RÉALITÉS DE LA RECHERCHE (COLLECTIVE) EN ARTS

PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX


Rennes
Cherbourg
Bordeaux
Paris
Amiens
Clermont-Ferrand
Bruxelles
Marseille
Genève
34 h - 3472 km

Aux Presses Universitaires de Bordeaux :

Hors collection :
Pierre Baumann, Amélie de Beauffort (dir.), *L'usure*, en 2 volumes (*Excès d'usages et bénéfices de l'art* et *La chaleur de l'usure*), 2016.

Collection « un artiste / des étudiants » :
Hélène Saule-Sorbé (dir.), François Méchain, *Construire / Un aller simple*, 2009.
Hélène Saule-Sorbé (dir.), Raphaël Larre, *Verts Mines*, 2011.
Hélène Saule-Sorbé (dir.), Anne-Laure Boyer, *Tanaïs et entropie – le cycle de la chambre verte*, 2012.
Pierre Baumann (dir.), Stéphane Thidet, *Cracovie*, 2013.
Hélène Saule-Sorbé (dir.), Pierre Baumann, Kinya Maruyama, *Tremblements, jardins dans la friche Lauga*, 2014.
Pierre Baumann (dir.), Sabine Delcour, *De Cibecue à Lemniscate*, 2017.

Dans le cadre du projet Moby-Dick :
Dire Moby-Dick, par la recherche en arts, 2018 (collection « Un artiste / des étudiants »).
Réalités de la recherche (collective) en arts, 2019 (hors collection).
Le terrain comme expérience de recherche en arts, (à paraître, hors collection).
Réécrire Moby-Dick, par la recherche en arts, (à paraître, hors collection).

Comité scientifique :
Jean Arnaud (Aix-Marseille Université)
Pierre Baumann (Université Bordeaux Montaigne)
Amélie de Beauffort (Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles)
Michel Guérin (Aix-Marseille Université)
Danièle James-Raoul (Université Bordeaux Montaigne)
Pierre Sauvanet (Université Bordeaux Montaigne)
Diane Watteau (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

2019 - PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX
Université Bordeaux Montaigne
33607 Pessac Cedex
www.pub-editions.fr

RÉALITÉS DE LA RECHERCHE (COLLECTIVE) EN ARTS

Sous la direction de
Pierre Baumann

MOBY-DICK
BIOMORPHISME
ÉDITIONS INCERTAIN SENS
RÉENGAGER FREIRE
LA PART DE L'ŒIL
UN FILM INFINI
LABORATOIRE DES HYPOTHÈSES
SUSPENDED SPACES

PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX






Biomorphine
Moby Dick
Stupefied Sparks

INTRODUCTION

INTRODUCTION
HUIT CAS DE RECHERCHE COLLECTIVE EN ARTS À L'UNIVERSITÉ, EN ÉCOLE D'ART ET AILLEURS

3472 KM - 34H

La trajectoire la plus courte pour relier les neuf villes d'accueil des équipes de recherche en arts, impliquées dans cet ouvrage, représente 3472 kilomètres, selon les calculateurs de distance actuels basés sur nos réseaux routiers, et dessine une boucle qui passe successivement par Bordeaux, Clermont-Ferrand, Marseille, Genève, Paris, Bruxelles, Amiens, Cherbourg, Rennes et retour à Bordeaux. On pourra évidemment partir de n'importe quelle ville d'accueil pour réaliser cette boucle « optimisée ». Ces 3472 km peuvent être parcourus, à vitesse normale, en 34h, ce qui représente approximativement la durée du colloque qui a rassemblé ces dites équipes du 29 novembre à 9h au 30 novembre à 19h de l'année 2018 (nuit de sommeil comprise) à la Maison des Arts de l'université Bordeaux Montaigne. Le flaneur pourra tout aussi bien choisir une autre méthode pour relier ces points et dépasser les 34h en empruntant quelques sentiers moins fréquentés.

PRATIQUES COLLECTIVES

Au-delà de l'anecdotique poésie des chiffres et de l'imaginaire formel des trajectoires, retenons que ces balises géographiques ponctuent de façon ouverte un territoire dans lequel nos activités « européennes » de recherche se déploient et tissent un réseau d'échange de connaissances et de méthodes. Aussi, ce livre dresse un aperçu, certes sélectif, mais représentatif d'une diversité, non seulement géographique, mais aussi d'ordre *stylistique*, au sens que cet aperçu permet d'observer des objets, des méthodes, des structures et des formes ouvertes[1] portées par des équipes qui évoluent dans des aires variées, dans des universités, des écoles d'art, mais aussi en dehors de ces structures institutionnelles. Cette réalité stylistico-géographique se veut sélective et, si on peut l'être, exemplaire en matière de « recherche-action » en arts dans le contexte général de la recherche expérimentale. Ces équipes ont toutes en commun deux traits principaux. Premièrement, elles opèrent sous l'égide d'une activité collective, le collectif agissant ici comme un facteur de consolidation des savoirs, de renforcement des rendements (créatifs), de développement des intelligences collectives, de valorisation des pensées transversales au profit d'une attention plus grande portée à la diversité et à ce qui peut être produit à la marge[2]. Deuxièmement, chacune de ces équipes développe des

1 Ouvertes dans leurs conceptions de la recherche et « ouvertes à l'interprétation », pourrait dire Pierre Sauvanet qui entame un séminaire sur l'interprétation (2019 - 2021) au sein de l'équipe ARTES rattachée à l'UR CLARE de l'université Bordeaux Montaigne. Pierre Sauvanet, en introduction au séminaire, a notamment pris appui sur *L'Œuvre ouverte* d'Umberto Eco.

2 Par exemple, Leszek Brogowski a construit le projet des Éditions Incertain Sens pour « pister tout ce qui dans l'art n'est pas pris en compte par la théorie esthétique » (*cf.* p. 79 de cet ouvrage). On notera qu'il y a ici quelque chose qui traverse l'air du temps, de l'ordre de l'anthropologie sociale et qui relèverait de la prise en compte nécessaire de ce que Bruno Latour appelle le « Compromis moderniste », à savoir l'impossibilité de résoudre les problèmes séparément (*cf. L'espoir de Pandore, pour une version réaliste de l'activité scientifique*, Paris, La découverte, 2001). J'y reviendrai plus loin dans cette introduction.

PIERRE BAUMANN

activités pratiques évidentes. En résultent des productions matérielles et/ou des activités de terrain, des temps d'expérimentation et de compréhension qui s'éprouvent et se démontrent dans l'expérience du faire. Dans ce contexte, l'activité discursive prend sens à partir de ce qui est vécu.

ACTUEL ET INACTUEL

Il faut retenir de cette distribution qu'elle est composée de huit équipes de recherche. Sept d'entre elles ont été sollicitées parce qu'elles développent ce qui constitue, *a minima* pour nous, des savoirs modélisants, appropriables et à partir desquels il nous est plus facile de prendre position[3] : position à l'égard de ces savoirs constitués et position à l'égard de l'institution et du politique qui influencent notre propre production de recherche et, enfin, position à l'égard de ce qu'il nous reste à faire. Ce livre joue donc un rôle structurant. Il doit nous permettre de conforter ces positions, de mutualiser des expériences et de partager le savoir que ces expériences ont générées. Il permet aussi d'avoir, pour certaines de ces équipes, une présentation rétrospective inédite sur des activités de recherche conduites parfois depuis plus de trente ans, a l'instar de l'aventure éditoriale de la revue et des éditions *La Part de l'Œil* (le premier numéro date de 1985) ou des Éditions Incertain Sens (fondées en 2000). Force est donc de constater que la récurrente question de l'actualité de la recherche en arts, dans le contexte qui est le nôtre, vingt ans après le lancement du processus de Bologne et presque dix ans après l'uniformisation du dispositif LMD (Licence / Master / Doctorat) à l'échelle européenne et de la généralisation du développement de la recherche dans les écoles d'art, est ici débordée[4]. L'enjeu de cet ouvrage n'est pas tant de savoir ce que disent ces injonctions, mais d'observer comment la recherche en arts traverse ces situations de circonstances. Si *La Part de l'Œil* s'est faite résolument en dehors de cette actualité[5], le projet *Un Film Infini* de l'équipe de recherche clermontoise (ESACM) s'est pragmatiquement construite — avec beaucoup d'indépendance et d'inventivité en dépassant les circonstances — sous l'impulsion de la politique ministérielle de développement de la recherche dans les écoles d'art autour de 2013[6]. Sur ce point, on constate que chaque structure de recherche décrit une situation différente. Chacune d'elles a su imaginer un écosystème fructueux, tant par sa capacité à mettre en place des modèles de pensée originaux, que dans le montage de son économie de fonctionnement.

3 Michel Foucault, dans *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 246-247, parle de ces différentes dimensions du savoir. Lire plus loin p. 238 du présent ouvrage quelques développements sur cette question.

4 Si la bibliographie sur cette actualité d'ordre épistémologique, esthétique, pédagogique et politique est pléthorique, retenons l'ouvrage particulièrement synthétique paru en 2017 de Pierre-Damien Huyghe, *Contre-temps, De la recherche et de ses enjeux*. Arts, architecture, design, Paris, B42.

5 Plus précisément *La Part de l'Œil* s'est formée dans les années quatre-vingt à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles pour « réintroduire » une pensée théorique (dans une école d'art) forgée dans l'expérience du faire.

6 Le Ministère de la Culture a alors débloqué des fonds dédiés au développement de la recherche en école d'art de manière tout à fait significative et notamment à partir de ressources provenant du Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche.

7 (+1) D'UN COUP

Pour preuve, le projet *Biomorphisme - Approches sensibles et conceptuelles des formes du vivant* rassemble chercheurs et artistes d'horizons divers, issus de l'art, de la philosophie, de la biologie et des mathématiques. Il est supporté par un consortium de laboratoires issus d'Aix-Marseille Université et économiquement viabilisé par plusieurs financements (Fondation AMIDEX, Fondation Daniel et Nina Carasso, Friche Belle de Mai, Centre G.G. Granger, LESA et FIR — Aix-Marseille Université) sur une durée de trois ans (2016 - 2019). Il est particulièrement intéressant de voir comment, partant d'une thématique qui traverse intimement tous les champs du savoir du XX^{e} et XXI^{e} siècle, ce projet induit un autre rapport au savoir, plus transversal, qui entre en résonance directe avec une des structures de formation impliquées dans ce projet, qu'est la Licence Sciences et Humanités d'Aix-Marseille Université.

Les *Éditions Incertain Sens* évoluent, elles aussi, dans un contexte universitaire (Rennes 2) au sein duquel elles ont, depuis 2000, acquis au fil des années, parfois laborieusement et non sans difficultés, leur place autour de l'activité de chercheurs et d'artistes sur et avec la production ciblée de livres d'artistes. Depuis 2018, elles bénéficient du label CollEx (Collection d'excellence pour la recherche) et de divers soutiens (notamment Université Rennes 2, Région Bretagne, DRAC Bretagne, ville de Rennes et adhérents de l'association). Aujourd'hui, les Éditions Incertain Sens, et le Cabinet du Livre d'Artiste qui rassemble son fonds documentaire, font partie des références incontournables en la matière. Son modèle a notamment été exporté à l'international (au Brésil et au Portugal).

Le projet *Réengager Freire,* quant à lui, est d'abord né d'une rencontre entre un collectif d'artistes, microsillons, qui a découvert l'œuvre du philosophe pédagogue Paulo Freire en 2012 et à partir duquel le duo d'artistes, Marianne Guarino-Huet et Olivier Desvoignes, alimente un travail historique, documentaire, critique et pratique dédié à l'expérimentation et au réengagement de la pensée de Freire. Liant intimement recherche artistique et pédagogie, leur projet intervient à la croisée des milieux artistiques institutionnels, des associations et du master Trans qu'ils coordonnent à la Haute École d'Art et de Design de Genève. Dans ce contexte, on a affaire à une activité qui relèverait du compagnonnage intellectuel adossé à un modèle économique, entropique et institutionnellement soutenu par une des grandes écoles d'art européennes.

La Part de l'Œil (la revue, puis les éditions) évolue elle aussi au cœur d'une école d'art, l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles et ce, depuis 1985. Si projet il y a, on ne peut pas dire qu'il puisse être assimilé à un projet de recherche guidé par une quelconque valeur programmative et encore moins assujettie à une planification telle qu'on y est de nos jours incité par les structures de financement de la recherche, puisqu'il s'agit, en premier lieu, d'une revue

qui a pris naissance autour de la nécessité de construire un espace théorique qui avance avec les complications de ce qui se passe dans l'atelier. Atelier de l'artiste et atelier de l'école, c'est-à-dire là où la chose se fait, s'apprend, se transmet et se discute. La revue a appareillé au fil des ans un espace de pensée artistique, qui est devenu l'égal des grandes revues, telles que *Macula*, qui, alors, avaient inspiré les créateurs de *La Part de l'Œil*, Lucien Massaert et Luc Richir. Si, sur un schéma analogue à celui de *Réengager Freire*, on a affaire à un modèle de recherche qui prend appui sur l'institution académique (qui accueille en ses murs la structure et ses acteurs), le modèle économique se construit dans ce cas particulier sur la base de ressources obtenues partiellement à partir des ventes de la revue et des livres édités, puis grâce au soutien des différentes instances que sont le Ministère des Arts plastiques de Belgique, le FNRS et la Région bruxelloise, auprès desquelles il faut renégocier régulièrement ces attributions[7].

Nous avons relevé plus haut qu'*Un Film Infini* s'est construit sous l'impulsion d'une actualité politique de développement de la recherche dans les écoles d'art. Aussi l'exemple est ici particulièrement représentatif et modélisant, au sens où il articule savamment la capacité d'une équipe à répondre à l'appel (du Ministère de la Culture français) avec sa faculté d'invention de formes originales de recherche. La directrice de l'école d'art de Clermont Métropole, Muriel Lepage, aura permis à l'établissement qu'elle dirige de bénéficier, d'abord de ressources financières significatives, obtenues grâce à une parfaite intelligence des critères d'obtention de financements[8] et des enjeux politiques, tant à l'échelle nationale que locale (le groupe Michelin ayant été acquis à la cause). Ensuite, elle a su créer un espace de liberté en matière d'expérimentation de la recherche, notamment adossé à une « coopérative de recherche ». Sur ce point, la conclusion est sans appel, le positionnement politique allié au travail d'ingénierie de projet, renforcé par un appui matériel et intellectuel est stratégiquement essentiel. Si le texte du projet *Un Film Infini,* présent dans cet ouvrage, ne rapporte qu'entre les lignes cet environnement bien particulier de recherche, l'inventivité des formes qui sont produites, parfois dans le contexte extrêmement contraignant que sont les usines Michelin en Chine, permet de saisir comment le rôle protecteur et bienveillant d'une direction d'école a une influence déterminante sur les objets de recherche qu'elle fait naître.

La création d'un espace de liberté pour la recherche et le développement d'un climat de confiance n'ont rien d'une formule de campagne. On sait combien dans chaque structure, dans chaque laboratoire, dans chaque équipe et avec chaque collaborateur extérieur, ces facteurs sensibles influencent (ou *a contrario* freinent lorsqu'ils sont hostiles ou lénifiants) les résultats que l'on produit[9].

7 La revue a bénéficié un temps du soutien du CNL (Centre National du Livre) mais qui, depuis quelques temps, ne finance plus les revues annuelles.
8 J'y reviendrai plus bas dans cette introduction.
9 Dans mon cas, le soutien inconditionnel de ma direction d'Unité de Recherche CLARE, Danièle James-Raoul et Pierre Sauvanet et l'appui financier exceptionnel de l'équipe présidentielle de l'université Bordeaux Montaigne et de son Conseil scientifique sont particulièrement consolidants.

Aussi, le *Laboratoire des Hypothèses* a su mettre en place un autre modèle de recherche collective particulièrement bienveillant, en dehors de toute structure institutionnelle, qui semble d'abord miser sur la convivialité. Il n'est rattaché ni à une université, ni à une école d'art, ni à aucun autre laboratoire, ni même à d'autres institutions muséales ou galeries[10]. Il s'agit donc là d'un schéma de financement « privé », souvent par fonds propres, d'activités de recherche qui mise sur des économies frugales et des ressources obtenues au gré des projets développés par le Laboratoire (auprès des DRAC, CNAP, Centres d'art, écoles, etc.). Il rassemble des compétences diverses qui vont de l'artiste plasticien à l'ornithologue, en passant par le musicien, l'ébéniste ou la docteure en art. En apparence, le Labo développe des méthodologies quelque peu burlesques. Mais, si on tient compte de l'interrelation entre les différents champs de savoirs techniques (programmation informatique, bricolage et menuiserie, mécanique, dessin, architecture, développement de systèmes de survie, etc.), culturels, botaniques, zoologiques, artistiques et pédagogiques, on constate que les expériences développées par Le Laboratoire des Hypothèses mettent en œuvre des protocoles qui répondent aux méthodologies développées dans le cadre de processus de recherche : définition d'une série d'objectifs sur la base d'hypothèses, expérimentations, observations, emploi et la création d'un ensemble de systèmes de mesure, constitution d'une base d'archives, valorisation de champs d'application, amélioration de connaissances techniques au service des objectifs à atteindre et, enfin, analyse et diffusion des résultats. Les recherches du Labo s'étant fixées un objectif inatteignable, l'île Pelée de Cherbourg, elles s'attachent à l'expérimentation d'hypothèses et de stratégies obliques, sérieusement construites (et joyeuses) qui permettent d'engager un ensemble de vérifications nécessaires[11] basées sur un principe d'autosuffisance et sur la valorisation du facteur humain. Pour preuve leur contribution à cet ouvrage est conçue comme un manuel de survie autonome et détachable qu'ils devraient pouvoir utiliser en Gaspésie au cours de leur prochaine expédition.

