-création une liberté qui n'est pas contrainte par la nécessité de protocoles stricts ou de précision technologique. De surcroît, les processus de création n'impliquent pas forcément de poser des hypothèses qu'il s'agira ensuite de confirmer ou d'invalider ; dans les cas où cela se produit, les processus de validation émergent souvent de la recherche-création en cours et ne s'ancrent pas dans une démarche méthodologique commune et prédefinie. La recherche est en devenir. Elle évolue selon les formes qui émergent et qu'elle produit elle-même, sans attente particulière quant à la validation d'une hypothèse particulière. Si par son déroulement elle se positionne à l'encontre des schémas perceptifs normés, elle n'en demeure pas moins une recherche au sens générique du terme. Elle crée et propose, par les connaissances qu'elle produit, d'autres lectures de la réalité, de nouvelles appréhensions du monde nécessaires à la diversité des formes de pensées, là où la production de la démarche scientifique se doit d'adopter des codes discursifs partagés par une communauté et qui, au sein de cette communauté, font pour un temps consensus. L'une des spécificités de l'art est la recherche d'une forme de singularité, nécessaire à la création de nouvelles perceptions informées par l'intuition, la sensorialité, le vouloir dire, bien plus que par la logique formelle. Il se situe en deçà d'une discursivité formellement actualisée, et n'est pas nécessairement lié à une pensée articulée au langage. C'est là tout son intérêt : de son côté, le discours scientifique a plus à voir avec la pensée articulée au langage ; si la science capte ou saisit quelque chose du réel, elle ne peut l'y réduire. Le monde, les phénomènes, *in fine* le réel, ne se laissent jamais réduire à une articulation signifiante. Le réel est justement ce qui subsiste « hors de la symbolisation »¹⁰.

La science et les techniques s'élaborent par la médiation de signes et de symboles humains qui ne peuvent toucher la totalité du réel. Elles sont avant tout objets de discours, parlé ou écrit. Si l'intuition scientifique est présente, elle est nécessairement transposée, ne serait-ce qu'à des fins de transmission des connaissances, en symboles arbitraires et codifiés. Ce n'est pas le cas de l'art qui ne ressort pas d'une traduction symbolique initiale, mais émerge en se créant, bien que le résultat puisse ensuite donner lieu à une mise en forme discursive. S'il y a discursivité possible, il s'agit davantage d'une enquête rétrospective pour tenter de traduire ou de comprendre les intentions et la liaison des signes qui ont émergé lors du processus, plutôt que d'une proposition prospective. Bien que la démarche artistique puisse être transmissible et énonçable, elle ressort d'une intelligibilité que peut tenter a posteriori l'artiste sur sa démarche de création, mais qui restera toujours partielle, comme une forme d'archéologie du sens toujours susceptible d'être reprise¹¹. Mais la connaissance dégagée dans le processus de création, à l'intersection du singulier et de l'universel, pourra être mise à l'épreuve au moment de sa transmission comme à celui de sa réception.

3. La recherche-création : un modèle emprunté à la science ?

Comme plusieurs champs de pratique et d'études, il arrive que la recherche-création tente, par certaines de ses manifestations, à se crédibiliser via des critères de scientificité. Il convient de questionner une telle attitude : l'art a-t-il besoin de donner des preuves, des justifications, pour démontrer la part de connaissance convoyée par les œuvres ? Le discours qui rend intelligible le processus de création, qui est nécessairement réorganisé et lissé secondairement, est-il nodal à la légitimation de l'art comme forme de connaissance ? L'artiste doit-il passer par cette mise en mot et en ordre afin que l'art soit reconnu comme inhérent aux facultés humaines disposant d'un accès au réel, et pour cela susceptible de produire des connaissances sur le réel ? Doit-il adopter une rigueur de type scientifique, dans son discours comme dans ses écrits, pour obtenir droit de cité – et de parole ?

