



HAL
open science

Introduction

Catherine Chomarat-Ruiz

► **To cite this version:**

Catherine Chomarat-Ruiz. Introduction. Catherine Chomarat-Ruiz. De l'Atelier au labo. Inventer la recherche en Arts et Design, Hermann, 2018. hal-03846973

HAL Id: hal-03846973

<https://hal.science/hal-03846973>

Submitted on 10 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Catherine Chomarat-Ruiz, « Introduction », dans Catherine Chomarat-Ruiz (dir.), *De l'atelier au labo. Inventer la recherche en art et design*, Paris, Hermann (2...)

Le présent ouvrage résulte de deux journées d'étude qui se sont tenues au département arts de l'université de Valenciennes (France, avril 2015). Les collègues doctorants et enseignants, qui se sont prêtés au jeu de cette rencontre, venaient de plusieurs universités françaises et du Canada. Fruits de notre réflexion commune, leurs textes répondent à la question de déterminer quels types de recherches et de doctorats sont à développer dans des institutions universitaires formant à l'art, plus spécifiquement à l'art plastique et scénographique, à la photographie, à la vidéo et au design.

Pour nourrir le débat, le terme « recherche » était entendu au sens large. Certains participants ont fait état de leurs démarches d'artistes. D'autres ont rapporté leurs propres recherches *en* « création », tandis que d'autres encore ont relaté leurs recherches *sur* ces champs pratico-théoriques. Parmi eux, des enseignants-chercheurs ont plutôt expliqué comment ils dirigent leurs étudiants de master et/ou de doctorat, mettant ainsi en œuvre des travaux en « recherche-crédation » ou en « recherche projet »...

Les actes de ces journées sont fidèles à l'ouverture qui s'offrait dans cette polysémie revendiquée de la recherche en/sur/par et pour les arts, conformes au souhait de ne pas affirmer un type de recherche au mépris des autres. Notre principe de travail fut simple et les textes composant le présent volume le réaffirment : tout type de recherche est recevable dès lors qu'il précise le type d'investigation qu'il met en œuvre, qu'il se tient dans un domaine circonscrit, qu'il cerne son objet, qu'il formule – formalise – sa démarche ou sa méthode, qu'il produit des connaissances partageables sur les œuvres, plus exactement sur la pratique et/ou la théorie de(s) art(s).

L'ouvrage comporte cinq parties retraçant les réponses apportées par l'ensemble des participants. Le lecteur est ainsi invité à progresser en passant, progressivement, « du concret de l'œuvre à l'abstraction du concept » : de la recherche, au sens de la démarche artistique et de la poïétique, à la définition des types de recherches impliquées dans le domaine de l'art. Entre-temps, nous aurons incité le lecteur à « accompagner la création » et à « (re)chercher avec les artistes », nous espérons l'avoir convaincu d'« expérimenter, pratiquer et théoriser la recherche », nous souhaitons l'avoir intéressé aux « Pratiques du doctorat », que celles-ci soient analysées par des doctorants¹, de jeunes docteurs ou par des directeurs de recherche aguerris.

1 1. Invités à présenter leur travail sous forme de poster, les doctorants ont aussi produit un article publié dans notre ouvrage. Le poster est reproduit au tout début de leur contribution.

Pour ce qui est d'une introduction, les lignes qui précèdent suffisent. La lecture de cette introduction peut s'interrompre, ici et maintenant, pour faire place aux textes ! Pour une synthèse, il convient de prendre en compte le gain de ces deux journées et de parcourir les quelques paragraphes qui suivent. Mais le lecteur peut tout aussi bien passer aux textes et revenir plus tard à la synthèse proposée.

I. QUELS TYPES D'INVESTIGATION ?

1. La recherche comme démarche artistique

Ces journées ont en premier lieu éclairé le type d'investigation recevable sous le terme de recherche, c'est-à-dire précisé à quel type de recherche nous avons affaire dans le domaine de l'art. En tout premier lieu, il nous est apparu qu'une « démarche artistique » est moins une sorte de « protocole » décidé puis mis en œuvre qu'un « processus », qu'un « remodelage » d'œuvres existantes ou, si l'on préfère, l'évolution non linéaire d'un « prototype » s'inspirant de tel ou tel artiste ou s'essayant à tel ou tel médium. C'est ainsi, en suivant ce type de recherche, qu'Éric Monbel crée « à distance » de ses sources d'inspiration artistiques et existentielles².