Le Collectif *Suspended spaces*, quant à lui, a également fait le choix de développer un modèle économique relativement alternatif, qui cherche à faire plus avec moins (en maîtrisant au plus près toutes les dépenses) et qui mise sur la multiplication

10 Ce type de structure autonome de recherche n'est pas une originalité artistique. Pour preuve et parmi de nombreux autres exemples, François Sarano, l'un des grands spécialistes mondiaux des cétacés, développe ses travaux dans le cadre d'une structure associative (Longitude 181).

11 Henri Poincaré, dans *La science et l'hypothèse*, Paris, Flammarion, coll. champs, 1968 (1902), souligne d'abord que « L'expérience est la source unique de la vérité ; elle seule peut nous apprendre quelque chose de nouveau ; elle seule peut nous donner la certitude. » (p. 157) et ensuite que «Toute généralisation est une hypothèse ; l'hypothèse a donc un rôle nécessaire que personne n'a jamais contesté. Seulement elle doit toujours être, le plus tôt possible et le plus souvent possible, soumise à la vérification. Il va sans dire que, si elle ne supporte pas cette épreuve, on doit l'abandonner sans arrière-pensée. C'est bien ce qu'on fait en général, mais quelque fois avec une certaine mauvaise humeur. » (p. 165). Ces positions de Poincaré paraissent tout à fait applicables au Laboratoire des Hypothèses, à la différence près que la « mauvaise humeur » qui résulte du constat d'échec est convertie en bonne humeur, puisque comme l'explique Poincaré « Si la vérification ne se fait pas, c'est qu'il y a quelque chose d'inattendu, d'extraordinaire ; c'est qu'on va trouver de l'inconnu et du nouveau » (p. 165).

des sources de financement (universités — laboratoires, soutiens à la recherche, etc. —, régions, ambassades, bourses d'aide aux artistes publiques ou privées, soutien des Centres d'art, etc.). Parmi ces subsides, la vente des œuvres exposées dans le cadre des expositions, qui rythment leur différentes phases de recherche, constitue un cercle vertueux particulièrement utile, qui permet d'alimenter le financement des éditions et autres voyages de terrain. Initiées en 2007, les expérimentations du Collectif ont rassemblé un ensemble conséquent d'artistes, de théoriciens de tout horizon et de chercheurs en arts. Le Collectif s'adosse toujours à une expérience de recherche en terrains « suspendus », qui convoque le regard esthétique pour déceler des formes de vie persistantes au cœur de territoires en apparence désertés. Leurs activités constituent pour beaucoup un véritable modèle de référence en la matière. En effet, les propriétés organiques du Collectif supportent toutes les évolutions de circonstance.

Enfin, cet ouvrage s'ouvre par la présentation d'une huitième équipe plus modeste, qui est celle que nous avons constituée à partir de travaux engagés en 2015 autour du projet *Moby-Dick* (*Laboratoire des Objets Libres*). Ce projet, qui consiste à travailler sur les enjeux d'une actualisation du roman de Melville, a pris corps au cœur de notre établissement de rattachement, qu'est l'université Bordeaux Montaigne, avec la ferme intention de profiter du remarquable espace de liberté que constitue l'université. S'il s'est aussi confronté aux difficultés qui sous-tendent la mise en œuvre d'une telle entreprise, en contrepartie il bénéficie du soutien financier et scientifique significatif de l'établissement. Dans ce contexte, à travers cet ouvrage[12], il nous a paru important de mettre sur la table un ensemble de ressources qui pourront constituer un appareil de référence susceptible de faire levier, de rassembler toutes ces personnalités, de constituer une première base d'archive sur ces différents projets[13] et de fournir un appareil critique sur ces équipes.

CRITÈRES DE LA RECHERCHE EXPÉRIMENTALE

L'organisation de cet ouvrage repose, d'une part, sur la présentation détaillée des équipes précédemment décrites, par les auteurs *eux-mêmes* de ces recherches. L'ambition est donc d'exposer les objets, les méthodes et les contraintes de la dure réalité du terrain, en mettant à la marge l'elliptique et le spéculatif[14]. D'autre part, il s'agira en arrière-plan de mettre en débat les influences des critères d'évaluation des programmes de recherche, mis en

12 Plus précisément, ce livre est le deuxième volume d'un projet en quatre volets qui porte sur la conception d'une écopoïétique à partir du roman *Moby-Dick* de Melville. Il aborde là des arguments en faveur d'une épistémologie de la recherche en arts ouverte aux pratiques expérimentales.

13 Qui se constitue grâce à la générosité de chaque équipe qui nous a fait don de ce que nous avions appelé la « valise de recherche », à savoir un ensemble de documents rassemblés et activés pendant le colloque sur des « praticables ».

14 La formule « en mettant à la marge l'elliptique et le spéculatif » a parfois été interprétée non pas du côté de la méthode à adopter pour exposer ses objets, mais comme un trait de caractère des recherches conduites, ce qui ne saurait évidemment être le cas : sans exception toutes les équipes misent tout autant sur la fructification de la pensée, que sur des hypothèses incertaines et souvent non programmées.

place par les instances de financement de la recherche tels que les Ministères de la Recherche (ANR) ou de la Culture, les Régions (IdEx, LabEx), l'Europe (ERC), etc. Il s'y dégage souvent un langage et des critères communs, certes fondamentalement intéressants, mais d'usage et d'interprétation parfois discutables. On trouvera dans le *Manuel de Frascati*, guide internationalement reconnu, publié par l'OCDE, une source utile. Car non contents d'être un organe de référence, les critères d'évaluation de la recherche, établis par le *Manuel de Frascati*, influencent la reconnaissance de cette dite recherche et impactent, directement ou indirectement, toutes les politiques institutionnelles (et privées) de développement de la recherche, à plus forte raison si elles sont économiquement dépendantes de structures de financement. Le *Manuel* dégage cinq critères : de *nouveauté*, de *créativité*, d'*incertitude* et ces recherches doivent être *systématiques*, *transférables* et/ou *reproductibles*. Qu'il s'agisse de faire avec ou de s'en défaire, il conviendra donc, dans un dernier chapitre, d'apporter quelques commentaires sur l'argumentation de ces critères avancée par le présent *Manuel*.

RÉALITÉS DE LA RECHERCHE (COLLECTIVE) EN ARTS

Pour finir, le titre de ce livre débute par le mot *réalités* (au pluriel) et se poursuit par la *recherche*, vaste programme, qui pose déjà pas mal de problèmes tant ce mot *recherche* est usé par l'usage intensif et dispersé que l'on en fait. Mais il ne s'agirait pas de n'importe quelle recherche puisqu'elle est, entre parenthèses, *collective*, manière en apparence secondaire mais non accessoire de limiter par l'incise un champ d'action et de provoquer le sceptique qui pourra considérer que la recherche est, avant toute chose, une affaire solitaire. Enfin, on tente d'en délimiter un territoire : *en arts* (au pluriel), histoire de dire qu'avec ce petit *s* on minimise son impact en appelant à sa diversité — c'est un écosystème — plus qu'a son *aura* (on n'est pas du côté du Grand Art) ; on pousse l'art vers l'anthropologie. Cet effacement n'est pas une afféterie de langage, mais un signal qui participe à la mise en place d'une hypothèse, prise, dans un premier temps, comme un postulat : celui-ci consiste à ne pas assimiler les deux fonctions sociales que sont celle de l'artiste et celle du chercheur en arts pour tenter de voir ce qui diffère dans le faire et l'expérience de terrain, dès lors qu'on pense, selon les cas, « comme un chercheur en arts » ou « comme un artiste ». Sur ce point, les équipes en présence avancent des positions extrêmement différentes. Si la dimension collective des projets exposés permet de bousculer les principes généraux de l'originalité de l'auteur[15], la dissociation des fonctions sociales entre artiste et chercheur permet également de désenclaver le statut des objets qui sont produits dans ce contexte de recherche et de reconsidérer la fonction du geste artistique[16]. Sur ce point, le lecteur pourra une fois encore observer une très grande diversité de positionnement théorique (et empirique).

15 On verra comment plusieurs équipes adoptent, par exemple, une signature collective — microsillons, Suspended spaces ou encore Le Laboratoire des Hypothèses —, le collectif ne résorbe, dans ce cas, pas pour autant la notion d'auteur.

16 C'est là notamment que l'institution académique et les organismes d'évaluation sont à la traîne.

J'aimerais enfin revenir sur le premier mot du titre, sur lequel j'ai délibérément glissé, le mot *réalités* (au pluriel). C'est un mot compliqué et chargé qui pourrait vite mal tourner. Je l'ai employé en non-philosophe, très (trop) simplement pour tenter de faire dire à cet ouvrage ce contre quoi on bute lorsqu'on tente de faire quelque chose qui pose problème, et comment cette complication motive plus encore. Cela tient en deux points. Il y aurait d'abord quelque chose de l'ordre du *très* physique, qui se rapporte à l'effectivité des choses auxquelles nous sommes chaque jour confrontés : un caillou, une forme, une idée, une porte qui ne ferme pas... Bruno Latour explique que cette réalité qui se dépeint, c'est aussi (et pas seulement loin s'en faut) « des personnages vivants, immergés dans leurs laboratoires, habités par la passion, rivés à leurs instruments, pétris de savoir-faire, étroitement connectés au milieu vaste et palpitant[17] ». C'est aussi ça que ce livre espère donner à lire. Ensuite et enfin, ces réalités ne doivent pas être celles qui résultent de compromis successifs. Elles consistent, très simplement, à marginaliser les compromis pour, un peu exceptionnellement, écouter « ce que nous avons à dire de nous-même[18] ».

17 Bruno Latour, *op. cit.*, p. 9.
18 *Op. cit.*, p 22.


CRITICAL
ARCHAEOLOGIES
PROGRAM

Cerné par l'imaginaire foisonnant que suscite un nombre remarquable d'expéditions scientifiques, telle que l'expédition Ross (entre 1839 et 1843), qui permit de découvrir montagnes, volcans, flore, faune, et d'établir par inférence le Sud magnétique, l'expédition-projet Moby-Dick poursuit le sillage de cette quête de compréhension approfondie des écosystèmes fragiles, que Melville lui-même avait parcourus dans sa jeunesse après avoir embarqué, en 1840, sur l'*Acushnet*, un trois-mâts baleinier.
Remontant le fil de l'aventure et du récit de la catastrophe, par la performance-lecture de l'œuvre de Melville, les membres du projet Moby-Dick se plongent dans les milieux, les gestes et les formes de la baleinière. Marchant dans les pas des explorateurs qui les ont précédés, l'équipe analyse l'écosystème melvillien et le transpose en expérimentations artistiques. Elle se dégage du problème de l'œuvre d'art pour ne donner naissance qu'à des *objets* ontologiquement *libres*, avec l'ambition de concevoir un modèle *écopoïétique* de recherche en arts.

MOBY-DICK

Organisé en trois temps (cartographier, expérimenter et réécrire *Moby-Dick*), le projet est programmé sur trois ans (une étendue temporelle similaire à celle des grandes expéditions du XIX^{e} siècle), et se joue lors de phases de terrain rythmées par des expérimentations individuelles spontanées : beaucoup de bricolage, de recherches, et d'inventions mais aussi des expériences communes. Se souciant des enjeux contemporains de l'art et de l'être au monde, le projet Moby-Dick croit dans la résolution de problèmes complexes par l'intelligence collective et dans la dimension éthologique de la recherche (attention accordée au vivant). Initié en 2016, ce projet, porté par le Laboratoire des Objets Libres (LOL), se développe au sein de l'Unité de Recherche CLARE de l'Université Bordeaux Montaigne. Depuis 2018, il bénéficie du soutien financier pour la recherche de l'Université Bordeaux Montaigne. Il est coordonné par Pierre Baumann et rassemble une équipe évolutive de chercheurs, d'artistes, d'écrivains, de biologistes, ainsi que des doctorants (Chloé Bappel, Tomas Smith et Anne Wambergue) et des étudiants en arts (dont Camille Rousseau).
— Chloé Herdrich —

MOBY-DICK
ÉCOPOÏÉTIQUE DES OBJETS LIBRES

CH. I – PRÉSENTS LIQUIDES

Depuis plus d'un an et demi, nous racontons comment ce projet avance et nous nous rendons compte que, sans exception, ces récits prennent des tournures toujours différentes pour une raison très simple. La situation du récit n'est jamais la même, ne s'adresse jamais au même public, en des lieux et des moments différents. Il y a une forme d'impermanence fluviale inhérente aux conditions mêmes de la mise en récit et donc aussi des impulsions qui déterminent les orientations de nos travaux, même si le cap est défini. Mais la raison de cette fluidité vient du fait que le parcours qui se construit est résolument incertain, dans ce qu'il expérimente, teste, tente de comprendre et de penser, dans le contexte de nos *sociétés liquides* décrites par Zygmunt Bauman. Le mouvement permanent, l'incertitude, la perte de repères et le déclin des civilisations constituent le terreau sur lequel nous avons supposé que le partage des savoirs, la sensibilité artistique et de la recherche peuvent nous permettre d'apprendre à faire avec, sur la base d'une écoute à la fois attentive aux phénomènes créatifs (dans et en dehors de l'art), ainsi qu'au contexte écologique, environnemental, anthropologique et éthologique en particulier.

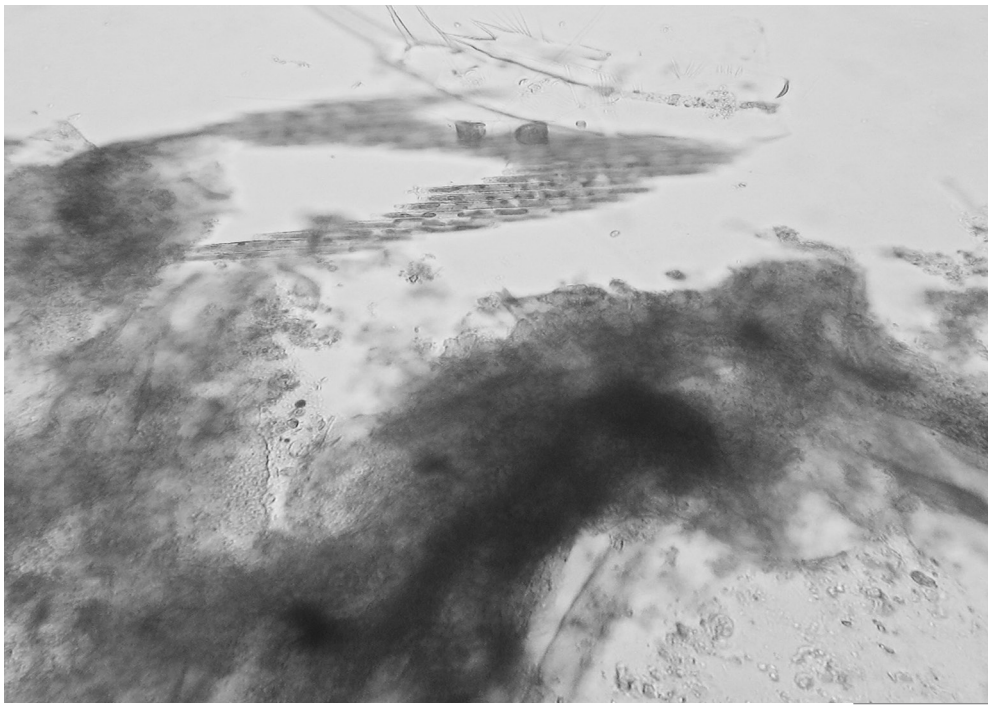
CH. II – POUR UNE LECTURE ÉCOPOÏÉTIQUE DE MOBY-DICK

Le projet Moby-Dick n'est pas parti de rien. Il a germé discrètement. Paradoxalement, c'est l'environnement institutionnel, l'université portée par ses valeurs fondamentales de liberté, qui a permis de formaliser un ensemble d'intentions de travail autour de cet objet très incertain qu'est la conception d'une *écopoïétique*. Programme il y a effectivement, puisque depuis 2017 ces travaux sont portés par une planification sur trois ans, pour une raison très simple qui pourrait être la nécessité de planifier des financements qui permettent son développement, mais aussi et surtout pour se donner le temps (sans perdre de son intensité) de pouvoir avancer plus librement avec ces incertitudes autour d'un ensemble de situations projetées et préparées. Force est de constater que dans ce contexte, l'institution universitaire (et il en est de même pour les écoles d'art incontestablement) constitue un remarquable espace de liberté, malgré ses mécanismes parfois contraignants. Avant cette formulation du programme, qui pourrait être résumé à *arpenter* (année 1*), expérimenter* (année 2) et *réécrire* (année 3) *Moby-Dick*, la référence melvillienne a traversé épisodiquement plusieurs de nos travaux. D'abord, du côté de Bartleby, comme pour beaucoup d'artistes en prise avec les complications créatives, mais aussi et surtout en direction du cachalot et notamment autour de l'observation du vivant, de ses systèmes comportementaux et des complexités que ce vivant rencontre au contact de l'humain, le plancton ayant constitué, avant le cétacé, un attrayant modèle d'étude à partir de 2011, avec l'appui de collègues du laboratoire CNRS d'Arcachon et plus récemment grâce aux travaux de Christian Sardet (plancton) et de François Sarano (cachalot). Aussi, l'approche mésologique (Uexküll,