⁹ Isabelle Alfandary, *Science et Fiction chez Freud, Quelle épistémologie pour la psychanalyse*, Paris Ithaque, 2021, p.49.

¹⁰ Jacques Lacan in Colette Soler, *Retour sur la fonction de la parole*, Paris, Edition Champs Lacanien, 2019, p.25.

¹¹ Isabelle Alfandary, *Science et Fiction chez Freud, Quelle épistémologie pour la psychanalyse*, op. cit., p.45

On voit ici poindre le cœur du problème. Malgré les classifications théoriques qui se proposent pour l'étudier, l'art ne sera jamais l'objet d'un discours fini, ni final. Les analyses des œuvres seront toujours sujettes à des révisions en fonction des grilles de lecture d'une époque. Le corpus théorique créé par les théoriciens et les écrits des artistes témoigne déjà d'une pratique, comme d'un savoir sur une pratique. La question qui se pose alors est d'évaluer la compatibilité du savoir artistique avec l'organisation discursive que requiert la recherche-création. Ne sommes-nous pas là devant le dilemme du lien entre le général et le particulier, l'universel et le singulier ? Comment la recherche en art peut-elle accueillir la singularité d'une pratique et d'une démarche artistique qui s'inscriraient dans un cadre général partageable, dans un universel, conditions qui, au niveau scientifique, déterminent la possibilité même de la recherche ? L'idéal scientifique que propose la recherche-création par le devoir d'écriture auquel sont soumis.es les doctorant.e.s est-il le seul modèle possible pour penser la spécificité de cette discipline ? L'un des défis qu'elle pose tient précisément à sa volonté d'articuler le singulier à l'universel sans dissoudre ce dernier, ni le contraindre à rejeter le particulier. Il s'agit de repenser une épistémologie qui, tout en empruntant aux disciplines scientifiques un impératif de rigueur formelle, s'en distancie par le constat que l'expérience individuelle, esthétique ou poétique, est la clef de voûte de la démarche artistique.

Si ce nouveau champ de pratiques et d'études doit réellement emprunter quelque chose aux idéaux de la science, c'est en organisant les conditions de leur rencontre avec l'indécidable et l'inconnaisable qui ressortissent nécessairement du processus artistique – qui, on le rappelle, n'est pas réductible à la pensée articulée au langage. La recherche-création est une tentative orientée par le réel et non par un idéal qui relève davantage du fantasme, de prétendre associer une forme donnée à une vérité. Son intérêt résiderait sans doute dans son aptitude à faire éprouver, à partir de l'expérience artistique, l'insuffisance des cadres d'intelligibilité rationnels lorsqu'il s'agit apprêcher notre rapport au réel. C'est parce que l'art résiste, et que quelque chose boîte lorsqu'il s'agit d'en tenter une définition, qu'il reste intéressant pour repenser l'idéal scientifique qui devrait imprégner l'écriture d'une thèse dans le cadre de la recherche-création.

Par ailleurs et plus fondamentalement, la question se pose de savoir à quoi répond le terme « recherche-création », et d'où vient que ce domaine ait connu un développement accru depuis une vingtaine d'années. Ne serait-il pas la réponse contrainte d'une société imposant des formats bureaucratiques et académiques pour valider l'utilité de pratiques reposant sur une activité qui n'a nul besoin de répondre à un impératif de nécessité, tant elle est présente depuis les premiers temps de l'hominisation et dans toutes les sociétés recensées depuis la préhistoire ? La bureaucratie est un symptôme des sociétés modernes, qui cherchent non seulement à organiser rationnellement ce qui peut être évalué ou mesuré dans le but de justifier une activité, mais également à quantifier et à rationaliser ce qui ne peut l'être. La recherche-création permet de communiquer sur une activité qui est davantage de l'ordre de l'impondérable auquel appartient le domaine de l'art. Et si l'art n'est pas utile, s'il échappe à tout impératif pragmatique, sa nécessité ne peut être mise en doute. N'est-il pas dès lors contre-intuitif d'exiger que l'art, lorsqu'il s'inscrit dans la recherche-création, doive maintenant se plier à de tels critères de légitimation pour être reconnu comme activité indispensable à la société ?