Il est en outre devenu manifeste, à travers plusieurs témoignages d'artistes, qu'une démarche artistique relève d'un « jeu » ou, mieux, d'une mise en jeu qui vise à (se) jouer du jeu social de l'art : tel est, pour Frédéric Sicard, le cas des créations inspirées du catalogue d'achat « La Redoute » et relevant du concept « d'Art municipal³ ». Un jeu qui cherche à déjouer l'académisme des méthodes ou la bêtise des idées reçues, à inventer et à énoncer ses propres règles. De ce point de vue, la posture d'Ivan Toulouse est la plus radicale⁴. Sans oublier, car c'est en ce sens qu'une démarche artistique est une recherche, que cette mise en jeu qui (se) joue ou déjoue a pour finalité de jouir et de connaître (expérimenter, comparer, problématiser) une œuvre en train de se faire⁵.

2. Mode de validation, recherche comme poïétique et en tant que recherche-crédation

En second lieu, notre travail commun a distingué entre « recherche interne à la production d'une œuvre » et recherche d'outils de compréhension ou de connaissance de l'œuvre : démarche et observation de la démarche. Cette distinc-

² Éric Monbel, « À distance (genèse d'une pratique) », *infra* p. XXX.

³ Frédéric Sicard, « L'Art municipal, une histoire », *infra* p. XXX.

⁴ Ivan Toulouse, « À la recherche... de la recherche », *infra* p. XXX.

⁵ À ce propos, Jean Arnaud rappellera que, selon les mots de Roland Barthes, « saveur et savoir

tion a notamment porté sur le mode de validation de ces deux types de recherche. Une démarche est généralement validée par une exposition qui, selon Richard Skryzak et Pierre-Jean Moreau, « ne constitue pas [...] le simple aboutissement final, en tant qu'acte de monstration, de réflexions plastiques menées en amont⁶ ». Encore faut-il comprendre que l'exposition, en tant que validation d'une démarche, n'est ni une simple conséquence de la production d'œuvres, ni un événement étranger aux œuvres. Selon toute vraisemblance, l'exposition valide parce qu'elle révèle ce processus, ce remodelage, ce prototype dont nous parlions plus haut, et parce qu'elle participe de la mise en jeu dont nous venons de faire état.

L'observation d'une démarche artistique – la sienne propre ou celle d'autrui – est plutôt validée, comme toute recherche, par la production de connaissances. « Plutôt », car il ne faut pas oublier, comme nous y encourage Eddie Panier, qu'il demeure « troublant d'associer le terme de connaissances à celui de pratique artistique⁷ », même si ce savoir, de l'aveu même de notre collègue, est effectif et relève de « formes et de connaissances sensibles ». De façon plus précise, l'observation d'une démarche artistique constitue bien, selon Ivan Toulouse : « un gain cognitif pour d'autres artistes-chercheurs engagés eux-mêmes dans une démarche créatrice » et, « pour tous les autres », elle « ouvre à une approche des œuvres et des démarches créatrices enrichie par la dimension poïétique d'une critique plasticienne⁸ ».

Pour un artiste, cette observation d'une démarche peut prendre la forme d'un regard réflexif porté sur *son* œuvre : il s'agit alors de poïétique. C'est ainsi que les carnets dont nous entretient Nicolas Devigne sont des recueils où il documente et reproduit ses acquisitions de collectionneur jusqu'à se les approprier et enfanter une œuvre dont il peut retracer, sous forme de diagrammes, l'origine et la genèse⁹. Cette observation peut aussi – pour une démarche propre ou extérieure à soi – prendre la forme d'une recherche-crédation.

C'est ainsi que, au cours de nos journées, la recherche-crédation a tout d'abord été définie comme « accompagnement » de l'artiste par le chercheur, miroir tendu à l'artiste par le chercheur pour décrire, archiver, faire évoluer l'œuvre. Ce fut le fait de chercheurs chevronnés – Véronique Goudinoux, par exemple, qui s'intéresse au devenir des collectifs artistiques¹⁰ – ou de jeunes chercheurs décrivant leur doctorat. En un premier temps, Bahéra Oujlakh rapporte les paroles de Patrice Hugues, artiste sur qui elle travaille : « Le soubassement de mes connaissances historiques, que

⁶ Pierre-Jean Moreau et Richard Skryzak, « Une nuit au musée. Étude d'un cas précis de "recherche-crédation" », *infra* p. XXX.