CHLOÉ BAPPEL
PIERRE BAUMANN
CAMILLE ROUSSEAU
TOMAS SMITH

Watsuji et Berque), éthologique (Portmann) et écologique (Haeckel, Latour) ont constitué une base et une façon de voir, consolidée par une lecture ethno- et anthropologique. Elle fut jalonnée d'abord par l'approche expérimentale de André Leroi-Gouhran, ainsi que d'Anne-Marie et Pierre Pétrequin (étude des typologies primitives de gestes et de leur valeur symbolique) et ensuite par l'approche non anthropocentrée de Philippe Descola et d'Eduardo Kohn en particulier (déplacer le regard « au-delà de l'humain »). À cela s'ajoute la lecture ethnolinguistique et géographique, particulièrement fructueuse, de Keith Basso (prises de vue — *takes* — à partir de descriptions verbales d'un territoire). Il faut souligner, et c'est certainement ce qui caractérise également notre approche, que nous ne sommes ni des biologistes, ni des anthropologues et c'est donc avec nos propres outils de pensée que nous employons ces ressources au profit de ce que Caillois appelait (notamment dans *Méduse et Cie*) les « sciences diagonales » avec l'intention constante de leur mise en pratique expérimentale (et parfois fictionnelle). En d'autres termes, il s'agit de s'emparer de ce que Horst Bredekamp (dans *Les coraux de Darwin*[1]) appelle « le surplus de psychologie des formes », c'est-à-dire de la force de débordement de l'impulsion créatrice sur les formes de la nature.

1 Horst Bredekamp, *Les coraux de Darwin*, Dijon, Presses du réel, 2008.



Pierre Baumann, *Le livre et l'hypothèse*, « 12 La querelle des positons », diatomées, bacillaria paxillifer (cellules aux propriétés téléscopiques), 01 décembre 2013.

CH. III – CHERCHER L'ÉVÉNEMENT

Excès de simplification peut-être, la principale question contre laquelle nous revenons systématiquement buter est : comment éclairer ce qui nous pose problème ? Simplification hâtive, certes, pour le philosophe, mais question profondément pratique pour le plasticien. Question légère pour voyager léger, si on peut dire. Le premier élément de réponse est par une pratique (des idées, des concepts et des formes) de terrain comme on pourrait conduire ce que Christiane Vollaire appelle « une philosophie de terrain[2] ». Vollaire cite Foucault au début de son livre. Foucault dit qu'il « faut assister à la naissance des idées et à l'explosion de leur force : et cela non pas dans les livres qui les énoncent, mais dans les événements dans lesquels elles manifestent leur force[3] ». On ne parlera même pas ici, par la méthode qu'on emploie, d'un état d'esprit du projet — miser sur le contact avec l'explosive manifestation du réel — mais tout simplement d'une *conception générale* fortement enracinée et en dehors de toute syntaxe épistémologique. Ceci explique un certain esprit de bougeotte à aller chercher les événements ici et là au-dessus ou en dessous du niveau de la mer.

2 Christiane Vollaire, *Pour une philosophie de terrain*, Paris, Creaphiseditions, 2017.
3 Michel Foucault, *Dits et écrits*, t. II, Paris, Gallimard, 2001, p. 707.





CHLOÉ BAPPEL
PIERRE BAUMANN
CAMILLE ROUSSEAU
TOMAS SMITH

Les peupliers du jardin de Jean Giono, Manosque, juin 2018.
Tomas Smith, *Dire Moby-Dick*, Chapitre 69, « Les funérailles », 2017.
Laboratoire CNRS Villefranche-sur-Mer, juin 2018.

CH. IV – LA DOUBLE QUÊTE

Le projet Moby-Dick est programmé sur trois ans au sein du « Laboratoire des objets libres ».

L'approche mésologique et écosystémique qui caractérise ces travaux, et qui nous permet de parler d'écopoïétique, avait trouvé son origine, avant l'attention accordée au plancton, dans l'étude du biotope que constituait l'Atelier Brancusi. L'Atelier donnait à observer un écosystème sculptural, qui a évolué au fil du temps, d'une remarquable richesse *écologique*. Alors que Foucault conseille de trouver les idées en dehors du livre, pourquoi s'attacher à un livre et, qui plus est à un livre emblématique de l'histoire de la littérature, comme *Moby-Dick ou le cachalot* ? Un livre qui date puisqu'il fut publié en 1851, dans un autre temps, une autre ère industrielle ; un livre, en somme, loin de notre actualité ?

D'abord, parce que ce livre *est* notre événement dont parle Foucault. Un pavé dans la mare, un intouchable, un événement pris dans le temps présent (comment agit ce livre aujourd'hui ?), mais aussi un objet littéraire extrêmement discutable, voire de temps à autre rasoir et indigeste, suivi de près par une horde de spécialistes qui veillent au grain et défendent leur pré carré. C'est donc pour nous un livre à prendre avec nos propres savoirs et notre propre *actualité*[4]. C'est un livre qui entraîne dans son sillon les plus belles merveilles de la littérature (Giono, Deleuze, Senges, etc.). Derrière son apparence monstrueuse, c'est un roman dramatique ou comique, un traité métaphysique ou philosophique parfois, à l'extrême diversité littéraire.

Si c'est un livre qui fait terrain, c'est aussi un livre qui parle du terrain de manière très pratique. Il y a plusieurs milieux. Les descriptions des activités à bord du *Pequod* y sont nombreuses et parmi les plus emblématiques, il y a évidemment les scènes de chasse aux cétacés. C'est un terrain résolument impermanent et liquide, particulièrement problématique écologiquement, économiquement, humainement, biologiquement, juridiquement et politiquement.

C'est également un livre qui s'est construit à partir d'une pratique du monde, puisque Herman Melville a passé plusieurs années à bourlinguer et c'est le fruit de ces expériences qui a conduit à plusieurs de ses livres, parmi lesquels *Moby-Dick*, *Taïpi, Omou* ou encore *Mardi*. Ça, aussi, est une incitation au voyage, pour aller chercher nos propres événements.

Dernier point, *Moby-Dick* avec un trait d'union, c'est le livre. Moby Dick, sans trait d'union, c'est le personnage, l'animal, le cachalot blanc. En réalité il y a donc deux objets et deux lignes de fuite qui se croisent.

En somme, ces objets (le livre et l'animal), ces *outils,* parmi les autres qui surgissent du terrain, mettent au travail, poussent à la mise en pratique et constituent aussi une remarquable métaphore (à utiliser à doses homéopathiques) de la recherche. Si terre et terrain il y a, ce sont aussi ceux des pensées qui se dessinent au contact de ces choses.

4 Melville décrit une société au seuil du déclin industriel de la pêche à la baleine face aux premières exploitations pétrolières (1855). Aujourd'hui, avec l'abandon nécessaire du pétrole, nous sommes au seuil de nouvelles conversions.

Pierre Baumann, *Dire Moby-Dick*, chapitre 41, « Moby Dick », 2017.

CH. V – LE LOUP DANS LA BERGERIE

1 - La recherche en arts possède des spécificités qu'on ne cesse de décrire à longueur de colloques et autres journées d'études, tout aussi bien dans nos universités que dans nos écoles d'art[5], et dont il est ici inutile d'établir le pedigree puisque l'ouvrage ici présent y contribue.

Mais force est de constater qu'il est souvent difficile de faire entendre ses particularités en dehors de nos limites disciplinaires. On n'en donnera pas ici les raisons en une phrase, mais elles viennent certainement d'abord d'un défaut d'explication et d'analyse de notre part, d'une fragilité institutionnelle liée à l'incompréhension du couple université/école d'art, ensuite d'une sectorisation de la recherche propre à toute discipline, de la mauvaise interprétation des fonctions de recherche de certains protocoles artistiques, ou encore du défaut de représentation des chercheurs en arts au sein des instances dirigeantes qui structurent et financent la recherche (cas d'exception de circonstance, la présence de Leszek Brogowski au poste de vice-président à la recherche de l'université Rennes II), des assimilations problématiques entre politique culturelle et politique de recherche en arts, et on doit dire aussi en raison d'un dysfonctionnement des organismes de financement tels qu'ANR ou ERC qui ne misent pas forcément sur les projets les plus innovants[6]. Cette difficulté va donc avec l'idée que ce type de recherche expérimentale collective de terrain coûte de l'argent et que nous ne sommes pas suffisamment rompus aux méthodes qui permettent d'en obtenir, et que nos établissements en sciences humaines ne mettent pas toujours les moyens suffisants, ni les compétences adaptées pour y parvenir[7]. Il faut faire avec toutes ces contraintes, ce qui permet de comprendre pourquoi, dans bien des cas, des solutions alternatives sont envisagées (le présent ouvrage permet de découvrir certaines d'entres elles). Quoi qu'il en soit, la question de l'inscription de nos activités de recherche en arts dans ce contexte institutionnel nécessite *a minima* qu'on s'interroge objectivement sur les quelques réponses qu'il nous est possible d'apporter à ces problèmes. Nous pensons qu'il faut faire rentrer le loup dans la bergerie[8].

5 Il y aurait une tendance générale qui fait que toute activité artistique, de manière symptomatique, maintenant, fait recherche. Il faut que ça fasse recherche. Mais ça n'est pas toujours très clair.

6 Les critiques à l'égard de ces organismes sont nombreuses et proviennent de chercheurs de toutes les disciplines.

7 Nous devons souligner que dans le cas présent, le soutien financier apporté par l'université Bordeaux Montaigne au projet Moby-Dick constitue un signe significatif qui atténue ces réserves.

8 Faire rentrer le loup dans la bergerie, c'est mieux expliquer le sens de ses travaux, indifférencier et intégrer dans de mêmes équipes des personnalités issues d'universités et d'écoles d'art, casser la confusion entre chercheur et artiste, consolider un réseau de connivence de recherche disciplinaire à l'échelle nationale et internationale renforçant ainsi la mobilité de leurs acteurs, poursuivre un travail de fond sur les fonctions épistémologiques des outils de pensée artistiques affectés à la recherche (recherche *par* l'art qui diffère d'une recherche *sur* l'art), introduire des chercheurs plasticiens dans les instances de direction et d'évaluation, faire entendre l'idée que, comme toute recherche appliquée, cette recherche en arts nécessite des moyens et des structures matérielles qui coûtent et il faut donc être supporté par des politiques locales d'investissement et soumettre des dossiers aux instances de financement, enfin, laisser des traces durables et accessibles à tous. Mais c'est aussi rester loup.

CH. VI – LES CINQ CRITÈRES DE LA RECHERCHE

2 – Deuxième temps, en vue d'une meilleure inscription institutionnelle, il est utile de voir comment la recherche en arts peut répondre à la définition générale de la recherche fondamentale. Si ces intentions permettent de reposer la question des fondements de sa méthode, il faut aussi tenir compte du fait que ce sont ces critères — pour peu qu'on aille chercher ceux majoritairement employés — qui sous-tendent les processus d'évaluation et de financement de la recherche (ANR, ERC, Projet Région en particulier), et par extension conditionnent souvent son intégration institutionnelle. Si on peut décider de se défaire de ces contraintes, on peut aussi discuter de ce qu'elles apportent.

Nous avons donc pris appui sur le *Manuel de Frascati*[9], texte de référence publié par l'OCDE, qui oriente les mesures statistiques de la recherche et développement. Ce manuel veut constituer un instrument de mesure fiable. On peut considérer d'un œil suspect l'usage de ces critères s'ils restent exclusivement afférents à des facteurs économiques. Toutefois, envisagé à l'angle de la production de savoirs, la création d'instruments de mesure fiables, indépendamment des variables économiques, fait également partie des préconisations de l'UNESCO[10] dans son rapport mondial publié en 2005. Le *Manuel de Frascati* dégage cinq critères à l'appui desquels nous avons travaillé : de *nouveauté*, de *créativité*, d'*incertitude*, de *systématisation* et de *transférabilité et/ou reproductibilité*. Il a fallu en conclure que ces critères, sur le plan pratique, fonctionnent plutôt bien, même si certains d'entre eux s'avèrent manifestement moins évidents à appréhender qu'il n'y paraît[11], probablement en raison de leur effet de formatage des systèmes de pensée. Il nous semble là encore qu'il serait toujours utile de jouer au loup dans la bergerie. En effet, si ces critères peuvent structurer une certaine forme de recherche en arts à partir de l'analyse appliquée qu'on peut en faire, dans le détail, l'explication par le *Manuel* de ces dits critères trahit une méconnaissance de la part des rédacteurs de nos disciplines artistiques de terrain[12]. Aussi, s'il convient de discuter de ces critères, il faut surtout discuter l'explication de ces critères. Tel est l'un des objectifs, d'ordre politique, du projet Moby-Dick. En dernier lieu, il y a ici un paradoxe que nous cherchons à défendre : le déplacement structurel que suscite l'inscription de ces travaux de recherche en arts dans le contexte institutionnel, ici esquissé, constitue un formidable moteur de transformation des modes opératoires et d'expérimentation de la création qui se désolidarise pleinement d'une certaine forme d'académisme qui consiste à faire des œuvres, des installations, des dispositifs, etc. qui sont exposés dans des galeries, des musées, des centres d'art ou des foires.

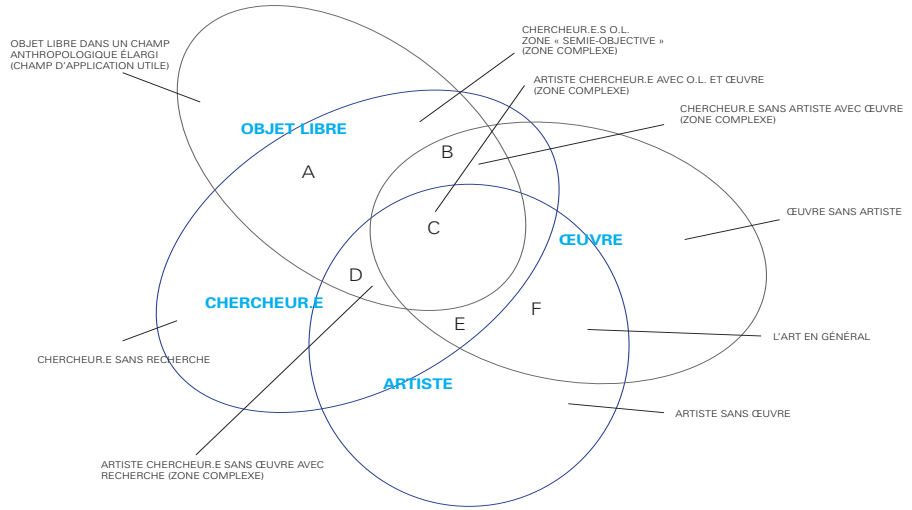
9 Nous dédions un chapitre en fin d'ouvrage qui commente ce *Manuel de Frascati*.
10 Cf. *Vers les sociétés du savoir*, UNESCO, sld. Koïchiro Matsuura, 2005, p. 204. Je suis ici redevable à Bruno Goosse qui, au cours de nos échanges, a fait mention de sa préférence envers ce rapport. Même si cette publication a maintenant plus de 13 ans, elle enrichit et consolide substantiellement notre approche. Aussi il faut compléter cette lecture par celle d'un autre rapport, publié en 2010 par l'UNESCO sous la houlette de Irina Bokova : *Investir dans la diversité culturelle et le dialogue interculturel*.
11 C'est ce qui s'est dégagé à plusieurs reprises de nos échanges au cours du colloque.
12 Il y a une forte défaillance quant à l'analyse du rôle de la création artistique systématiquement assimilée à celle des artistes et par conséquent mise en dehors du domaine de la recherche.

