



HAL
open science

La singularité de la recherche artistique

Kathleen Coessens

► **To cite this version:**

Kathleen Coessens. La singularité de la recherche artistique. Christophe d’Alessandro and Achille Davy-Rigaux and Christophe Pirenne and Solène Bellanger and Sylvie Pébrier and Julie Rosenkranz and Florence Roy and Mickaël Robert-Gonçalves (dir.). Recherches en musique Actes des Rencontres nationales sur les recherches en musique, Collegium Musicae de l’Alliance Sorbonne Université, pp.79-84, 2023, Collection MusiqueS & Interdisciplinarité, 10.25836/rnm.2020.08 . hal-04223204

HAL Id: hal-04223204

<https://hal.science/hal-04223204>

Submitted on 4 Oct 2023

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.

La singularité de la recherche artistique

Kathleen Coessens

Directrice du Conservatoire royal de Liège (CRLg)

DOI → <https://doi.org/10.25836/rnrm.2020.08>

Mes interventions dans ce débat ont été nourries par les discours de mes collègues présents : Sylvie Pébrier, Yves Balmer, Carine Bonnefoy et Jacques Moreau. En intégrant mes pensées aux réflexions de la table ronde, je souhaite apporter et approfondir deux éléments dans cet échange sur la recherche artistique. D'une part, cela concerne le mouvement continu de *retour* : le fait que toute recherche artistique n'est pas un savoir en soi, mais lance des pratiques artistiques et réintègre toujours ces pratiques artistiques, et cela en plusieurs mouvements. D'autre part, la recherche artistique implique une *ouverture* totale des champs d'interrogation non seulement pour les artistes, mais aussi pour une complémentarité des savoirs dans notre culture.

LA PRATIQUE ARTISTIQUE COMME DÉPART ET RETOUR

Tout artiste a le désir de sonder son art et son savoir-faire, de les remettre en question, de les perfectionner, de les montrer et de revivre ce cycle entre pratique et recherche, entre savoir et savoir-faire. Cela se produit depuis tous les temps et généralement de manière implicite. À travers les temps, il nous reste maints exemples : que l'on pense à Léonard de Vinci, à Paul Klee ou à Helmut Lachenmann entre beaucoup d'autres. Cette recherche artistique déjà existante – mais non formalisée jusqu'il y a quelques décennies – a toujours été ancrée dans l'expérience et l'expérimentation de l'artiste individuel et partagée dans des cercles restreints d'artistes ou entre maître et élève (Coessens, Douglas et Crispin, 2009).

Le passage au XXI^e siècle a ouvert la société à de nouveaux défis, principalement concernant l'accumulation, la diffusion et la création d'information et de connaissance, et cela dans tous les domaines de la société. Ainsi, depuis deux décennies, après les accords de Bologne, les établissements d'enseignement supérieur artistique ont été confrontés à une demande d'explicitation de ces processus et savoirs artistiques, et donc à une demande de recherche artistique. La vitesse avec laquelle ils ont dû intégrer une recherche institutionnalisée dans les *curricula* a poussé en avant – ou plutôt a imposé – des modèles qui avaient fait leurs preuves au XX^e siècle dans les sciences : modèles académiques et universitaires avec leurs règles et méthodes de généralisation, d'objectivation, d'expérimentation et d'empirie – comme cadre de référence pour l'artiste-chercheur. Les premières démarches de recherche artistique institutionnalisée ont donc été orientées dans ce sens : des recherches proches de la musicologie, des sciences de l'art, de la philosophie esthétique ou des sociologies et psychologies de la culture et de la créativité, avec un article ou document écrit (thèse) à la fin.

Malgré ce mouvement intéressant de la discipline académique de la recherche, l'artiste-chercheur s'est vite trouvé dans l'impossibilité de satisfaire à cette demande, l'objet de sa recherche étant une pratique complexe dont l'artiste et son art font totalement partie. Ce que l'artiste fait, ce qu'il pense, les matériaux qu'il utilise, la façon dont il agit, dont il comprend son art dans le contexte de la société et de la culture, corps et âme, ne peuvent être rendus – et encore moins compris – par les méthodologies « objectives » de la recherche scientifique. Toute démarche de recherche artistique prend son départ dans un questionnement de pratique artistique, nourrit cette pratique et finit par retourner à la pratique. Une recherche artistique se présente toujours dans des mouvements de cercles concentriques où sujet et objet, savoir et pratique se confondent, car le chercheur artistique est toujours plus que chercheur, il est aussi le créateur et/ou l'interprète de l'art.