⁷ Eddie Panier, « Séminaire de pratique artistique », *infra* p. XXX.

⁸ Ivan Toulouse, « À la recherche... de la recherche », *infra* p. XXX.

⁹ Nicolas Devigne, « Un carnet de collectionneur », *infra* p. XXX.

¹⁰ Véronique Goudinoux, « Chercher avec les artistes : enquête sur les pratiques artistiques collaboratives contemporaines », *infra* p. XXX.

j'avais tout un temps voulu tenir à distance, est revenu agir sur mes activités, sans que je sache exactement comment s'est réalisée l'unité des deux, création et recherche. Ce qui est un fait, c'est que je me définis comme artiste et comme chercheur ». Puis elle ajoute : « Le travail principal de cette thèse est de mettre en lumière le dialogue silencieux et complexe de ce lien entre recherche et création¹¹. »

À en croire Nicolas Lissarrague, c'est en manifestant la distinction et le lien existant entre recherche et création que cette recherche par « accompagnement » éviterait tant l'écueil de la reterritorialisation de l'artiste et du chercheur que celui de la déterritorialisation, écueil qui transformerait l'artiste en chercheur et le chercheur en artiste¹².

3. Recherche transformation ou recherche-action

En un troisième temps, les interventions ont fait émerger une nouvelle « sorte » de recherche dite « recherche transformation » ou « recherche action ». Utilisant les ressorts de l'art, notamment numérique, certaines recherches s'inscrivent dans une théorie pour formuler des hypothèses de travail dont la résistance sera soumise à expérimentation, voire test. Tel est le cas d'Eulalie Pierquin qui déclare :

« Notre recherche sur le *réenchantement de l'urbain* nous a amenés à circonscrire, à partir d'un état de l'art des théories et œuvres déjà menées en la matière, les différentes formes de mobilités créatives ; à déterminer une taxinomie des mobilités créatives. À partir de cette classification, nous entamons une série de projets expérimentaux, ou tests, pour mettre en relief une nomenclature des attitudes et comportements de l'individu en fonction de ce que l'artiste met en place comme dispositif, et faire ainsi résonner les transformations et autres enchantements que ce dernier initie par le biais de son travail¹³ ».

4. Nature et légitimité d'une recherche académique

Enfin, nos travaux ont montré tout l'intérêt d'une recherche plus académique – principalement en histoire de l'art – dans des départements universitaires dont la vocation est artistique. Ce fut le cas de la conférence prononcée par Ludovic Nys¹⁴. Celui-ci a en effet établi que l'histoire n'est pas qu'une affaire de faits, mais de descriptions et de récits. Par transposition aux images, il a soutenu qu'une œuvre peut être envisagée du point de vue du sens inhérent aux formes plastiques et au

¹¹ Bahéra Oujlakh, « Le tissu, cet entre-deux... vie et œuvre de Patrice Hugues », *infra* p. XXX.

¹² Nicolas Lissarrague, « Du laboratoire à la scène... et vice versa. Notes sur le spectacle "Attraction Plurielles / États parallèles" de Kitsou Dubois », *infra* p. XXX.

¹³ Eulalie Pierquin, « "Réenchanter" l'urbain », *infra* p. XXX (souligné par nous).

¹⁴ Ludovic Nys, « Le prisme du style : sens et "rémini-sens" des images », *infra* p. XXX.

style. En somme, il a défendu une posture herméneutique, d'origine historique, en art.

Mais ce fut aussi le cas d'une doctorante. Élodie Weyne a mis en lumière comment une recherche académique, empruntant à l'histoire et à la théorie de l'art, nourrit sa pratique. Elle écrit, à propos de ses recherches :

« Elles ne s'inscrivent pas dans ce que nous pourrions qualifier de recherche/création. Un renversement a selon moi opéré puisque mon expérience de la gravure m'a poussée à entreprendre une recherche sur l'originalité, mais que cette recherche ne s'appuie plus, à l'heure actuelle, sur la pratique. Plus encore, il me semble qu'actuellement, ce sont mes recherches théoriques qui nourrissent ma pratique et non plus l'expérience qui alimente la recherche¹⁵ ».