CH. VII – LES ZONES DE LA RECHERCHE

Le diagramme constitue une sorte de figure manifeste. Comme tout manifeste, il est simplificateur et pédagogique, mais il facilite nos activités et il permet de spatialiser nos espaces de recherche. La première composante de ce diagramme s'organise autour de la proposition d'une définition du statut des objets de recherche qui sont produits. Ces objets peuvent être tout aussi bien matériels qu'immatériels. Certains sont des œuvres, d'autres sont uniquement des objets particuliers produits dans un contexte de recherche qui ne sont pas des œuvres et ils endossent bien évidemment des fonctions différentes. Il nous semble important de travailler au détourage de chacune de ces formes particulières où un même objet opère différemment en fonction du milieu qu'il investit. Il est donc utile d'entendre qu'un objet artistique de recherche ne remplit pas les mêmes fonctions qu'une œuvre d'art, ce qui ne veut pas dire qu'une œuvre d'art ne peut pas être un objet de recherche. Aussi très simplement en circulant dans ce diagramme, on peut tester ces différentes dispositions des objets et les différentes zones qu'ils investissent.

En effet il se dessine ainsi des « zones de recherche » appareillées également par ceux qui la font. Le schéma intègre, par analogie aux œuvres et autres objets de recherche, la figure de l'artiste et celle du chercheur ou chercheuse. Alors, on peut là encore tester ces dispositions variables, parfois de manière assez amusante[13], pour mieux les définir. Nous reviendrons plus bas sur la nature de quelques objets particuliers que nous avons produits et qui pourront s'inscrire dans les zones A, B, C ou D.

13 Par exemple : qu'en est-il de la zone du chercheur qui ne produit pas d'objet de recherche ? Est-ce qu'au même titre qu'un artiste sans œuvre ce chercheur n'a pas de recherche ? Quels sont les critères qui permettent de dire qu'il ne fait pas de recherche ?



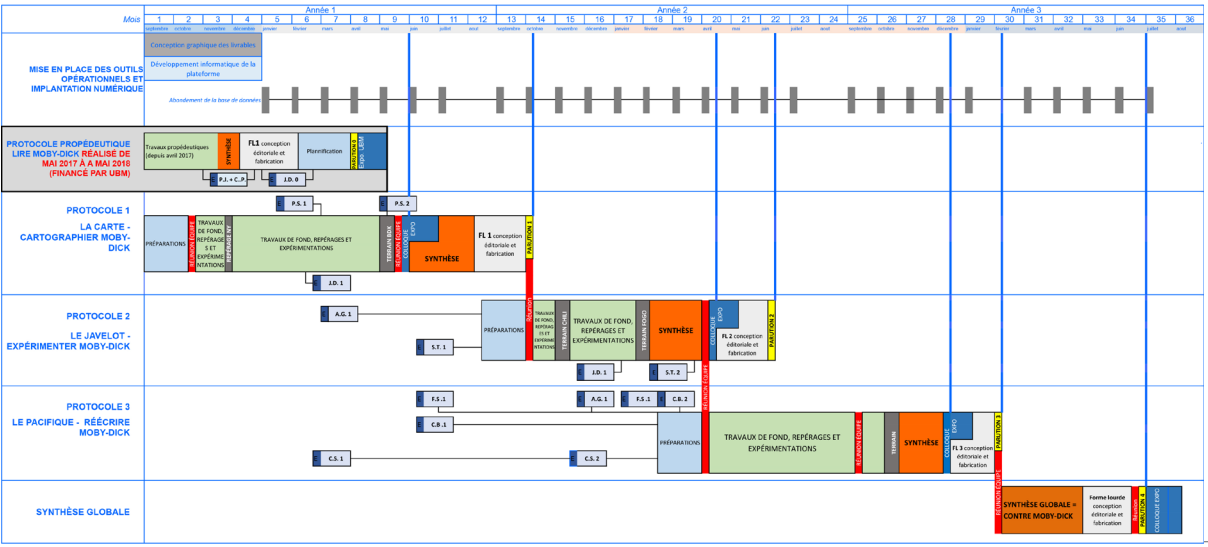
CHLOÉ BAPPEL
PIERRE BAUMANN
CAMILLE ROUSSEAU
TOMAS SMITH

Diagramme sur *Les zones de la recherche en arts (le faire comme condition).*

CH. VIII – ÉCONOMIE

Pour entamer ces travaux nous avions mis en place une double stratégie de développement, à la fois à l'échelle locale et également de manière plus globale en tentant d'obtenir un financement conséquent (un projet ANR — Agence Nationale de la Recherche — recalé en phase ultime par deux fois, auquel bon nombre des collègues chercheurs et artistes présents dans cet ouvrage avaient accepté de prendre part).

En réalité, c'est pour l'instant le circuit court (et moins coûteux) qui a pris. Le non-financement du projet (qui rassemblait six labos, une trentaine de chercheurs pluridisciplinaires et des artistes) soumis à l'ANR a posé problème, au sens où c'est une enveloppe de 400 000 euros sur laquelle on n'a pas pu compter. Le temps passé à sa conception ne fut pas vain. Par-delà même les utopies nécessaires qu'il a avancées, dont certaines sont en train de se réaliser, il nous aura permis de construire une cartographie détaillée de ses différentes phases de développement. Sa répartition en trois temps (analyser, expérimenter et réécrire *Moby-Dick*) et la mise en discussion de ses méthodes en sont les deux aspects les plus symptomatiques. De surcroît, indépendamment de l'asservissement en temps que représente de telles recherches de fonds, il faut admettre que ces réflexions sur la structure apportent une satisfaction spéculative (et néanmoins fondées sur des projections précises d'applications) qui pourraient présenter quelques affinités avec le principe de *création permanente* de Filliou. Cet organigramme n'est pas tant une planification économique (même si ça l'est aussi) que la conception d'un réseau de connivences intellectuelles rassemblées autour de l'optimisme créatif et des implications au profit d'une approche environnementale de l'art. Le développement de ce réseau de connivences autour de pôles plus *raisonnés* est certainement plus en accord avec l'esprit du projet.



Plannificaton du projet Moby-Dick, 2017-2020.

CH. IX – FAIRE POUSSER DES COLONIES

C'est donc en repartant d'une échelle locale que, pas à pas, le projet construit une plateforme de recherche qui permettra de faire évoluer les équipages. Nous avons constaté que la métaphore de la navigation fonctionne assez bien, même si elle s'use vite. Nous embarquons des équipages différents selon les pistes et les terrains d'exploration et selon les énergies et les moyens trouvés. Cet espace a pour objectif de croiser les chercheurs de tout horizon, les étudiants, les doctorants, les artistes, les biologistes, etc. Nous avons opté pour des dispositifs légers et mobiles : mobilité des personnes, du matériel, des attentions et des systèmes de pensée. Mais les objets d'étude revendiquent parfois[14] l'inconfort et la fragilité des situations expérimentées.

Dans ce contexte, le collectif prend corps et, jour après jour, forme une colonie. Comme une colonie d'arbres, cette dimension collective est donc susceptible de se régénérer. L'hypothèse consiste à défendre l'idée que la compréhension du groupe permet de donner toute sa valeur à l'individu, chose qui n'est pas évidente à concilier avec le caractère souvent solitaire du chercheur, de l'artiste et de la création. L'approche écosystémique tient compte aussi de l'harmonisation des activités et des différents membres de l'équipe, des difficultés qui peuvent être rencontrées, de la manière qu'a chaque personne de trouver sa place, d'intégrer ou de quitter l'équipe et, plus encore, de la capacité qu'ont ces groupes de développer de l'intelligence collective[15].

14 Pour ne pas dire systématiquement. Pour exemple, la situation de recherche mise en œuvre en décembre 2018 au Centre d'art contemporain le Bel Ordinaire à Pau avec une équipe de 20 personnes, portait sur l'instabilité et les systèmes de survie qui se déploient dans le roman de Melville au moment de l'*Épilogue*.

15 Nous reviendrons plus loin sur l'intelligence collective et les dynamiques de groupe. S'il va de soi qu'à lui seul le roman *Moby-Dick* constitue un modèle exemplaire d'étude, on peut aussi renvoyer aux travaux conduits par Yves Citton sur l'écologie de l'attention, ainsi qu'à ceux de Hal Whitehead ou François Sarano, qui étudient le potentiel remarquable des cachalots à développer des tâches collectivement. Cf. François Sarano, *Le retour de Moby-Dick ou ce que les cachalots nous enseignent sur les océans et les hommes,* Arles, Actes Sud, 2017.



CHLOÉ BAPPEL
PIERRE BAUMANN
CAMILLE ROUSSEAU
TOMAS SMITH



Pierre, Simon, Étienne, Esther et Marlaine,
Bordeaux, octobre 2017.
Antoine, Guillaume, Camille, Chloé, Tomas,
Johanna, Ossau, décembre 2019.

CH. X – LE LABORATOIRE DES OBJETS LIBRES

Conçu par Pierre Baumann en 2015, le Laboratoire des Objets Libres est une « microstructure de recherche » au sein de laquelle est notamment conduit le projet Moby-Dick. Les activités du LOL sont développées au sein de l'équipe ARTES de l'Unité de Recherche CLARE, EA 4593 (Cultures, Littératures, Arts, Représentations, Esthétiques) de l'université Bordeaux Montaigne. En 2019, le projet Moby-Dick implique des chercheurs, des artistes, des étudiants de master en arts et trois doctorant.e.s, Chloé Bappel, Tomas Smith et Anne Wambergue. L'équipe considère qu'elle est constamment en phase d'apprentissage. Sur ce point, les influences de Beuys, de Filliou et de Deligny sont autant de sources éclectiques significatives qui redonnent toutes ses valeurs au *Faire*[16] et aux contingences qu'il impose. Il s'agirait de battre en brèche ce contre quoi s'oppose Matthew B. Crawford (dans *Éloge du carburateur*), à savoir la « non-pertinence des savoirs acquis[17] » à l'université par rapport au monde du travail : dans notre cas, non seulement nous tentons de mettre concrètement en œuvre nos savoirs acquis au profit d'un monde du travail qui serait celui de développer de la recherche, et plus encore d'augmenter constamment cette connaissance (théorique, pratique, mais aussi technique et de vie) pour développer la polyvalence et l'autonomie la plus complète de l'équipe[18]. Pour ce faire nous développons un ensemble de *processus continus*, c'est-à-dire des processus qui systématisent des chaînes expérimentales du type : on suppose, on projette, on expérimente / on fait, on observe / on hésite, on analyse, on conceptualise, on archive, on explique, on expose[19].

Cette plateforme de recherche dispose également d'un labo (physique) au sein de l'université Bordeaux Montaigne qui nous permet de déployer nos activités autour de Moby-Dick en particulier : productions, réunions, séminaires, entretiens, conception, gestion de archives, etc. Ce labo constitue une plateforme d'échanges et d'accueil des différents protagonistes du projet. Les activités du LOL et du projet Moby-Dick sont mises à disposition par un accès *opensource* à l'ensemble des ressources numériques produites par l'intermédiaire d'un site web et de différents espaces de partage en ligne (*Soundcloud*, compte *Vimeo*, *Academia* et *Hal*, associés à un traçage DOI, et réseaux sociaux), par la production d'expositions et autres outils de valorisation à destination d'un public spécialisé ou grand public, ainsi que des ouvrages de recherche à l'instar de *Dire Moby-Dick par la recherche en arts* ou du présent ouvrage.

16 Cf. Tim Ingold, *Faire, Anthopologie, Archéologie, Art et Architecture*, Bellevaux, Dehors, 2017.
17 Matthew B. Crawford, *Éloge du carburateur, essai sur le sens de la valeur du travail*, Paris, La découverte, 2009, p. 167.
18 Ceci touche absolument à toutes les strates de nos activités : acquérir savoirs, savoir-faire, méthodes et connaissances scientifiques évidemment, développer des compétences techniques et manuelles (de fabrication, d'organisation, de communication, de conception éditoriales, de gestion informatique, de scénographie, etc.) et culinaires aussi.
19 Ce mode très général de systématisation d'une suite de procédures n'est ici qu'un exemple. Nous renvoyons, pour observer d'autres types de chaînes continues, à notre précédent volume *Dire Moby-Dick par la recherche en arts*, Bordeaux, PUB, 2018.

CH. XI – ANNÉE 1, PREMIÈRE ÉQUIPE

Le projet *Moby-Dick* s'est fédéré autour d'une première équipe qui s'est réunie à l'université Bordeaux Montaigne le 11 avril 2017 autour de Pierre Baumann, de doctorants et d'étudiants en arts, Chloé Bappel, Étienne Beaudouin, Christine Bielle, Marlaine Bournel, Alice Camuzeaux, Simon Deniboire, Esther Pontoreau, Camille Rousseau, Tomas Smith et Anne Wambergue qui a rejoint le groupe plus tardivement. Autour de ce premier noyau dur sont venus graviter différents artistes et chercheurs tels que Jean Dupuy, Catherine Poulain, Philippe Jaworski, Anne Colomes, Philippe Régnier et différents collègues de l'université Bordeaux Montaigne dont Stéphane Abboud. Ainsi, petit à petit, le collectif s'est attelé à mettre en place une méthodologie et une organisation de recherche à l'écoute des particularités de chacun et à l'appui de différents travaux conduits antérieurement par Pierre Baumann. L'objectif fut d'abord de faire un livre autour d'une lecture.

CH. XII – PRÉPARATIFS

Dès le début, nous avons mis en place un appareil préparatoire très simple organisé autour de plusieurs sessions collectives, d'un groupe de travail en ligne et d'un ensemble de documents partagés qui nous ont permis de coordonner à la fois des éléments logistiques, mais aussi la répartition des tâches. Il faut rappeler que, dans le cadre des objectifs qui avaient été fixés, figuraient, en plus d'un traitement exhaustif du roman de Melville, l'analyse et la compréhension des méthodologies mises en œuvre, sur la base d'un principe de continuité entre les différentes phases de recherche (expérimentation, analyse, mais aussi préparations et organisation). Il y aurait beaucoup à dire sur les avantages et les inconvénients de tel ou tel système d'échange d'informations qui nécessitent maîtrise et empathie. Rejoignant nos travaux sur le statut des objet intermédiaires (D. Vinck, F. Mélard) conduits en particulier par Anne Wambergue, ceux-ci constituent certainement, au même titre que les outils de réponse aux AAP (Appel À Projet), un moteur de création tout en permettant de dresser un état de l'art, méthodiquement et organiquement, d'une diversité (tant des supports que des champs disciplinaires) particulièrement utile.



CHLOÉ BAPPEL
PIERRE BAUMANN
CAMILLE ROUSSEAU
TOMAS SMITH



Jean Dupuy, avec Chloé Bappel, Nice, juin 2018.
Peter Soriano (à droite), Paris, novembre 2018.











Frédéric Martos, Manosque, juin 2018.
Philippe Jaworski et Catherine Poulain, Bordeaux, novembre 2017.
Christian Sardet, Villefranche-sur-Mer, juin 2018.
L'équipe, au bar *Le coin de la rue,* mai 2017.
Stéphane Abboud, Ossau, décembre 2018.
Anne Wambergue et Anne Colomes, octobre 2017.
Première bibliographie.

CH. XIII – LECTURES

Après avoir scrupuleusement posé des jalons, nous nous sommes retrouvés pendant cinq jours pour lire et arpenter *Moby-Dick*, pour commencer à approcher l'animal littéraire. Notre premier terrain de recherche fut donc le livre lui-même et c'est à sa lecture ininterrompue que nous nous sommes donc en tout premier consacrés. Pour commencer l'étude de terrain sur Moby Dick (l'animal), il fallait commencer par lire le livre, le dire marquant déjà le début du faire (cf. J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*[20]). À l'approche de ce mastodonte littéraire, nous avons d'abord quadrillé en amont le terrain par le biais d'outils d'organisation numériques, des tableaux prévisionnels, entre autres estimations de temps de lecture, de répartition des tâches et distribution des chapitres à lire.