D'un côté, ce mouvement est un défi pour et envers la recherche artistique et la recherche académique, mettant en cause les conditions scientifiques. De l'autre côté, une recherche qui inclut l'être humain dans son expérience et expérimentation, et donc dans la recherche, amène à de nouvelles connaissances, à d'autres formes de compréhension et donc à un enrichissement des savoirs – une ouverture de savoirs multiples.

OUVERTURE DE SAVOIRS MULTIPLES

La recherche artistique, issue de la pratique et retournant toujours à la pratique, ouvre donc un espace complémentaire mais aussi paradoxal, aussi bien du point de vue du contenu que du format.

Les connaissances issues de la pratique artistique sont très différentes de celles du discours et de la recherche académiques. Le savoir issu de la pratique artistique est ancré dans une expérience perceptive, corporelle, sensorielle et esthétique du déroulement (processus) de la création qui reste principalement tacite et fondée sur la pratique et l'expérimentation. Les connaissances issues de la recherche dans d'autres domaines – sciences naturelles et humaines – sont soutenues par un discours verbal déjà existant qui facilite l'expression et la communication des expériences empiriques et intellectuelles. Dans la pratique artistique, la connaissance est « dans » l'expérience, tandis que dans les domaines de recherche traditionnels, elle est « sur » ou « à propos » de l'expérience. Les structures et les textures sont donc différentes et une dissonance apparaît entre les deux. Cela résulte en un défi – ou parfois une impossibilité ? – pour les artistes de « traduire » leur connaissance « dans » l'expérience en un discours « sur » l'expérience.

Une autre différence avec les modèles scientifiques de recherche est que l'artiste utilise des types de connaissances plus variés, un bricolage épistémique de son expérience et expertise, concernant l'esprit, le corps et les sens, les matériaux, l'inspiration personnelle, des savoirs entremêlés de savoir-faire, de contexte culturel et empruntant d'autres disciplines. Il est difficile de rassembler cette discontinuité et cette juxtaposition de connaissances en un tout cohérent ou du moins compréhensible et/ou généralisable – si ce n'est dans la représentation artistique ou l'objet d'art même. L'utilisation de différentes sources est appliquée dans la pratique et l'expérimentation de l'artiste et offre en apparence souvent un assemblage hétérogène de connaissances, pensées et actions uniques. Mais en réalité, la recherche artistique peut être partagée et ouvrir vers un nouveau potentiel de compréhension et de connaissance. La pratique artistique étant en soi profondément engagée dans le partage d'une œuvre d'art, le processus créatif lui-même pourrait, en révélant le parcours de recherche de l'artiste, faire partie de ce partage. En capturant et en articulant les pratiques créatives, la recherche artistique peut révéler des méthodes et des caractéristiques du point de vue du sujet, en montrant non seulement sa propre vulnérabilité, mais aussi celle de la recherche « objective » traditionnelle – qui est en effet toujours réalisée par des sujets humains. En outre, comme la pratique artistique offre différentes perspectives sur des notions telles que le temps, l'espace, les agents ou les actions, la recherche artistique qui s'y rapporte peut redéfinir ou ouvrir des vues statiques ou fixes sur ces dernières et, à ce titre, compléter les discours existants. L'élaboration et la diffusion de ces différentes expériences et comptes-rendus – même personnels ou idiosyncrasiques – de connaissances artistiques conduiront à un ensemble de travaux qui pourront offrir de nouvelles perspectives, par exemple en matière de compréhension de la créativité humaine, de la perception, de l'interaction avec les matériaux.