II. DOMAINE ET OBJET DE RECHERCHE

1. L'art comme domaine, la forme comme objet

Chemin faisant, il est devenu manifeste que l'art constitue le domaine d'une recherche-démarche, d'une recherche-création et d'une recherche académique. L'évidence de ce domaine n'était en effet pas première car, à la différence d'autres champs de recherche, ce domaine est mouvant, sujet à caution : la question de savoir si telle ou telle production relève ou pas de l'art étant en soi une question de recherche. De plus, il possède des frontières poreuses avec la science et la technique, par exemple.

Quant à l'objet de ces types-là de recherche, il semble bien qu'il s'agisse, dans la plupart des cas, de la forme¹⁶. Il en est ainsi car une démarche artistique génère des formes et parce que, dans un regard rétrospectif, elle cherche à en comprendre le processus pour faire l'archéologie d'un imaginaire personnel ou collectif¹⁷. Cet objet est aussi attesté pour une recherche-création qui accompagne le surgissement des formes, tend un miroir à l'artiste (parfois *dé-formant* pour l'artiste comme pour le chercheur). Il l'est tout autant pour une recherche académique, de type historique, qui produit des causes, explique par le contexte (artistique, social, économique, etc.) cette genèse des formes.

Une des interventions a permis de comprendre pourquoi la forme n'apparaît pas avec davantage d'évidence comme étant l'objet de la recherche-démarche, d'une

¹⁵ Élodie Weyne, « Originalité et copie, de Marcel Duchamp à Wade Guyton. Origines et prémices d'une recherche universitaire en Art », *infra* p. XXX.

¹⁶ Nous verrons qu'un autre objet de recherche s'est révélé plus tard. Il s'agit de la méthode à adopter.

¹⁷ Non reprise dans l'article intitulé « Séminaire de pratique artistique » (p. XXX), cette notion d'archéologie de l'imaginaire personnel ou collectif a été avancée, lors de sa prestation, par Eddie Panier.

recherche-création et d'une recherche académique dans le domaine de l'art. Selon Éric Bonnet, ces formes ne sont pas exclusivement plastiques, mais oscillent entre texte et images¹⁸. Il s'appuie ici sur le propos que Jean-Luc Nancy a développé dans *L'oscillation distincte* : « Image et texte se distinguent donc comme âme et corps : chacun est la limite de l'autre, son horizon d'interprétation. L'horizon de l'image, c'est le texte, avec lequel s'ouvre une puissance indéfinie d'imaginer devant laquelle l'image n'est qu'une clôture, un contour fermé. Mais l'horizon du texte, c'est l'image, avec laquelle s'ouvre une puissance indéfinie d'imaginer devant laquelle le texte n'est qu'une impuissance, un report permanent des images. »

2. Le cas de la recherche-action

Le cas de la recherche-action ne semble pas aussi simple à traiter que celui des trois autres modalités d'investigation. Deux questions ont été posées. Première interrogation : l'art est-il (encore) le domaine d'une recherche-action qui utilise les ressorts de l'art pour tester une hypothèse ? Pour reprendre l'exemple fourni par les travaux d'Eulalie Pierquin, il apparaît plutôt que le domaine de recherche est l'urbain. Deuxième question : quel rapport une recherche-action entretient-elle avec la forme ? En reprenant ces mêmes travaux, on pourrait dire que l'art numérique et les formes que celui-ci crée deviennent l'instrument du réenchantement de la ville. Ici, se joue vraisemblablement la distinction entre l'art et le design, entre la recherche *en* et *pour* l'art, d'une part, et la recherche *par* l'art pour autre chose que l'art, d'autre part.

III. DÉMARCHE, MÉTHODE, ENTRE DÉMARCHE ET MÉTHODE

1. Performatif de l'œuvre, démarche singulière, formulation et conversation, herméneutique

Nos journées d'étude ont également mis au jour les modes opératoires requis dans les différents types de recherche. Il a été établi que, sans exception, ceux-ci visent à s'éloigner d'une sorte de constat performatif où l'œuvre se suffirait à elle-même.