Pour réaliser cette performance de lecture sans interruption, nous nous sommes divisés en trois quarts, trois groupes de lectures composés de trois à quatre équipiers. Toutes les deux heures, la relève du quart soulageait par un système de roulement les bouches asséchées, tout en laissant aux cerveaux engourdis quatre heures de répit, quatre heures pour préparer la suite, pour préserver toute son attention à l'égard du roman, pour discuter sur nos observations. Quant à ceux qui étaient au cœur de la tempête-studio, s'ils ne tenaient pas le gouvernail microphonique, ils avaient pour mission de récolter la parole, de noter soigneusement des *schèmes analytiques spontanés,* à savoir des *objets*, des *gestes* et des *sons* (nommés O.G.S.) présents dans le récit et qui nous furent ensuite utiles. Ainsi débuta la grande lecture du cachalot le 16 mai 2017 à 6h21 très exactement pour s'achever le 17 mai 2017 à 14h43, soit 32 heures et 16 minutes. Cette lecture méthodique, parce que systématique, n'en fut pas moins chaotique et physique. Il nous a fallu *faire* face au flot parfois tourmenté des mots, à la fatigue et à la baisse de visibilité. Il a simplement fallu *faire* son travail de lecture pour *faire* la traversée. Tout fut enregistré puis restitué de manière inédite[21]. Cette première expérience constitua le cœur de nos premiers travaux. Puis, de retour sur la terre ferme, au bar du coin, en une heure, chacun résuma sa tranche d'histoire (« on se la raconte ») celle du roman, bien sûr, mais aussi (et surtout) celle de sa propre traversée du roman. Ce fut le début de l'interprétation. Les 139 chapitres avaient été enregistrés par Étienne Beaudouin et Simon Deniboire. À partir de ces captations brutes, a commencé un long et lent travail. Reprenant les données sonores identifiées par les O.G.S., chaque lecture de chapitre fut augmentée d'une traduction[22] plastique sonore.

20 John Langshaw Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970. C'est notamment chez Austin la dimension performative (« phrase performative ») qui nous a intéressés : « (...) il semble clair qu'énoncer la phrase (...) ce n'est ni *décrire* ce qu'il faut bien reconnaître que je suis en train de faire [Austin ajoute l'incise suivante : Encore moins ce que j'ai déjà fait, ou ce qu'il me faudra faire plus tard] en parlant ainsi, ni affirmer que je le fais : c'est le faire. » (p. 41)

21 Cette lecture intégrale et chapitrée est consultable sur https://soundcloud.com/moby-dick-project. Il n'y a pas eu d'expérience équivalente, à notre connaissance, réalisée sous cette forme, mais on trouve un enregistrement complet de la version anglaise du roman. Cf. *The Big Read* : https://soundcloud.com/moby-dick-big-read

22 Il faut souligner que la question de la traduction traverse toutes les strates du projet : traduction verbale, littéraire, plastique, des savoirs, etc.


OUM
OUM







CH. XIV – LE TEMPS DU FAIRE

Il en fut de même en des termes plastiques. Dans le même temps et sur les derniers jours restants, chaque membre de l'équipe s'est attelé à l'étude approfondie des chapitres qu'il avait sélectionnés. Aussi exhaustivement que pour la lecture, la captation et la création sonore, nous avons produit une ou plusieurs pièces plastiques afin de commencer à se saisir des schèmes représentatifs (O.G.S.) prélevés pendant la lecture orale et consolidés par des deuxièmes, troisièmes et énièmes lectures individuelles. Comment dire un geste décrit dans le roman, comment l'expérimenter ? Comment appréhender un objet utile aux déroulements de l'histoire ? Comment actualiser cet ensemble de savoirs ? Discuter de son utilité, de son économie, de sa valeur négociable, de sa fragilité ou encore de son inventivité, des sentiments latents et des expressions évidentes, de sa philosophie ou de sa métaphysique, telles étaient les questions auxquelles nous étions confrontés. Toute expérience, même fragile et quel qu'en fût le medium (photo, vidéo, action, dessin, peinture, objet, etc.), a livré un ensemble de lectures sensibles qu'il a fallu rassembler, observer, disséquer et valoriser avec un regard et une écoute analytiques et bienveillants mais exigeants. Face à l'ampleur de la tâche, l'équipe, renforcée par Anne Wambergue, a poursuivi ses travaux de création plastique et de montage sonore, de septembre à novembre 2017. Cette phase fut enrichie par la rédaction d'articles analytiques portant sur des objets particuliers du projet (sur l'intelligence collective, l'activité de sondier, le statut des objets intermédiaires et sur l'angoisse notamment). Ces premiers temps de recherche collective, jalonnés par des rencontres régulières, nous auront permis de consolider tout autant les savoirs individuels qu'un espace de connaissance et de maîtrise pratique partagés.

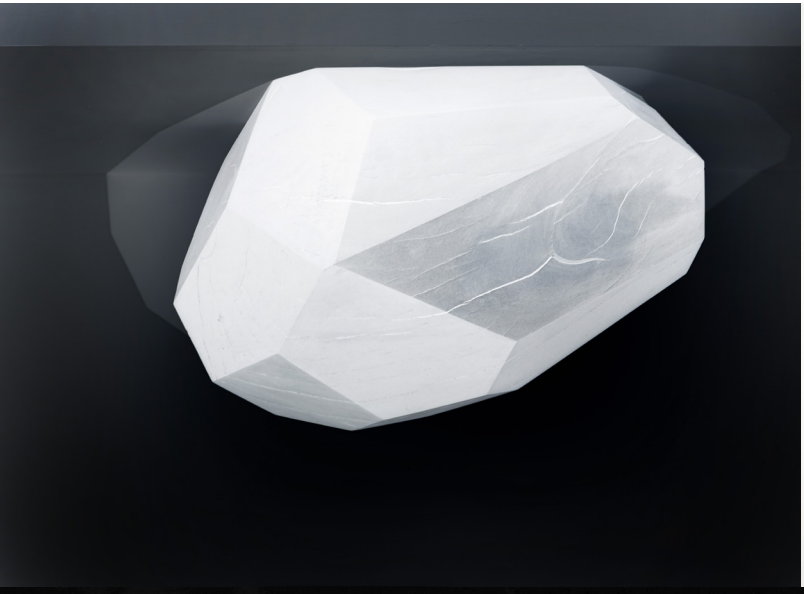
CH. XV – COLLECTER ET PORTER LA PAROLE

En parallèle à tous ces travaux de production, et tout au long de cette première année, nous avons engagé une série de rencontres et entretiens autour de la figure de *Moby-Dick*. D'abord, l'artiste Anne Colomes nous a parlé de son expérience en Antarctique, puis Jean Dupuy de ses souvenirs de Nantucket et de sa conception de la fabrique des anagrammes comme expressions artistiques légères. Au cours d'une journée dédiée au rôle de la traduction et de l'expérience de terrain, le traducteur Philippe Jaworski et la romancière, qui vécut dix ans en Alaska, Catherine Poulain sont revenus sur le sens de l'expérience melvillienne et de la vie sur un chalutier. Aussi nos chemins sont encore passés par Manosque (rencontre avec Frédéric Martos du Centre Jean Giono) et Villefranche-sur-Mer pour aller à la rencontre de Christian Sardet (spécialiste du plancton et initiateur du projet Tara), ou plus récemment encore avec l'artiste Peter Soriano.

Dans le même temps, nous avons présenté nos activités au cours de plusieurs journées distinctes de communications universitaires et de recherche, au colloque *The research in Art* à Lisbonne, au séminaire *Biomorphisme* à Aix-Marseille, et plus récemment à la *Nuit européenne des chercheurs* en septembre 2018 à Bordeaux.

CHLOÉ BAPPEL
PIERRE BAUMANN
CAMILLE ROUSSEAU
TOMAS SMITH

Pierre Baumann, *Dire Moby-Dick*, chapitre 42, « La blancheur du cachalot », 2017.
Camille Rousseau, *Dire Moby-Dick*, chapitre 10, « Un ami de cœur », 2017.
Marlaine et Catherine Poulain, journée « Dire Moby-Dick », Bordeaux, 15 novembre 2017.

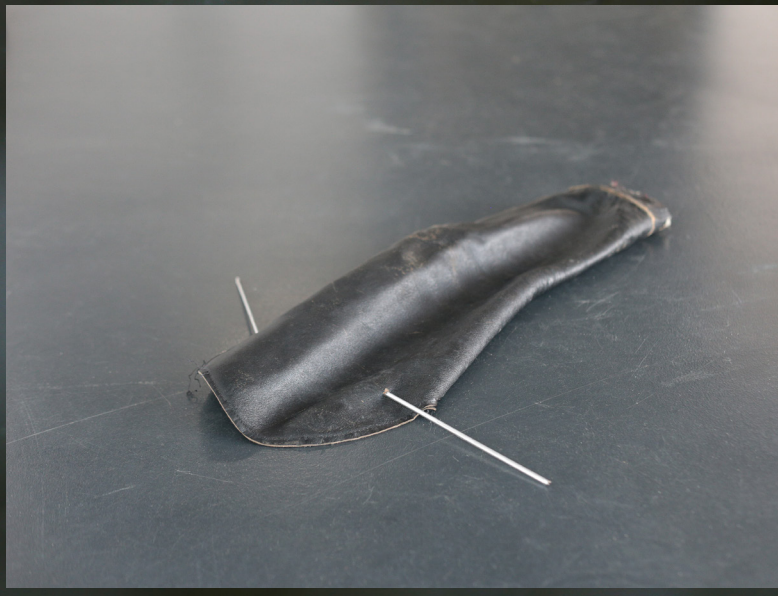








Chloé Bappel, *Dire Moby-Dick*, chapitre 124, « L'aiguille », 2017.
Marlaine Bournel, *Dire Moby-Dick*, chapitre 100, « Bras et jambe. Le "Pequod" de Nantucket rencontre le "Samuel Enderby" de Londres », 2017.

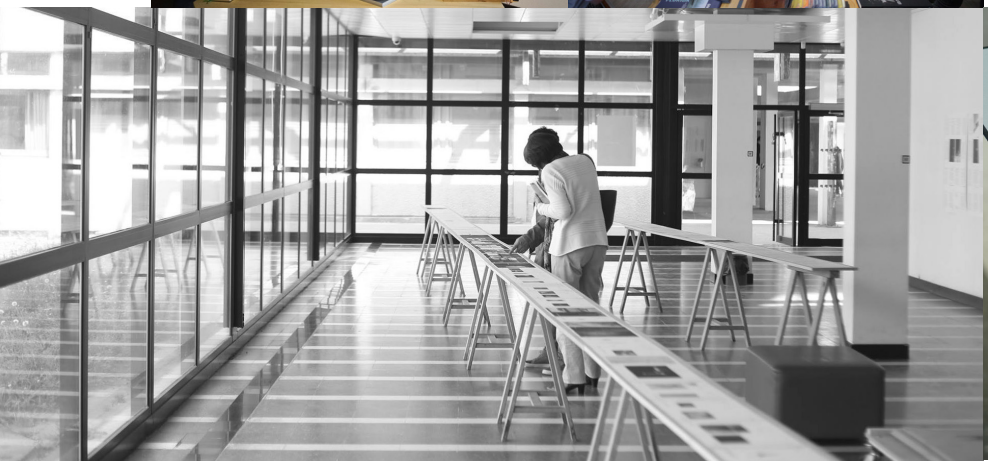


CH. XVI – PUBLIER ET EXPOSER

La parution de notre premier volume, *Dire Moby-Dick*, en avril 2018, fut l'occasion d'une soirée de présentation à la librairie *L'ascenseur végétal* à Bordeaux et d'une exposition au sein de l'université Bordeaux Montaigne. Nommée *32h, 1 an et 1 livre de recherche en arts*, cette exposition fut accompagnée d'une diffusion sonore de la lecture continue (pendant quinze jours) et d'un ensemble d'objets issus du processus d'édition, de ses prémices et autres objets intermédiaires, jusqu'à la publication finale. D'août à septembre 2018, sur une invitation de Frédéric Martos, le projet *Moby-Dick* fut présenté à Manosque au Centre Jean Giono, dans le cadre de l'exposition *Moby Dick Giono-Melville*. D'autres restitutions ont encore été présentées. À chaque fois elles constituent un nouveau moteur de création et d'expérimentation des éléments qui contribuent au partage des savoirs et à la mise en valeur des petits éléments artistiques immiscés dans notre quotidien (beauté d'un geste, économie d'un trait de crayon, etc.). Il s'agit toujours et encore d'essayer de comprendre comment le développement d'économies frugales (quelques planches ou un écran de projection installé à la hâte) permettent de dresser des *architectures de survie* (Y. Friedman) basées sur un principe de simplicité (rasoir d'Ockham), la créativité et l'inventivité face à des situations à faibles ressources, fragilisantes et inattendues.









CHLOÉ BAPPEL
PIERRE BAUMANN
CAMILLE ROUSSEAU
TOMAS SMITH

Marlaine Bournel, *Nuit européenne des chercheurs*, Bordeaux, septembre 2018.
Soirée de présentation de *Dire Moby-Dick*, librairie L'ascenseur végétal, Bordeaux, avril 2018.
Exposition *32h, 1 an et 1 livre de recherche en arts*, université Bordeaux Montaigne, avril 2018.
Christine Bielle dessine.

CH. XVII – L'INTELLIGENCE COLLECTIVE PAR LA RECHERCHE (I.C.R).

On parle d'intelligence collective lorsque l'énergie de plusieurs individus est mise au service d'une intention commune et que leurs travaux ont bénéficié d'un partage de connaissance, d'espace, de temps. Ce phénomène n'est pas propre aux êtres humains, au contraire. C'est l'exemple des insectes eusociaux qui en est le plus représentatif. Une des membres de l'équipe (Christine Bielle) a écrit un article intitulé *Intelligence collective, une question d'espace de travail*[23], dans notre ouvrage précédent, où elle aborde ces questions de corrélation possible entre l'organisation des tâches chez certains animaux et nos propres méthodologies.

Il y a donc un groupe d'humains comme point de départ : une équipe, à géométrie variable. La diversité de ces membres permet de confronter les manières de faire, qui se croisent, se frictionnent, se répondent, se contredisent et parfois s'associent. Passer du dire, au faire, au redire avec méthodologie et esprit d'aventure est un enjeu important de cette recherche. Notre collectif se met en place d'abord dans ce contexte. Une forme d'intelligence collective naît autour du son, dans l'enregistrement et donc par l'écoute. Elle prend forme par des co-constructions, par des échanges, par des déplacements physiques et conceptuels, par des mises en crise du statut des objets, par des questionnements, et ce, *a priori*, avec une continuité qui nous éloigne un peu des insectes eusociaux.

Les questions abordées au cours du colloque « Réalités de la recherche... » et les équipes de recherches présentes dans le présent ouvrage nous rappellent combien il peut être bénéfique de s'associer afin d'œuvrer dans un écosystème élargi.

François Taddei, enseignant-chercheur en biologie à l'université Paris Descartes, directeur de recherche à l'INSERM, et directeur du CRI (Centre de Recherches Interdisciplinaires), transpose les phénomènes de recherches collectives aux comportements des bactéries, expliquant ainsi ses propres motivations de chercheur. Selon lui, lorsque les bactéries sont dans un environnement défavorable, elles ont plusieurs options : soit elles mutent et essayent de s'adapter au milieu, soit elles migrent et essaient de fuir, soit elles peuvent s'associer et co-construire un environnement plus hospitalier. C'est cette troisième voie qu'il met en œuvre au quotidien avec étudiants, doctorants, chercheurs etc.

Car au fond, la valorisation de la recherche est possible grâce à une combinaison de différents savoirs et de manières de faire et de penser. Le projet Moby-Dick, situé entre arts et littérature, fait aussi appel au sein de ces disciplines croisées, à plusieurs techniques et plusieurs mediums hétérogènes (écrits, entretiens, documents sonores, vidéographiques, photographiques et créations) et, là encore, le terme de « créations » comporte plusieurs définitions possibles.

23 *Dire Moby-Dick par la recherche en arts*, Bordeaux, PUB, 2018, p. 200.

[1] femelles

[2] mâle dans sa pleine maturité / maître d'école

[3] jeune léviathan de rencontre

[4] bébés anonymes

[5] ancien maître d'école

Esther Pontoreau, *Dire Moby-Dick*, chapitre 88, « Écoles et maîtres d'école », 2017.

CH. XVIII – LES OBJETS LIBRES (O.L.)

Définis par Pierre Baumann, les *objets libres* sont des objets analytiques de recherche qui se dégagent de la fonction d'usage de la création qu'est l'« œuvre ». Ils peuvent être créés sous n'importe quelle forme et par n'importe quel moyen : image fixe ou animée, objet, son, performance, sculpture, parole, etc. Ils peuvent exister hors de l'espace de création grâce au document, qui lui-même a plusieurs statuts. Mises à l'épreuve dans le volume précédent, *Dire Moby-Dick*, nos images-documents, forcément elliptiques, rendent compte de ces objets libres. Elles ont plusieurs fonctions que l'on peut découvrir au fil des pages de l'ouvrage et elles peuvent se croiser. On trouvera ci-dessous quelques exemples d'images-documents d'objets libres qui en sont extraites.