D'un autre côté, on ne peut négliger les bénéfices qu'apporte l'institutionnalisation d'une démarche artistique par l'introduction du label « recherche-création ». Par cette stratégie, elle amorce son intégration dans le monde académique et universitaire, ce qui permet de faire reconnaître les arts comme relevant d'une connaissance sur le monde, certes singulière, mais essentielle, et dont l'impact ne saurait être sous-estimé.

4. La connaissance par l'acte en œuvre

Guidée par la création, articulant théorie et pratique, la recherche-création institue dans une co-intrication simultanée un espace à la fois inédit et inouï, dans lequel des idées nouvelles émergent du fait même de l'expérience esthétique et permettent d'autres modes d'articulations de la pensée que celles induites par les seules sciences et technologies. Ces dernières ayant une position privilégiée, voire

suprématiste, sur l'évolution de la connaissance occidentale, il est aujourd'hui crucial pour les artistes d'assumer une posture intellectuelle propre à légitimer, en dehors des logiques mathématiques, des analyses rationnelles et des valeurs d'efficacité que sous-tendent la technique, l'existence d'autres manières de connaître le monde. En empruntant les codes académiques sans pour autant se plier aux normes qui leur sont habituellement associées, les artistes peuvent se hisser au même niveau discursif que les scientifiques et être considérés, à niveau égal de diplomation, comme des pairs. Cette vision, dont on ne peut que souhaiter une concrétisation prochaine, relève d'un enjeu sociétal, au regard des différences entre les financements respectifs des arts et des sciences en France.

Dans la pratique artistique, les réalités s'enactent sous le geste et l'intention singulière de l'artiste. Il existe une profondeur expérientielle propre à toute création. La réalité perçue est dépendante du corps et du mouvement : dans la pratique artistique, le corps oriente une constellation de sens particulière qui n'est plus liée à la nécessité du geste, mais devient désintéressée. En dehors des significations habituelles de l'agir, l'acte en œuvre, inscrit dans la nouveauté phénoménale, s'incarne progressivement dans la perception de l'artiste et la singularité de l'œuvre. L'artiste découvre quelque chose du réel par son mouvement, dans un aller-retour entre ce qu'il réalise et ce qui le réalise. Mais ce quelque chose ne relève pas du régime discursif : il provient de l'expérience immédiatement présente à soi. En créant, en s'incarnant et se projetant dans sa création, il acquiert une perception originale du monde qu'il peut tenter d'inscrire dans une forme spécifique. Dans de telles émergences, la signification de la réalité se cherche au-delà ou en deçà d'un héritage corporel, textuel, culturel. C'est parce que l'œuvre est devenir des sens que les réseaux de significations peuvent se constituer. Non seulement l'œuvre réalisée incarne-t-elle une nouveauté perceptive pour l'artiste, mais elle véhicule des faisceaux de sens issus de son expérience passée et en devenir. Dès lors, s'il souhaite en amorcer le déchiffrement, il peut rechercher par le discursif ce qui, dans le processus de création, est susceptible de faire sens, en reliant ces faisceaux à ses intentions initiales. La pensée se transforme dans le faire, et c'est l'originalité de l'acte de penser qu'il semble intéressant de révéler. Non seulement y a-t-il dans l'œuvre une création perceptive, mais celle-ci s'accompagne, si elle arrive à l'expression, d'une création de pensée. C'est un style de pensée qui peut alors s'écrire.