Nos travaux ont montré que le mode opératoire de la recherche consiste, pour l'artiste, à repérer la singularité de sa démarche ou à opter pour une méthode plus poïétique de réflexion. La différence passe par le type de matériau considéré. Dans le premier cas, il s'agit des œuvres mises en regard de leurs sources d'inspiration – c'est le cas d'Éric Monbel et de Frédéric Sicard. Dans le second, le matériau est peut-être moins l'œuvre que le carnet consignait la genèse de l'œuvre : telle semble être la posture de Nicolas Devigne.

Ils ont également mis au jour que, si elle est le fait de l'artiste qui théorise sa pratique, une recherche-création vise, de façon plus ou moins intuitive, la formativité de l'œuvre, c'est-à-dire le fait que, dans une œuvre, la forme est à la fois formante et formée et qu'elle comporte différents paliers de validation. C'est ce que souligne Ivan Toulouse, avec d'autres mots, quand il écrit : « Une recherche en art,

¹⁸ Éric Bonnet, « Traversées oscillantes entre l'image et le texte », *infra* p. XXX.

c'est-à-dire sur une pratique artistique en devenir, qui a pour objet d'étude quelque chose qui se constitue en même temps que la recherche » est quelque chose « qu'on n'est pas en mesure d'expliquer puisqu'il surgit le plus souvent là où on ne s'y attendait pas¹⁹ ». La méthode consiste à passer de l'implicite à l'explicite, à ormler, voire à formaliser cette formativité²⁰. Nos travaux ont mis en lumière que, si la recherche-création concerne un autre que soi, elle repose sur une sorte d'accompagnement et la méthode relève, nous dit Véronique Goudinoux, de la « conversation²¹ ».

Enfin, notre réflexion nous a poussés à admettre qu'une recherche académique (de type historique) vise surtout les causes matérielles et formelles des  uvres. Elle explique l'œuvre par ses origines, et sa méthode peut chercher à établir les faits éclairant ces origines. Mais nous avons aussi été conduits à accepter qu'une recherche académique postule aussi une méthode herméneutique visant le sens des  uvres.

2. Soubassements méthodologiques

Nos journées d'étude ont cependant point  que la méthode est, dans le domaine de l'art et pour une recherche-création, un objet au moins aussi important que la forme. C'est notamment le cas de Claire Cahaup  qui écrit, à propos de ses travaux sur la chorégraphe et danseuse Andrée Martin :

« Mon rôle ici n'est donc pas d'accompagner le processus de formalisation d'une œuvre d'art, ni de proposer à un artiste un éclairage théorique sur la pratique dans laquelle il est immergé.   la tête de ce projet depuis 2006, Andrée Martin n'avance plus à l'aveugle et ma participation permet, par ma position extérieure, de participer à l'explicitation des rouages du projet en ciblant plus particulièrement ses soubassements m thodologiques²². »

Cette importance de la méthode comme objet de recherche est également manifeste dans la posture d'une recherche-création qui, distincte d'un accompagnement, vise une œuvre dont on est soi-même l'auteur. Entre démarche et méthode, la méthode

¹⁹ Ivan Toulouse, «   la recherche... de la recherche », *infra* p. XXX.

²⁰ J'emprunte le vocabulaire de la formativ    Luigi Pareyson. Voir notamment *Conversation sur l'esthétique*, Paris, Gallimard, 1992 [r ed. 1992].

²¹ Véronique Goudinoux, « Chercher avec les artistes : enquête sur les pratiques artistiques collaboratives contemporaines », *infra* p. XXX. Il est frappant de constater que la question de la conversation – qui n'est pas la même chose que le dialogue platonicien, ou que l'enquête au sens sociologique du terme – est aussi propre à Luigi Pareyson.

²² Ludovic Burczykowski, « Du geste au texte. L'agence de la pratique sur le cadre théorique initial », *infra* p. XXX.

est, là encore, de l'ordre des « soubassements » à expliciter. Et cela s'explique parce qu'il s'agit de formuler et formaliser une pratique qui, d'emblée, n'est jamais linéaire.