Nos objets libres ont été réalisés sur un principe de création-jeu vif et continu, soit : *blitz*. Le mot ne se réfère pas tant à la « guerre éclaire » qu'à une partie d'échecs, où chaque coup doit être exécuté en un laps de temps très court.

Images d'une vidéo
Image d'une image issue d'une vidéo (avec lien), ch. 107, « Le Charpentier ».



Images d'une image
Image d'un dessin, ch. 028, « Achab ».
Image d'une photographie, ch. 029, « Entre Achab puis Stubb ».





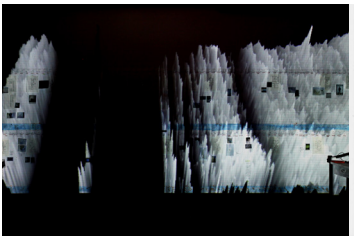
Images d'un processus
Image d'un processus (suite de gestes), ch. 060, « La ligne ».
Image d'un processus (suite de gestes), ch. 098, « Arrimage et nettoyage ».



Images d'un dispositif
Image d'un objet, ch. 002, « Le sac de voyage ».
Image d'une installation, ch. 122, « Minuit dans la mâture. Tonnerre et éclairs ».









Images d'un son
Image-texte référant à un son (avec lien), ch. 040, « Minuit. Le Gaillard d'avant ».
Image référant à un son (avec lien), ch. 132, « La Symphonie ».

CHLOÉ BAPPEL
PIERRE BAUMANN
CAMILLE ROUSSEAU
TOMAS SMITH

CH. XIX – LES OBJETS INTERMÉDIAIRES (O.I.)

Les objets intermédiaires sont des objets qui permettent à la recherche de prendre corps, de s'organiser et d'avancer. Tels que nous les avons identifiés, ce sont d'abord des lieux (qui créent des situations de travail), des appareils et des instruments (qui permettent aux expériences de se faire), des supports techniques (outils d'organisation matériels ou numériques : tableau excel, soundcloud, photocopies, etc.), ou encore des dispositifs (qui permettent de donner à voir et de valoriser : projection vidéo, exposition).

Dans un article analytique du livre, Anne Wambergue, un autre membre de l'équipage, détaille ces questions d'objets intermédiaires à partir de la définition qu'en fait Dominique Vinck : « La notion d'objet intermédiaire fut, tout d'abord, utilisée pour qualifier ces choses qui circulaient entre les membres d'un réseau[24] ».

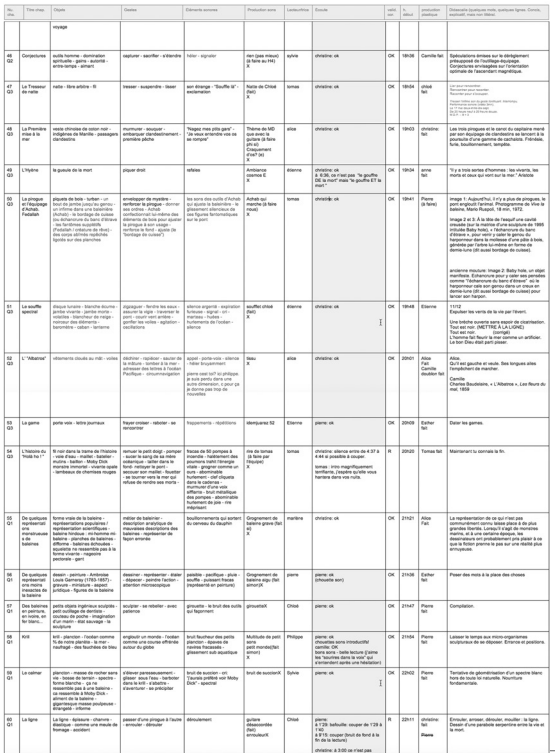
Donc, ces objets intermédiaires influencent de manière déterminante le contenu même de la recherche et l'obtention de ses résultats.

24 Dominique Vinck, « De l'objet intermédiaire à l'objet-frontière. Vers la prise en compte du travail d'équipement », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2009/1 (Vol. 3, n° 1), p. 53.









Mousseline de la traduction de *Moby-Dick* appartenant à Philippe Jaworski, novembre 2017.
Victuailles, colloque *Réalités de la recherche (collective) en arts*, novembre 2018.
Captation, Clémence Foix, Pau, décembre 2018.
Grille d'analyse systématique des chapitres issue de la lecture de *Moby-Dick*, mai 2017.

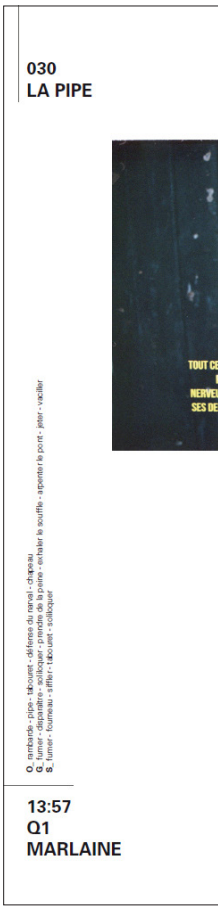
CH. XX – LES OBJETS, LES GESTES ET LES SONS (O.G.S.)

Les O.G.S. sont les objets, les gestes et les sons perçus dans le roman. Certains sont analysés dans le but de « décortiquer » un chapitre, de le vider de sa substance narrative pour en appréhender la structure contextuelle. Des éléments de décors d'ambiances ou d'actions donnent les clés de lectures d'ordre matériel, presque plastique.

Cette approche valorise l'écoute et l'attention. Il s'agit de considérer qu'il y a une table, des chants, des voiles, une jambe d'ivoire, des cartes, des bruits de chairs découpées, de graisses remuées, du rhum, des cris, des souffles de cachalot, etc. et de tester l'existence de ces phénomènes ici et maintenant, dans l'espace de travail, par l'expérience de création. Penser comme une table, une carte, une jambe d'ivoire, penser comme de la graisse, c'est essayer de comprendre le sens actuel des formes, des gestes et des sons dans *Moby-Dick*. C'est aussi avoir conscience que les écrits datent du XIX[e] siècle, ils naissent dans le contexte de la révolution industrielle (la chasse à la baleine est une activité répandue à l'époque). De nombreux chapitres traitent de près ou de loin de cétologie (le chapitre trente-deux en porte même le nom). L'auteur confie des analyses de l'époque, des anecdotes, et il laisse parfois entendre des interrogations, voire des suspicions dans les pensées de son narrateur Ismaël sur le caractère abominable de la chasse massive des cétacés servant à des fins parfois extrêmement futiles comme la parfumerie pour les rois. Si la cétologie comme science est extrêmement lacunaire à cette époque, il existe pourtant dans ce roman ce que l'on qualifie généralement de seconde traque, plutôt d'ordre métaphysique liée à la nature du cachalot, par des descriptions anatomiques, physiologiques ou symboliques. Ces chapitres sont l'occasion de s'interroger sur nos connaissances actuelles du monde animal sous-marin, et en particulier des cachalots[25]. Cette mise à distance nous renvoie de plein fouet au fait que, il y a deux siècles, les hommes étaient bien loin de chercher à « penser comme un cachalot ».

On ne réécrit pas l'histoire, mais par le « refaire » et le « redire » on en replace certains contours et on en questionne les écarts. Aujourd'hui nous ne partirions jamais chasser la baleine, si nous le pouvions, nous partirions l'observer pour essayer de comprendre son écosystème.

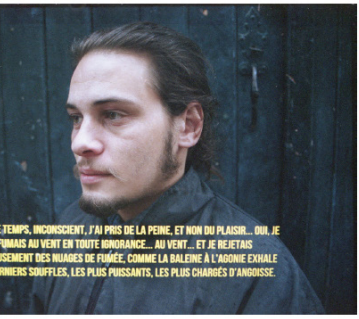
Mobilisés par des considérations écologiques et artistiques, on pourrait dire que l'on part en recherche comme on partirait à bord, non pas à la conquête d'un éclairage public, mais plutôt d'une quête d'éclaircissement des rapports entre productions artistiques et auteurs, d'une part, et des interrelations entre formes, gestes et milieux d'expérimentation, d'autre part ; en somme, une quête écopoïétique.



25 François Sarano dresse un portrait inédit et passionnant des cachalots dans son ouvrage, *Le retour de Moby-Dick ou ce que les cachalots nous enseignent sur les océans et les hommes, op. cit.*

CH. XXI – UN LIVRE

Dire Moby-Dick, par la recherche en arts déploie sept parties, dont la première est dématérialisée, c'est la lecture en accès libre sur notre plateforme associée. Chacune s'entend comme une mesure de référence et manifeste la vocation d'extension de l'objet par notre volonté de mettre à disposition toutes ses ressources en ligne. Elles forment ensemble les fondations de ce projet, puisque cette première phase consistait à cartographier, arpenter, disséquer *Moby-Dick*. De la lecture performative à l'étude systématique de chaque chapitre, des objets intermédiaires de la recherche aux entretiens conduits, des analyses et des articles jusqu'à la bibliographie, ces bases nous ont permis de poursuivre le programme, imprégnés des enjeux de l'écosystème melvillien. Ce livre expose un véritable espace de recherche, en ce sens qu'il restitue celle-ci et la valorise, mais il pourvoit aussi un terrain d'expérimentation et il propose un organe de réflexion sur sa propre capacité à organiser une construction originale de la pensée.



Chaque nuit, le corps en veille, à l'instant précis où ma conscience s'éteint, avant l'apparition des premiers rêves, je me réveille noyé dans ma sueur. Le premier cycle du sommeil se rompt, je suis tiré d'une vague gelée, je me lève et je contemple l'auréole de ma silhouette sur le drap qui prend la forme de mon corps endormi. J'égoutte mes cheveux, puis me fabrique une cigarette. Je la fume au lit sur la moitié sèche du matelas que je prends garde à me réserver. Je me demande ce qui ne va pas chez moi, c'est comme si mon corps avait attendu toute la journée ce moment d'inattention de mon esprit pour décharger mes névroses, ou l'autre tuberculose contractée en Amérique du Sud, pour rejeter à travers mes pores mon excès de nicotine.

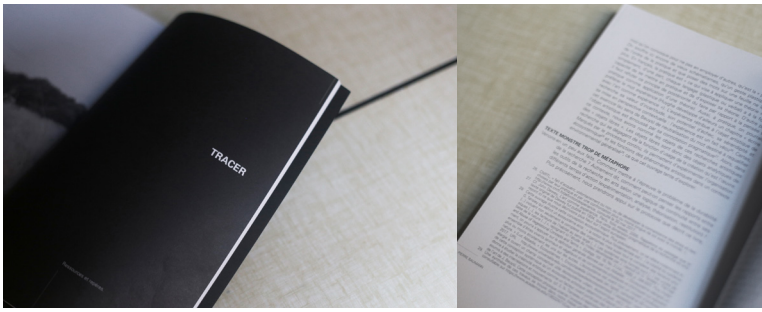
« J'évoque par un effort volontaire pour échapper à cette émotion,
J'évoque dans un effort désespéré, sec, nul,
La chanson du Grand Pirate lorsqu'il se mourait :

Fifteen on the Dead Man's Chest
Yo-ho-ho and a bottle of rhum ! »

Fernando Pessoa, *Ode maritime et autres poèmes*, Orphée, Paris, La Différence, 2016, p. 75.

38





Page 38 de *Dire Moby-Dick* (à la verticale, on peut voir les O.G.S.
Dire Moby-Dick, par la recherche en arts, Bordeaux, PUB, avril 2018.

CH. XXII – LA PRÉPARATION DU VOYAGE

Dire Moby-Dick, la préparation du voyage, était le titre initial et ça donnait le ton. Il a en effet été question de prolonger notre étude de terrain sur les traces de Melville, en dressant ou en rêvant une carte des possibles. Pour citer un de nos membres : « si on ne peut pas rêver, qu'est-ce qu'il nous reste ? ». C'est ambitieux, car « pour se payer un passage, il faut avoir une bourse, et une bourse n'est qu'un morceau de chiffon si l'on n'a rien dedans[26] », comme le dit si bien Ismaël avant d'embarquer. Mais ces utopies ont désormais fait apparaître du réel et, en 2019, certaines de nos trajectoires imaginées se sont dessinées vers les Pyrénées, la Méditerranée et l'océan Pacifique.

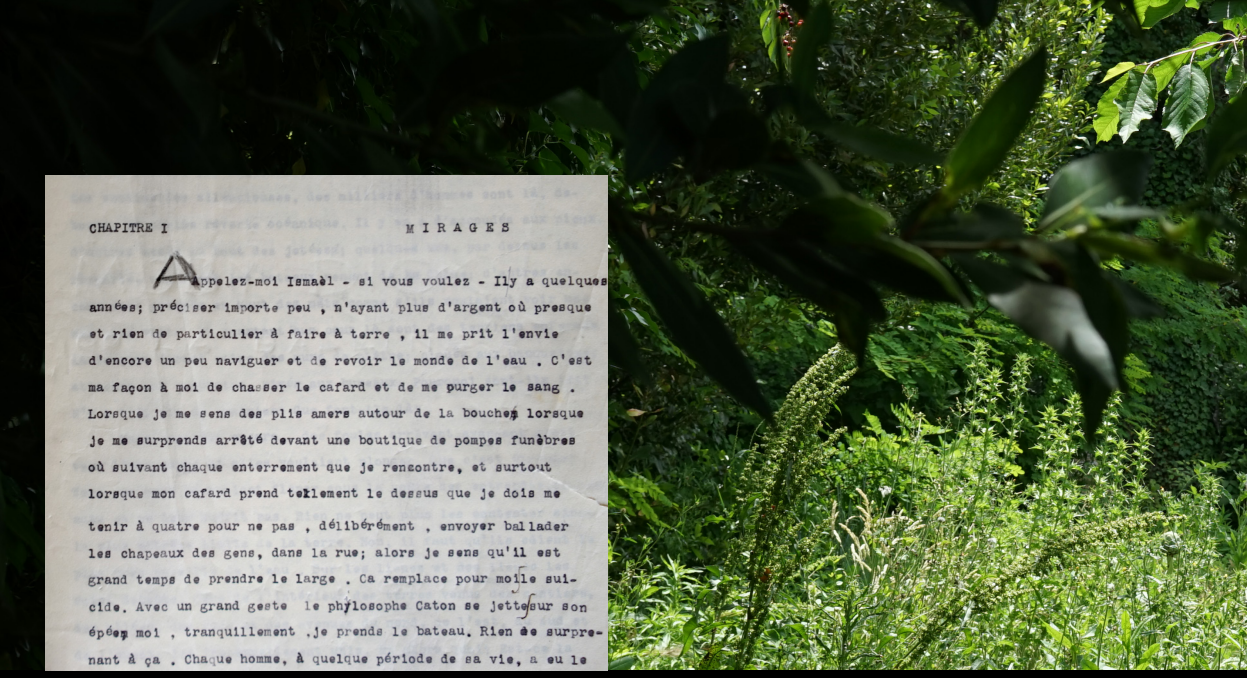
CH. XXIII – APRÈS L'ÉPILOGUE, LE RADEAU

« Cherche homme ou femme pour voyage incertain, petits gages, froid rigoureux, longs mois de nuit complète, danger permanent, retour incertain. Honneur et reconnaissance en cas de succès[27]. » En décembre 2018, vingt-et-une personnes, artistes, chercheurs, doctorants, étudiants en arts ont répondu a cet appel fantasque. Nous sommes partis dans la vallée d'Ossau, accueillis par le Centre d'art contemporain Le Bel Ordinaire de Pau, pour travailler sur une expérience de terrain. Il était question d'imaginer une fin alternative au roman de Melville et d'en réécrire l' « Épilogue » à l'issue duquel Ismaël flotte à la dérive sur un cercueil-bouée pendant deux jours, avant que le navire *La Rachel* vienne lui porter secours. Dans notre fiction, le navire ne sauve pas le narrateur. Alors, il a fallu imaginer une autre suite à sa survie en produisant de nouvelles histoires et de nouveaux objets : un radeau de glace et un manuel de survie, sans mer, entre 165 et 1794 mètres d'altitude, ni glace (températures trop élévées) avec les seules ressources locales. Le travail sur la suite melvilienne a porté sur la construction du paysage et la compréhension de la fragilité du milieu[28], sur l'épineuse question de la sauvegarde de l'animal traqué (l'ours[29]) et sur la polyvalence des savoir-faire nécessaire dans le cadre de conditions pseudo-extêmes[30]. Dans toute situation critique de naufrage, les premières recommandations sont les suivantes : « arrête-toi, regarde, réfléchis et choisis[31] ». Au cours de la nuit la plus longue et du jour le plus court de l'année, telle fut la méthode adoptée pour voir comment la fiction, à la croisée du vécu, constitue un bon modèle de pensée pour faire face aux adversités. Dans ce contexte aride, la créativité prend tout son sens. Nous l'avons saisie pour activer des objets (libres), des gestes (premiers), des formes (sensibles) et des liens (sociaux) en réaction à la précarité de la situation.