La recherche-création ne s'inscrit pas forcément dans les réseaux d'arts traditionnels en France, qui restent davantage liés aux Écoles des Beaux-Arts. Elle peut aboutir à des formes d'exposition où le processus lui-même peut faire exposition, se substituant aux ateliers d'artistes qui relèvent généralement d'un privilège accordé par un commissaire. Plus rare dans le domaine de l'art, l'exposition en train de se faire trouve un terrain fertile dans le cadre universitaire qui, par la nature même de ce cadre, peut donner lieu à des processus continus d'observations participantes par des chercheurs relevant d'autres domaines. Les créations agissent dès lors comme témoins de l'évolution de la pensée et comme jalons de l'avancement de la recherche, qui elle-même n'est pas forcément orientée vers la réalisation d'une œuvre finale. Si elles restent importantes, la valorisation et l'exposition des pièces ne sont pas nécessairement au centre des motivations de l'artiste-chercheur, dont le cœur de l'activité se situe bel et bien au niveau de la recherche nouée à la création. Une fois l'œuvre achevée, l'artiste-chercheur peut se consacrer à un autre sujet sans se préoccuper d'impératifs alimentaires ou de rentabilité, grâce à un statut confortable qui est souvent celui d'enseignant ou d'universitaire.

5. Pour conclure :

Le dire dans l'acte de création n'est pas sans perte. L'intuition, les sensations, les impressions et l'informulable inhérents au processus artistique rendent difficile la formalisation par l'intellect. Mais en même temps cette formalisation permet une communication qui peut être l'expression d'une pensée originale. Il y aura sans doute quelque part toujours un écart entre ce qui est dit, formalisé et le réel du processus de création. Mais ce processus nous semble indispensable pour exprimer autrement la pensée et faire évoluer les perceptions.

Influencés par le philosophe Henri Bergson, nous adhérons particulièrement à la distinction qu'il opère entre l'instinct (le sentiment, l'émotion), l'intellect (la raison et la mémoire) et surtout l'intuition, qu'il appelle l'instinct éduqué par l'intellect. Particulièrement intrigante, cette formulation voit l'instinct comme quelque chose qui peut aussi évoluer. La compréhension qu'avait Bergson de la perception, de ses limites et de son potentiel l'a amené à reconnaître la relation particulière entre la perception et l'artiste :

« Il y a, depuis des siècles, des hommes dont la fonction est de voir et de nous faire voir ce que nous n'apercevons pas naturellement. Ce sont les artistes [...] À quoi vise l'art, sinon à nous montrer, dans la nature et dans l'esprit, hors de nous et en nous, des choses qui ne frappaient pas explicitement nos sens et notre conscience ? [...] Les grands peintres sont des hommes auxquels remonte une certaine vision des choses qui est devenue ou qui deviendra la vision de tous les hommes [...] L'art suffirait alors à nous montrer qu'une extension des facultés de perception est possible. »¹²

Si ce regard, hérité de l'image de l'artiste génial et singulier, travaillant seul dans son atelier, reste empreint de romantisme, force est de constater que la présence des Beaux-Arts en France est pour beaucoup dans sa persistance. Écrire avec sa création a été une demande induite par le processus de Bologne à partir de 1998, qui a eu un accueil assez mitigé dans les écoles d'art. Il ne s'agit pas de défendre une approche anti-intellectuelle de l'art, et de nombreux artistes ont écrit avant même que le terme de recherche-création n'advienne.

Si l'avènement de la techno-science a favorisé un rapprochement entre les artistes et le monde académique plus propice à s'ouvrir aux approches entre art et technologie (c'est dans les laboratoires et industries que les nouvelles technologies se trouvent), et que ce rapprochement a favorisé à son tour le développement d'un art plus discursif et académique nommé recherche-création dont le bénéfice est de transmettre, expliciter la démarche de création, tenter de saisir comment se pense et se fait l'art, cette forme ne doit pas pour autant devenir hégémonique. Nombreuses et nombreux sont celles et ceux pour qui l'écriture d'un mémoire ou d'une thèse en art, qui demande une position et une argumentation sans faille, n'est pas chose aisée, lorsqu'elle se fait en parallèle avec une création faite d'hésitations, d'allers-retours et d'intentions parfois incertaines.