C'est ainsi que Ludovic Burczykowski opte pour « une approche réticulaire spatialisée » quand il déclare :

« Le geste artistique relève d'une expressivité immédiate en laquelle il faut croire, qui ne saurait être programmée et qu'il faut tenter d'appréhender *a posteriori*. La « recherche-crédation » en art relève d'une dynamique similaire dans laquelle théorie et pratique forment des champs d'influence réciproque. Comment dès lors positiver une conception non-linéaire de la recherche, quelle méthodologie de rédaction devient envisageable ? La méthodologie que je propose consiste donc à user d'une approche réticulaire spatialisée, c'est-à-dire à polariser des notions, des thèmes, des réflexions ou des travaux autour de nœuds qui se lient potentiellement les uns aux autres, tout comme les éléments qui les composent et qui peuvent appartenir à différentes catégories. Cette structure complexe et mouvante, instable, peut accueillir le changement sans perdre son sens. Et j'ai fait le choix de laisser apparaître cette méthodologie dans mon document final : ma thèse livre donc un processus en même temps qu'un résultat puisqu'elle laisse l'outil apparent, tandis que le lecteur est invité à pratiquer ce réseau à travers une lecture non linéaire²³. »

Se confrontant, lui aussi, à une question de méthode, Pierre Baumann met l'accent sur le mouvement inhérent à la pratique et à la recherche-crédation, quand il énonce que « [l]e voyage de recherche est *mouvement, bricolage, détournement*, propice au *rejet en arrière*, parce qu'il opère par glanage, quête, chasse, perte, intuition, traque, tension, observation, assemblage et collage ». Notre collègue emprunte alors à la technique du « montage » et du livre, plutôt qu'à la métaphore du réseau, de quoi formaliser ce soubassement méthodologique de la recherche-crédation²⁴.

IV. DES CONNAISSANCES *SENSIBLES* ET PARTAGEABLES

1. Un primat de la théorie sur la pratique ?

Pour remplir leurs promesses, nos journées d'étude se devaient enfin d'éclairer le type de connaissances produit par les différentes modalités de recherche. Nous avons dit, plus haut, que cette question épistémologique est toujours un peu inquiétante, même si cette production de connaissance est effective et relève de « formes et de connaissances sensibles ».

De façon plus précise, les réflexions ont porté sur ce que nous pourrions appeler le risque de voir la théorie l'emporter sur la pratique artistique. Ce fut notamment le cas à travers la question de savoir si nos départements doivent former des « étudiants » – des chercheurs – ou des artistes. Ce fut encore le cas lorsque fut évoquée la

²³ *Ibid.*

²⁴ Pierre Baumann, « Le livre-recherche. "Gestualité théorique" et montage collectif », *infra* p. XXX.

nécessité soit de protéger la pratique, soit d'en mieux mesurer la part. De ce point de vue, David Bihanic rappelle que toute « investigation scientifique (ou presque) engage une part “pratique”, qu'elle relève entre autres de l'expérimentation le plus souvent en laboratoire (recherche empirique définissant un cadre probatoire permettant de valider ou d'invalider certaines hypothèses de travail – démarche déductive) comme de l'exploration subsumant chaque observation (démarche inductive)²⁵ ». Puis, concernant le design, il se livre à « un premier “repérage” des principales formes de la pratique en recherche » pour postuler « que celle-ci rencontre deux grandes orientations : l'une “praxique”, l'autre “poiétique” ». À le suivre, il apparaît que la pratique n'est pas en danger puisqu'elle constitue le trait d'union entre science et design.

Cette interprétation serait-elle la même pour une pratique qui serait plus de l'ordre de l'art plastique et moins de l'ordre du design ? En raison de la recherche et de la production de connaissances que celle-ci implique, la pratique est-elle mise en danger par la théorie et/ou par une exigence scientifique de production de connaissances ? Il semble qu'il n'en est rien et, de ce point de vue, l'intervention de Jean Arnaud propose une réponse tranchée. Il rappelle en effet que « l'université constitue une interface entre pratique artistique et production de connaissances », puis il souligne que la recherche doctorale de type « recherche-crédation » a été initiée « dans les années 1970 grâce à l'insistance de précurseurs comme Bernard Teyssèdre et René Passeron, afin que la faculté accueille des artistes comme enseignants et prenne pleinement en compte l'articulation *poïesis/esthesis* dans le champ des études sur l'art ». Il en déduit :

« Entre productions plastique et académique, démêler et quantifier les parts du sensible et du cognitif, ou celles de l'art et de la science, n'a pour moi pas grand intérêt car elles recouvrent simplement différentes formes d'inventivité. Selon ce type d'engagement, la recherche en arts existe aussi bien dans « l'atelier » que dans « le labo », ces localisations devenant aléatoires ».