26 Herman Melville, *Moby-Dick, ou le cachalot*, Chapitre 1 « Mirages », traduction de Philippe Jaworski, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2006, p. 24.
27 Ernest Shackleton, *L'Odyssée de l'endurance*, Paris, Libretto, 1988.
28 Le parc naturel de la vallée d'Ossau est un terrain complexe, politiquement et écologiquement, tant en raison de la diversité de sa faune et de sa flore, que de la présence discutée de l'ours dans les Pyrénées. Un pan de nos travaux sur place a été de partir en quête d'une ancienne cage à ours, vestige d'un rapport ancien à l'animal, déjà problématique. « Qui a vu la cage ? »
29 C'est un peu le « vieux Ben » dans *L'ours* de Faulkner qu'on pourra comparer à Moby Dick.
30 Elles ne sont extrêmes qu'au sens où on ne dispose, en plus de notre sac de voyage, que des ressources élémentaires présentes sur place et qu'on a à créer en un temps très court un objet « éditorial de survie artistique » qui, en dehors de toute analogie accessoire, produit des formes élémentaires.
31 Xavier Maniguet, *Survivre*, Paris, Albin Michel, p. 222.

Dresser des cartes des possibles, Ossau, aurore, solsice d'hiver, voir arriver le futur, décembre 2018.





Tapuscrit de la traduction de *Moby-Dick* par Jean Giono, Lucien Jacques et Joan Smith, fonds Giono, Manosque.
Jardin de Jean Giono, Manosque, juin 2018 > mars 2019.
Tomas Smith, Pacifique, Pullay, Chili, novembre 2016 > avril 2019.

CH. XXIV - GIONO, LE PARAÏS

Ensuite, nous sommes partis « explorer » un autre terrain qui est celui du premier grand traducteur en français de Melville, Jean Giono[32]. Suite à une première collaboration autour de l'exposition *Moby Dick, Giono/Melville*, un plus petit effectif fut invité par Frédéric Martos, directeur du Centre culturel Jean Giono de Manosque, à s'immerger dans la maison et le jardin de l'auteur pour une résidence de recherche. Ce centre a notamment à charge la préservation de la maison de l'auteur, Le Paraïs, qui contient en particulier l'ensemble de sa bibliothèque personnelle, des manuscrits et de nombreux objets qui l'ont accompagné tout au long de sa vie.

La méthode appliquée misait sur l'immersion et la discrétion, une forme de stase pour appréhender le génie du lieu, l'univers intime de l'écrivain et tout son patrimoine littéraire. Nous avions pour objectif de repérer les résonances melvilliennes contenues dans ces ressources et plus largement dans les objets de la maison. Il s'agissait de conduire une série d'expérimentations et des productions basées sur un principe de discrétion, qui permettent ensuite aux visiteurs des différents lieux qui jalonnent la présence de Giono à Manosque, d'écouter, de voir et de lire ces productions à partir d'une application géolocalisée. Au cours de cette résidence, ont également été accueillies différentes personnalités, telles que Michel Guérin, pour conduire des entretiens autour du dialogue instauré entre ces deux figures tutélaires, Giono et Melville. Là encore, nous sommes partis en laissant seulement quelques images fantômes dématérialisées.

CH. XXV - L'ÎLE MOCHA

Le récit n'est pas achevé. Au printemps 2019, une équipe réduite remontera aux origines de l'animal : pour l'île Mocha, sur le littoral chilien dans la région Bío-Bío. C'est aux abords de cette île qu'a sévi un réel cachalot blanc, Mocha Dick, dont Jeremiah Reynolds a publié l'histoire, à New York, en 1839, et qui inspira parmi d'autres sources encore, Melville. De Valparaíso, ancien port baleinier, à l'île Mocha, en passant par Santiago et le village côtier de Tomé, nous arpenterons les territoires où se sont croisés ceux qui ont couvé (et forgé) notre personnage devenu universel et, par extension, notre roman : l'équipage de l'Essex, Herman Melville, Reynolds et Mocha Dick. À travers ces régions, la route qui se trace, à partir d'une écologie de l'attention, incarne également, au-delà de l'aventure, une quête sur le sens et les origines des civilisations. Ce sera aussi l'occasion de tisser des liens de collaborations avec l'université Diego Portales à Santiago, avec qui nous entretenons des échanges depuis un an, notamment pour partager sur nos différentes méthodes de pratique de l'art et de la recherche en arts. À l'automne nous tenterons de monter au Nord du globe sur d'autres traces de Melville, avant de poursuivre pendant un an encore ce long et lent travail de réécriture.

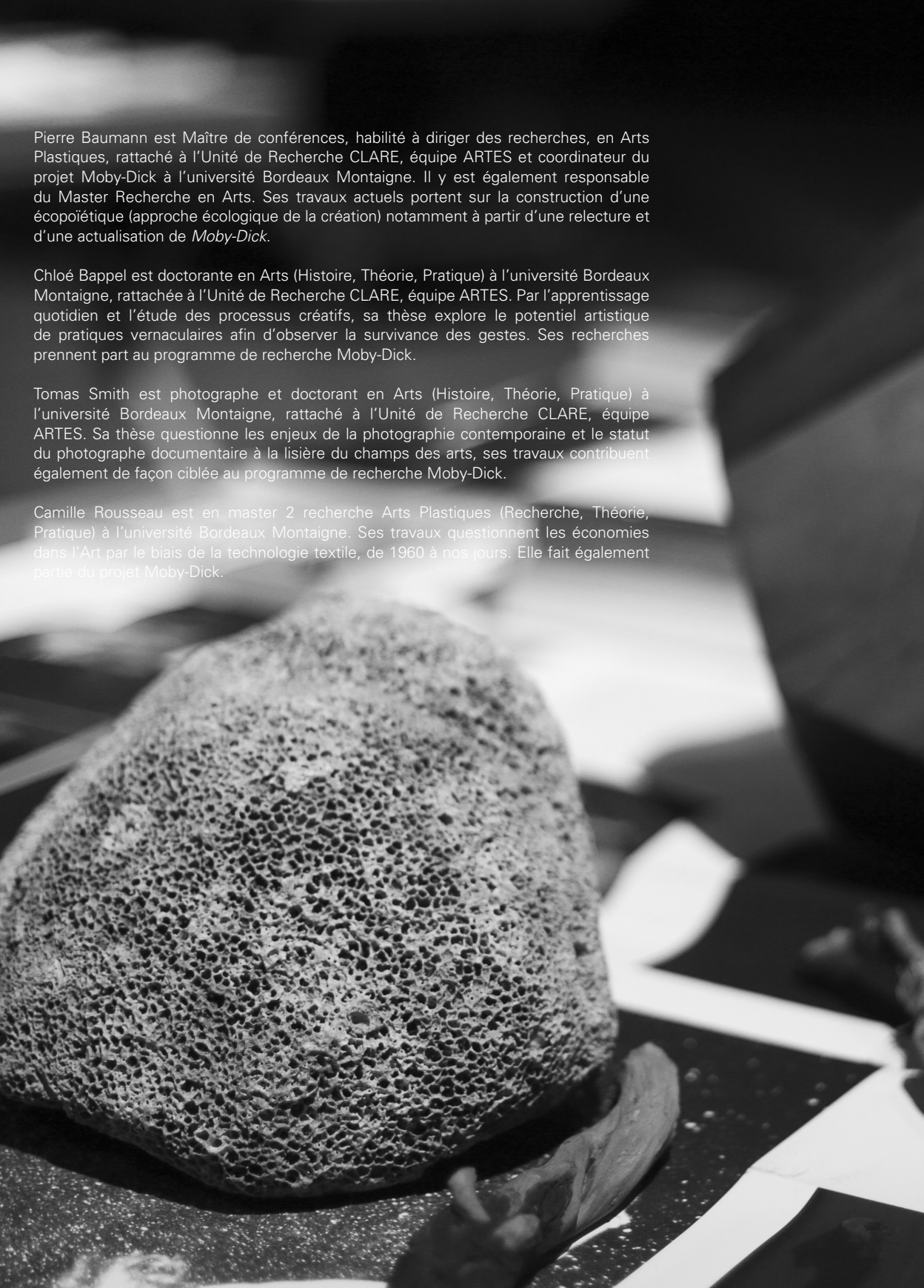
32 Il s'agit bien sûr du roman *Moby Dick* (sans trait d'union, cette fois) de Herman Melville, publié aux éditions Gallimmard en 1941, traduit par Jean Giono et ses collaborateurs Lucien Jacques et Joan Smith.

Pierre Baumann est Maître de conférences, habilité à diriger des recherches, en Arts Plastiques, rattaché à l'Unité de Recherche CLARE, équipe ARTES et coordinateur du projet Moby-Dick à l'université Bordeaux Montaigne. Il y est également responsable du Master Recherche en Arts. Ses travaux actuels portent sur la construction d'une écopoïétique (approche écologique de la création) notamment à partir d'une relecture et d'une actualisation de *Moby-Dick*.

Chloé Bappel est doctorante en Arts (Histoire, Théorie, Pratique) à l'université Bordeaux Montaigne, rattachée à l'Unité de Recherche CLARE, équipe ARTES. Par l'apprentissage quotidien et l'étude des processus créatifs, sa thèse explore le potentiel artistique de pratiques vernaculaires afin d'observer la survivance des gestes. Ses recherches prennent part au programme de recherche Moby-Dick.

Tomas Smith est photographe et doctorant en Arts (Histoire, Théorie, Pratique) à l'université Bordeaux Montaigne, rattaché à l'Unité de Recherche CLARE, équipe ARTES. Sa thèse questionne les enjeux de la photographie contemporaine et le statut du photographe documentaire à la lisière du champs des arts, ses travaux contribuent également de façon ciblée au programme de recherche Moby-Dick.

Camille Rousseau est en master 2 recherche Arts Plastiques (Recherche, Théorie, Pratique) à l'université Bordeaux Montaigne. Ses travaux questionnent les économies dans l'Art par le biais de la technologie textile, de 1960 à nos jours. Elle fait également partie du projet Moby-Dick.



Le biomorphisme renferme en lui-même une complexité remarquable. Pour commencer, le terme « biomorphisme » porte, en un seul mot, trois notions que sont le vivant (du grec ancien : *bíos*), la forme (*morphê*) et la pensée (*ismós*). Si son appartenance au champ de la science semble évidente au premier abord, son inscription dans le champ artistique peut surprendre.
Le radical « biomorph » apparaît pour la première fois à la fin du XIXe siècle, dans l'ouvrage d'Alfred Cort Haddon, anthropologue, biologiste et zoologue anglais. Dans son livre, *Evolution of Art*, le scientifique qualifie de biomorphique les « modes d'expressions qui se réfèrent aux formes du vivant ou à des états naturels premiers ». Ainsi, le biomorphisme serait d'emblée traversé par les sciences dites exactes et les sciences humaines. Néanmoins, ce n'est qu'à partir des années 1930 que le terme biomorphisme fera partie intégrante du vocabulaire artistique, lorsque la critique d'art l'emploie pour qualifier les œuvres qui portent en elles la référence au vivant, sans se conformer aux catégories historicisées de l'art figuratif et de l'art abstrait.

BIOMORPHISME

Qu'en est-il du biomorphisme à notre époque ?
Depuis 2016, le collectif de recherche *Biomorphisme - Approches sensibles et conceptuelles des formes du vivant* vise à émanciper la notion qu'il portait de son contexte initial d'énonciation au XXe siècle. Les artistes et théoriciens qui composent ce collectif veulent penser le biomorphisme dans un cadre élargi, au cœur des enjeux esthétiques, politiques et écologiques contemporains de notre rapport au vivant. Le collectif *Biomorphisme* propose de dépasser l'image sensible immédiate du vivant, en passant par le détour, le déplacement et l'expérimentation. Ce projet se développe au sein du centre Gilles Gaston Granger (université Aix-Marseille) en lien avec la fondation IMéRA (Institut Méditerranéen de la Recherche Avancée), le LESA (Laboratoire d'Études en Sciences de l'Art) et la Friche la Belle de Mai. Les sciences humaines et les sciences dites exactes se rencontrent ici dans un projet interdisciplinaire. Cette rencontre est aussi celle de leurs tensions internes. Penser le rapport du vivant à l'art nécessite de nouvelles dynamiques de recherche pour l'émergence de savoirs, où raison et sensibilité se mêlent.
— Amaryce Bourgade —

BIOMORPHISME

APPROCHES SENSIBLES ET CONCEPTUELLES DES FORMES DU VIVANT



Corail, collection Amélie De Beauffort.

JEAN ARNAUD
AMÉLIE DE BEAUFFORT
JULIEN BERNARD

RECHERCHE, CRÉATION ET PRODUCTION DE CONNAISSANCE

La recherche en art est un mode d'action et de réflexion qui conjugue théorie et pratique, dont les enjeux s'élaborent au travers des différents aller-retours entre elles. En d'autres termes, on peut penser la pratique artistique comme recherche ou comme partie intégrante d'une recherche interdisciplinaire, jusqu'à envisager la théorie de l'art également comme pratique.

Le mot « recherche » possède en lui-même une signification ouverte, mais on peut affirmer sans risque que la recherche en art, dans sa quête de formes expressives singulières, se différencie de la recherche scientifique non seulement parce que les artistes sont engagés dans des réflexions qui se développent sur une part d'insaisissable, mais aussi parce qu'ils ne sont pas tenus d'utiliser des données objectives ou de se soumettre à des critères de vérifiabilité de leur recherche.

Les limites entre ces domaines de recherche sont incertaines, car l'art et la science sont tous deux conditionnés à la fois par la raison et par le rêve ; ils sont fondés sur une étude du concret qui ouvre à la conceptualisation. Mais on peut considérer parallèlement que la production de formes artistiques et celles de textes théoriques ne conduisent pas aux mêmes territoires de pensée sensible et conceptuelle et, à propos de recherche en arts, on préférera utiliser ici le terme d'interférence plutôt que celui de fusion entre pratiques artistique et théorique[1]. L'interférence rompt, sur le plan théorique, avec l'idée de « l'unicité de la référence[2] » ; la recherche en art est fondée sur cette rupture, et aujourd'hui, la figure du réticule pourrait la qualifier. En d'autres termes, si la recherche en arts est un lieu d'interférences entre diverses pratiques, gestes et méthodes, la référence à des champs disciplinaires cloisonnés disparaît au bénéfice de leur pluralité conceptuelle. Une telle logique pose la recherche en art comme génératrice d'actions signifiantes et d'objets complexes.

GÉNÈSE ET ENJEUX D'UN PROJET DE RECHERCHE ARTS / SCIENCES

L'exposition *Biomorphisme - Approches sensibles et conceptuelles des formes du vivant*[3] (Friche la Belle de Mai, Marseille, novembre 2018 - février 2019) s'est élaborée comme recherche-création intégrée à un programme arts / sciences plus vaste, organisé à l'université d'Aix-Marseille.

1 Le mot interférence est utilisé dans le sens que lui a donné Michel Serres par rapport à la construction de toute pensée complexe. Cf. *L'interférence*, Paris, Minuit, 1972 (l'un des cinq volumes du cycle *Hermès*). Cf. Jean Arnaud, « Le rêve et la raison - Création artistique, recherche et doctorat », *Définir l'identité de la recherche-création* (titre provisoire, à paraître début 2019), sld. Grazia Giacco, John Didier, Sabine Chatelain et Frédéric Verry, Louvain-la-Neuve, EME Éditions, coll. « CREArTe ».

2 Michel Serres, *op. cit.*, p. 143.

3 La formule vaut pour toutes les prochaines mentions de l'exposition et du collectif.

Biomorphisme - Approches sensibles et conceptuelles des formes du vivant est un projet fondé sur un principe d'interdisciplinarité, et il concerne depuis 2016 à la fois les sciences humaines et les sciences dites exactes. La recherche ne pouvait pas s'appuyer seulement sur l'esthétique et sur l'épistémologie de la biologie. Le programme a été conçu sur cette base de la pensée complexe telle qu'elle s'est définie à partir des années 1970 (Serres, mais aussi Morin, Laborit et d'autres).

Dans sa dimension collective, *Biomorphisme* s'est amorcé fin 2015[4] dans le contexte d'une formation universitaire — la Licence Sciences et Humanités —, où Julien Bernard, philosophe, et Sylvie Pic, artiste, enseignent tous deux[5]. Le programme de recherche a ensuite pris corps entre le CGGG et le LESA[6] sur l'idée d'une constellation d'actions collaboratives à mener à l'intérieur et à l'extérieur de l'université, et son mode de financement est mixte.