La recherche-création est une forme de légitimation¹³ nécessaire dans une époque où la techno-science et l'économie ne laissent que peu de place à d'autres formes de savoir. Revaloriser la recherche en art et l'art comme recherche est une démarche indispensable dans le contexte actuel. Mais cette démarche ne doit pas faire oublier que la recherche en art a existé, sous des formes implicites et parfois éloignées de l'académie, bien avant toute reconnaissance institutionnelle¹⁴.

La recherche est un mot hérité depuis les années 1930. Le terme relève du champ sémantique scientifique du CNRS¹⁵ auquel la recherche-création emprunte ses critères (méthodologie, résultat, objectif). Que les champs des arts relèvent d'une connaissance sur le réel, cela est certain ; que la recherche-création participe à sa légitimation, cela est très probable. Peut-être faudra-t-il encore attendre des années pour que les arts soient reconnus comme une nécessité pour vivre, et propices à la découverte des formes de pensées qui s'élaborent dans l'acte même sans avoir besoin de singer les critères d'une forme de connaissance scientifique dont nous avons hérité. Encore quelques années et siècles plus tard,

¹² Bergson, H : *La pensée et le mouvant*, 1934, « La perception du changement : 2ème conférence », conférences faites à l'université d'Oxford (1911). PUF, Quadrige, p.170

¹³ Il faut préciser que le terme de recherche-création est apparu au Québec dans les années 1970.

¹⁴ Il n'est qu'à évoquer H. Van Eyck parti 13 ans pour étudier la botanique, l'anatomie, l'astronomie, l'architecture, l'armement, le textile, les pierres précieuses, et qui réalisera ensuite cette véritable encyclopédie qu'est *L'Agneau mystique* ; ou encore, M. Duchamp et F. Kupka, qui, parmi tant d'autres artistes de l'époque, ont été sérieusement influencés par la science, assistants mêmes aux cours scientifiques donnés à la Sorbonne¹⁴, marquant la porosité entre art et recherche.

¹⁵ Le CNRS est créé en 1939 pour les besoins militaires et où le mot chercheur se substitue à celui de savant. Voir : <https://lejournal.cnrs.fr/articles/la-ou-est-ne-le-cnrs>

nous pouvons espérer que les facultés humaines ne subissent pas une hiérarchisation dont les critères sont l'utilité et la rentabilité, mais puissent s'entrelacer dans des savoirs renouvelés.

Enfin, il est toujours délicat d'user de la généralisation qu'imposent les mots pour décrire des démarches éminemment variées et singulières. Les tentatives de catégorisation, de description et de définition en art restent précaires au regard de la particularité des êtres qui œuvrent dans cette discipline. Il existe en somme autant d'arts que d'artistes, parfois même des artistes sans art et de l'art sans artistes, tout comme la science se fabrique par des scientifiques qui diffèrent entre eux et adoptent des postures diverses. Mais ce qui est palpable, c'est la normativité imposée des valeurs d'utilité et d'efficacité, qui吸orbe le sens de l'ensemble des dimensions humaines. La liberté du faire, de l'éthique de l'ouvrage sont rabattus au monde de la gestion, du management, de l'évaluation et de la logique du nombre qui gouvernent aujourd'hui le sens des sociétés occidentales, cherchant à rendre applicable ces mêmes règles pour toute l'humanité¹⁶. Et en oubliant l'importance de symboliser l'indicible de l'opacité première de la condition humaine dont se chargent les arts par la mise en scène des images. Mettre en scène sous forme tragique, sous forme d'une métaphore de l'irreprésentable le « pourquoi vivre ? », telle est la fonction institutionnelle qui est délaissée par nos sociétés¹⁷.

¹⁶ Alain Supiot, *La gouvernance par les nombres, Cours au Collège de France 2012-2013*, Paris, Fayard, 2015, p.153.

¹⁷ Pierre Legendre, *L'Autre bible de l'Occident, Étude sur l'architecture dogmatique des sociétés*, Paris, Fayard, 2009, p.197.