Ce passage est précieux parce qu'il montre que la pratique n'a pas cédé le pas à la théorie dans nos départements, que la production de connaissances est un fait et que la question de cet effacement praticien est un faux problème.

2. L'invention

Mais ce passage est d'autant plus intéressant qu'il subsume l'opposition pratique/théorie, la différence de l'atelier et du labo, voire la distinction entre art et science, sous le terme d'« invention ». De façon synthétique, ne serions-nous pas tentés de penser que, toutes modalités confondues, la recherche en art et en design relève, au même titre que la science ou l'ingénierie, d'une forme d'invention ? Pour connaître en science et dans le champ de l'ingénierie, il n'a jamais suffi d'observer la nature et d'imiter ses productions en leur côté novateur. Il s'est toujours agi de produire des artefacts – des outils tels que des concepts, des modèles, etc. – par lesquels investir – entrer en intelligence et transformer – le réel. Pour connaître, en art et en design, il

²⁵ David Bihanic, « De la pratique en recherche », *infra* p. XXX.

n'a jamais suffi d'observer et d'imiter les grandes œuvres et réalisation du passé en leur caractère novateur. Il s'est agi, comme nos journées d'étude le prouvent, de produire des artefacts – des œuvres, des concepts, des théories – pour enrichir le domaine de l'art et circonscrire la forme, ou la méthode, comme objet. Cette hypothèse synthétique n'est pas nouvelle, puisqu'elle fut formulée par Herbert Alexander Simon à propos des sciences de l'intelligence artificielle²⁶.

Nos journées se sont achevées sur l'idée qu'il reste du chemin à parcourir pour aller de l'atelier au labo (et vice versa), et pour « inventer » la recherche en art et design. La question de l'esthétique ou de la philosophie de l'art n'a pas été abordée. La forme de la thèse n'a pas été traitée alors même qu'elle est au cœur des questions que se posent nos doctorants. Comme l'écrit Antonin Jousse : « Faut-il trouver et oser d'autres formes de thèse ? Comment rendre une variabilité et non linéarité compréhensible ? La soutenance de thèse peut prendre une forme plus libre. Non pas dans la présentation orale en elle-même, mais plutôt dans ses conditions. Une forme existe déjà outre-Atlantique, celle de la soutenance-exposition (déjà employée en France en de rares occasions). » La question de la nature des laboratoires susceptibles de porter de nouvelles formes de doctorat n'a pas été envisagée.

Mais, comme le souligne Philippe Guisgand, c'est le vide ou l'interstice – la « friche » – qui appellent la recherche et c'est la raison pour laquelle il parle de « recherche création » sans tiret. Ces manques ouvrent par conséquent des horizons : d'autres rencontres viendront... En attendant, je voudrais finir par où j'ai commencé, c'est-à-dire en plaidant, pour nos étudiants et pour nous-mêmes, le respect de la pluralité de la recherche dans nos départements.

Remerciements

Mes remerciements vont à l'ensemble des collègues ayant participé à ces journées, sans oublier celui qui a enregistré les conférences – Philippe Guisgand –, ceux qui ont filmé les interventions – Yannick Bernabé et Sylvestre Fabre –, celles qui m'ont apporté leur aide et leur soutien pendant ces deux jours – Audrey Geneviève-Anastasie et Marie-Christine Corbehem – et les proches qui ont sympathiquement hébergé des intervenants : Ludovic Burczykowski, Solange Nys et Michèle Panier.

Bibliographie

Chomarat-Ruiz Catherine, *Précis de paysagétique*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2014.

²⁶ C'est sans doute cette voie que j'aurais explorée si, pendant ces journées, j'avais produit une réponse personnelle à la question que j'ai adressée à l'ensemble de nos collègues. C'est en ce sens que j'ai travaillé l'hypothèse d'une science de la conception du paysage. Sur ce point, voir le *Précis de paysagétique*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2014.

Pareyson Luigi, *Conversation sur l'esthétique*, préface et trad. fr. par Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1992 [rééd. 1996].

Simon A. Herbert, *The science of the artificial*, Cambridge, MIT Press, 1996.
— *Les sciences de l'artificiel*, trad. Jean-Louis Le Moigne, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2004.