Cela implique aussi une autre difficulté : celle de la diffusion et de la communication de la recherche artistique. Le chercheur scientifique, dans l'ensemble de notre société occidentale, a de plus en plus développé et privilégié un format plutôt monolinguisque de communication : la langue verbale et écrite. C'est un format fantastique qui autorise la verbalisation de nos émotions, de nos pensées, de notre réflexion sur le monde, mais qui, en même temps, omet l'expression de certaines parties de savoirs complexes ancrés dans des pratiques de transmission et de créativité. Comment le musicien-chercheur peut-il traduire, exprimer ses pratiques sensorielles et corporelles, traditionnelles et expérimentales, dans ce format de langue verbale scientifique ? Le musicien-chercheur est donc confronté à une impossibilité de satisfaire au format de recherche des publications et conférences, s'il/elle ne veut pas diminuer la richesse de sa pratique et recherche artistique. Toutes les institutions qui développent la recherche

artistique sont confrontées à ce problème : il n'y a pas de forme adéquate, unique, satisfaisante pour analyser, exprimer et communiquer les savoirs artistiques. La recherche artistique se doit donc non seulement d'ouvrir de nouveaux terrains de contenu, mais aussi de nouveaux formats d'expression et d'échange : non seulement textes académiques mais aussi métaphores, langue poétique, dessin, cartographies, compositions, vidéos, enregistrements (Coessens, 2018).

LE DÉSIR DE RECHERCHE ARTISTIQUE

Une ouverture vers les pratiques de recherche artistique au sens large implique une ouverture vers des savoirs interdisciplinaires, interculturels et interartistiques. Les jeunes artistes et musiciens se développent dans une société de la connaissance et de l'information. Dans les conservatoires et établissements supérieurs d'art, la passion des jeunes générations pour leur art passe aussi par une faim pour les savoirs liés à leur art. Les étudiants sont très intéressés par l'explicitation et la compréhension de plein de dimensions du savoir artistique qui restent souvent tacites ou implicites, qu'elles soient sensorielles ou synesthétiques (haptique, auditive, corporelle) ou qu'elles concernent l'espace, l'expérience de temporalité, les relations maître-élève. D'autres dimensions plus explicites s'ajoutent comme la tradition, l'authenticité de l'œuvre et de l'artiste, les valeurs esthétiques et culturelles ou les questionnements sémiotiques. Ceux-ci ont une extériorité et se situent dans un champ culturel plus large. Ensemble, ils définissent l'interprétation, le style, la sonorité et dynamique, le choix d'instruments, et, finalement, la personnalité de l'artiste et l'expression de l'art.

Le désir de faire, comme artiste, part de cette société de connaissance et de s'ouvrir aux multiples expériences de pratique et recherche artistique est fondé sur l'enrichissement de son propre travail et développement artistique. Cela est une priorité pour les établissements supérieurs en art : ils se doivent d'enrichir la transmission et la créativité artistique avec une réflexion sur leurs propres pratiques. Tout parcours artistique, et dans l'éducation musicale toute relation avec un musicien en pleine croissance, doit oser relever ces défis et questionner en permanence les rapports entre les individus, l'art, la culture et le monde. Comme le dit Nathanaël Harcq, « un lieu ou des questions ne se posent plus n'est pas vivant¹ ».

¹ Dans « Les actes, Fabrique de pouvoirs », in *Théâtre/Public* n° 224. Présences du pouvoir, éd. Olivier Neveux, édition collectif, avril-juin 2017, p. 28."

Une recherche qui s’immerge dans les expériences et les représentations artistiques contribue aussi à d’autres domaines et au développement de la culture et des savoirs. La passion pour la musique doit nourrir, soutenir, ouvrir cette autre passion de recherche et d’expérimentation artistique – et vice versa.

RÉFÉRENCES

Coessens, Kathleen, Anne Douglas et Darla Crispin. *The Artistic Turn: A Manifesto*, Orpheus Research Centre in Music Series 1, Louvain, Leuven University Press, 2009.

Coessens, Kathleen. « To Submit or not to Submit. Negotiating Artistic Research in the Academic World », *Evaluating Art and Design Research: Reflections, Evaluation Practices and Research Presentations*, éd. Binke Van Kerckhoven et Walter Ysebaert, Brussels, ASP, 2018, p. 41-52.

Harcq, Nathanaël (2017) « Les actes, fabrique de pouvoirs », *in Théâtre/Public* n° 224. Présences du pouvoir, éd. Olivier Neveux, édition collectif, avril-juin 2017, pp 26-28.