Si la recherche sur l'art s'est largement développée à l'université dans les quarante dernières années (esthétique, histoire de l'art contemporain et sciences de l'art), il n'est pas toujours simple d'y valoriser la recherche-création *par* l'art et *avec* les artistes. C'est grâce à sa vocation arts / sciences que le programme *Biomorphisme* a pu bénéficier d'un financement de la Fondation A*Midex, qui soutient des activités de recherche « vers plus d'excellence avec Aix-Marseille Université[7] », selon une conception de l'excellence dont les fondements idéologiques sont à chercher dans le Manuel de Frascati[8].

Les participants initiaux ont élaboré le programme autour d'une relation dynamique entre pratiques théoriques et artistiques, autour de trois ensembles d'actions perçus en continuité :

- Séminaires de recherche arts / sciences (artistes, théoriciens, étudiants, issus majoritairement du master arts plastiques, mais aussi du master de philosophie, et des doctorants d'horizons disciplinaires très divers) ;
- recherche-création visant à produire et à exposer collectivement des œuvres ;
- restitution des recherches dans un colloque international et des tables rondes interdisciplinaires.

Les deux sessions du séminaire *Biomorphisme et création artistique* (une dizaine de séances) ont été prolongées en 2018 par deux journées d'études

4 L'acte original était un programme Art-Philosophie, construit autour de l'exposition de Julie Pelletier « Gedankengeflechte » (BildungsTURM, Centre culturel de Constance, mai-juin 2015, Allemagne) et de la publication d'un ouvrage de Julien Bernard : *Matter and form in three-dimensional biomorphic art*. Bien que déjà construit sur le mode d'un tissage disciplinaire autour de la notion de biomorphisme, cet acte original ne prenait corps qu'à partir de deux disciplines, l'art et la philosophie.

5 Cette formation issue d'un collectif d'enseignants réuni en 2009, a ouvert en 2012 à AMU, entre l'UFR Sciences humaines (ALLSH) et l'UFR Sciences. Les frontières disciplinaires y sont traversées en permanence, et les enseignements sont souvent transdisciplinaires. L'histoire des sciences et de la philosophie y tiennent une place importante.

6 Le Centre G.G. Granger est une unité mixte de recherche (UMR) et le laboratoire d'études en sciences de l'art (LESA) est une équipe d'accueil. Voir https://biomorphisme.hypotheses.org.

7 Il s'agit du slogan mentionné sur le logo d'A*Midex. Les objectifs d'excellence d'A*Midex sont décrits sur la page https://amidex.univ-amu.fr/node/104.

8 Dernière actualisation en 2015 : cette brochure de l'OCDE est la référence méthodologique internationale en matière de recueil et d'exploitation des statistiques de recherche-développement (R&D, concept apparu dès les années 1920). Le manuel de Frascati est un outil essentiel pour les responsables des politiques de la science et de l'innovation du monde entier.

(9 février et 11 octobre)[9]. Recherches et méthodes artistiques et scientifiques y ont été confrontées pour faire émerger un cadre conceptuel sur la question du biomorphisme, notion assez floue au départ car elle recouvre des préoccupations et des significations diverses. Lors de chaque journée un artiste et un théoricien, qui le plus souvent ne se connaissaient pas, ont précisé en quoi ce terme de biomorphisme était important dans la définition de leurs démarches. Il était proposé de dialoguer à partir de l'argument suivant :

« Les formes du vivant et leur genèse sont à la fois un objet d'étude biologique, utilisant des théories physiques, chimiques et mathématiques (fractales, théorie des systèmes dynamiques, chimie organique, etc.), et un objet d'intérêt d'ordre sensible (formes animales et végétales, univers des métamorphoses, processus de croissance…). Un ensemble de pratiques modernes et contemporaines mettent en lumière les tensions internes qui se jouent dans le rapport du vivant à l'art sans opposer sensibilité et conceptualité, abstraction et figuration.

Le mot biomorphisme est utilisé pour la première fois par l'anthropologue, biologiste et zoologue anglais Alfred Cort Haddon (1855-1940) dans son ouvrage *Evolution in art* (1895). Cette notion a ensuite abondamment influencé l'art au cours du XX^e^ siècle. Elle est valorisée par le Surréalisme et l'Art Nouveau, sans désigner pour autant un groupement artistique structuré. Le biomorphisme "dessine une voie alternative qui, tout en étant contemporaine de la lecture formaliste de l'art moderne — en particulier par Alfred Barr —, contrebalance sa rigidité sur le mode de l'entre-deux et de l'oscillation, entre recherche formelle et analogie créatrice, entre autonomie de l'art et référence au réel"[10]. Les pratiques biomorphiques sont aujourd'hui très différenciées, non seulement en fonction du médium utilisé par les artistes, mais surtout en fonction de leur point de vue sur les rapports entre arts, sciences et technologie. Ce séminaire théorie / pratique entend préciser les enjeux conceptuels de ce type de démarches créatrices au début du XXI^e^ siècle[11].»

La notion de biomorphisme bouscule aujourd'hui des oppositions qui, bien que peu fondées, ont perduré — géométrique / organique ou organique / inorganique. Mais en ce début de XXI^e^ siècle, voici trois éléments de réflexion, non exhaustifs, qui ont émergé des séminaires et journées d'étude, puis déterminé les axes de recherche[12] et les actions sur un mode réticulaire :

9 Les participants : Jean Arnaud, Pierre Baumann, Amélie De Beauffort, Julien Bernard, Damien Beyrouthy, Simona Bodéa, Clément Bodet, Luciano Boi, Florence Boulch, Peter Briggs, Xavier Caubit, Mariagrazia Crocco, Nathalie Delprat, Giuseppe Di Liberti, Anaïs Lelièvre, Carlos Lobo, Fabrice Métais, Baptiste Morizot, Stéphanie Nguyen, Julie Pelletier, Laurent Perrinet, Sylvie Pic, Barbara Sarreau, Teruhisa Suzuki, Anne Wambergue, Estelle Zhong.

10 Guitemie Maldonado, *Le cercle et l'amibe - Le biomorphisme dans l'art des années 1930*, Paris, INHA, coll. « L'art & l'essai », 2006, 4^e^ de couverture.

11 Pour consulter les archives des séminaires et journées d'étude, cf. https://biomorphisme.hypotheses.org

12 Les cinq axes : 1° Vie des formes et formes du vivant : la morphogenèse comme champ d'étude transdisciplinaire ; 2° enjeux éthiques et écologiques du biomorphisme ; 3° empathie et expérience psycho-esthétique des formes du vivant ; 4° explorer les formes du vivant à travers leur matérialité : entre imaginaire poétique et théorisation scientifique ; 5° biomorphisme et création artistique : les métamorphoses d'un concept. Pour consulter les résumés des cinq thématiques écrits par David Romand, voir https://biomorphisme.hypotheses.org

1 - Vie des formes, formes du vivant et imaginaires biomorphiques

Un enjeu fondamental des journées partagées concernait les définitions de l'inerte et du vivant par rapport au biomorphisme. La frontière entre les deux est problématique, et si cette question ne s'aborde pas de la même façon en arts et en sciences, l'exemple de la formation des dunes est parlant[13]. La dune de sable, en forme de barkhane[14] (croissant) semble se comporter comme un individu puisqu'elle se meut en conservant sa forme suivant une logique d'autorégulation, et c'est la forme elle-même qui en est la cause, non la force du vent. « La forme est justement le résultat de l'organisation des flux, et en même temps, […] ce qui l'organise. […] Au vu de ces comportements, des collègues biologistes remarquèrent que les dunes avaient toutes les caractéristiques d'objets vivants : cohérence, formes bien définies, équilibre dynamique, dépendance vis-à-vis de l'extérieur, générations de nouveaux individus après rencontre[15] ».

Le flou qui règne sur cette frontière conceptuelle entre l'inerte et le vivant s'estompe lorsque l'on cherche à comprendre la forme et les fonctions du vivant à l'aide de différents outils scientifiques. En ce sens, l'épistémologue et philosophe de la nature Luciano Boi a présenté dans le séminaire ses recherches sur la morphogenèse. Il a envisagé le biomorphisme comme notion qui traverse aussi bien le domaine de l'art que la biologie et les mathématiques. Par ailleurs, la physicienne Simona Bodéa a présenté ses travaux sur la naissance des structures arborescentes dans la matière inerte, celles-ci n'étant pas exclusivement réservées à la croissance des formes du vivant. Sa recherche traite principalement de l'influence des différents paramètres physiques sur la morphologie d'agrégats métalliques obtenus par électrodéposition, sur l'éventuel lien entre la forme ramifiée et les propriétés physiques de ces agrégats. Une telle approche des processus de croissance des formes inertes fait lointainement écho aux recherches de D'Arcy Thompson sur la croissance des formes du vivant[16], mais elle a surtout montré que l'imaginaire biomorphique dépasse la prise en considération du vivant, quelle que soit son échelle d'observation. Le séminaire a permis de mieux comprendre le biomorphisme comme notion liée à une manière d'appréhender la forme. Il s'agit de refuser de caractériser la vie par l'opposition entre animé et inanimé ; ceci permet d'associer, comme le fait Deleuze, vitalisme et vie non-organique. C'est pourquoi le travail plastique de Julie Pelletier peut utiliser les propriétés physiques des matériaux inertes (légèreté, élasticité, propriétés vibratoires) pour mettre en scène le dynamisme du vivant.

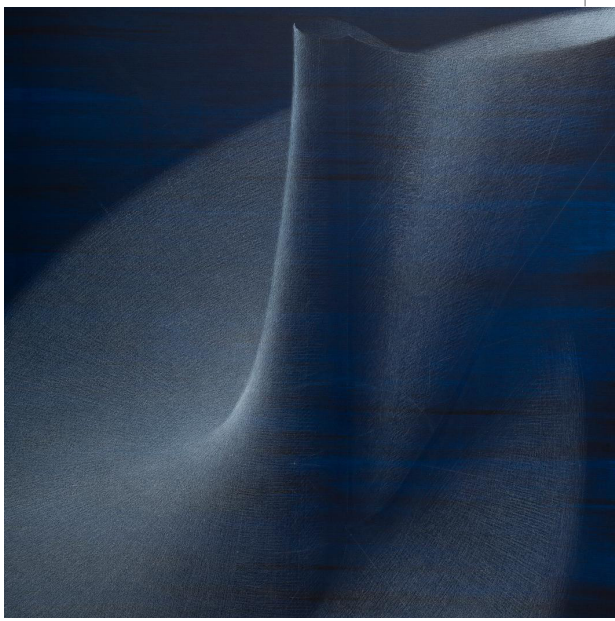
13 Cf. Stéphane Douady et Pascal Hersen, « Les dunes, un comportement collectif du vent et du sable ou : les dunes sont-elles vivantes ? », *Morphogénèse. L'origine des formes*, sld. Paul Bourgine et Annick Lesne, Paris, Belin, coll. « Echelles », 2006, p. 118-128.

14 Barkhane : dune isolée sur terrain dur, en forme de croissant qui se forme à vent constant. On notera l'usage pour les différentes parties de la dune, de termes descriptifs empruntés au règne du vivant, précisément au règne animal et même humain. Cf. *ibid.*, p. 121.

15 *Ibid.*, p. 128.

16 D'Arcy Thompson, *Forme et croissance* (*Growth and form*, 1917), Paris, Seuil, coll. « Science ouverte », 2009.





Dans le travail de Sylvie Pic, l'objet du questionnement premier n'était pas le corps, mais l'espace, la constitution de l'espace. Cependant, l'approche phénoménologique ainsi que le passage de modèles géométriques à des modèles topologiques lui ont permis de penser cette constitution non pas abstraitement mais à partir du corps, corps et espace se constituant réciproquement. Plutôt que les organismes vivants eux-mêmes, ce sont donc les espaces sans échelle engendrés par la perception humaine ou animale qui sont interrogés dans ses œuvres.

Au cours d'une autre journée, Amélie De Beauffort a certes mis en avant le biomorphisme comme *mimesis*, imitation de la vie ; mais pour elle, il ne s'agit pas de reproduire les formes de la réalité organique ; il est davantage question de présenter la dynamique du vivant par l'enchaînement de gestes simples, c'est-à-dire la relation active à une réalité vivante. L'irruption d'un réel plastique est alors une échappée imprévue mais attendue tout au long du processus.

2 - Expérience perceptive, éthologie et écologie de l'art

Dans l'expérience perceptive, l'imaginaire biomorphique imprègne les rêves et les croyances humaines. Le photographe-philosophe Clément Bodet a explicité, lors d'une des journées d'étude, le lien intime et ancestral entre biomorphisme, expérience esthétique et animisme, à partir des travaux de l'historien de l'art Aby Warburg. Ce dernier a analysé le rituel du serpent chez les indiens Hopi, fondé sur une similitude morphologique entre l'animal et l'éclair, qui consiste à intercéder auprès des forces de la nature pour faire pleuvoir.

Sylvie Pic, série *Sensorium*, crayons blancs sur papier préparé à l'acrylique, 2018 :
- à gauche : « Champ 2 », 75 x 75 cm.
- à droite : « Sensorium (dos) », détail du haut d'un dessin de 75 x 100 cm.

« La notion d'incorporation [permet à Warburg] de penser les phénomènes de "métamorphoses mimétiques" à l'œuvre universellement dans le sacrifice, la danse, l'usage des masques, le mime et les images en général. Elle se fonde d'après lui sur cet universel du comportement humain qu'est l'empathie[17], cette résonance motrice et affective qui rend chaque humain capable de s'identifier à un autre et qui tend à lui faire animer l'inanimé. Si les animaux sont capables de s'adapter et de se confondre à leur milieu par un biomorphisme inné, l'empathie est le biomorphisme culturel de l'homme : "voilà le tragique de l'homme, en maniant les choses, il s'étend au-delà de sa limite organique[18]" [19] ».

Dans sa dimension anthropologique, le biomorphisme repose sur un double système d'association de signes et d'idées : par ressemblance et contagion.



17 « Le terme empathie a été forgé au début du XXe siècle pour traduire l'allemand *Einfühlung,* une expression popularisée par Theodor Lipps. Ce dernier défendait l'idée que nous sommes à tout moment en mesure d'interpréter les objets qui nous entourent comme quelque chose de vivant ou d'animé en projetant sur eux notre propre activité subjective — un processus à ses yeux essentiel à la contemplation esthétique […] C'est en donnant vie aux formes qu'elles acquièrent leur signification esthétique. Devenue un champ d'étude expérimental, l'empathie est aujourd'hui communément définie comme le fait de partager les émotions d'autrui et de percevoir les autres comme des êtres doués de subjectivité. Fondement de l'expérience des formes du vivant, elle est aussi ce qui nous permet de les retrouver au travers de l'objet esthétique », résumé de David Romand pour l'affiche-dépliant de l'exposition *Biomorphisme*, Marseille, 2018-19. Cf. Theodor Lipps, *Aesthetik - Psychologie des Schönen und der Kunst*, 1903-1907. Voir aussi les travaux de Robert Vischer et de Wilhelm Worringer.

18 Aby Warburg, *Souvenirs d'un voyage en pays pueblo*. Notes pour la conférence de Kreuzlingen sur « le rituel du serpent » (1923), in Pierre-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, 1998, p. 264. Cf. Aby Warburg, *Le Rituel du Serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo,* Paris, Macula, 2003.

19 Mathieu Bouvier, *Le rituel du serpent, Warburg*, in www.pourunatlasdesfigures.net, sld. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018, consulté en ligne le 29/12/2018.

Danse du serpent Hopi, Hartwell & Hamaker, Phoenix, Arizona, vers 1899.

S'intéressant sur un autre plan au fait esthétique, le philosophe Giuseppe Di Liberti considère l'expérience perceptive non seulement comme origine mais comme objet même de l'esthétique. Il a présenté lors d'un des séminaires l'approche de la *Forme animale* opérée par Adolf Portmann[20] qui cherchait dans les années 1950 à constituer une « phanérologie ». Le mot phanère possède la même origine que phénomène ; mais si ce dernier présuppose un objet et un sujet en relation, le phanère — production épidermique apparente dans le monde animal : poils, plumes, écailles, griffes, ongles, dents — est une « pure apparition » qui ne présuppose aucune dichotomie objet / sujet. Portmann s'est intéressé au fait de se montrer sans être vu, à l'apparence de l'animal qui n'est pas forcément adressée à un spectateur. Aujourd'hui, des artistes s'intéressent non seulement au lien intime et originel entre biomorphisme et expérience esthétique, mais ils s'approprient également cette question de la *forme inadressée* ; parmi eux, Jean Arnaud a présenté dans le séminaire certaines de ses œuvres en référence directe à Portmann.



Il utilise divers procédés de camouflage des formes identifiables en lien avec la notion de furtivité et la question de la survie ; Arnaud relaie l'idée de Roger Caillois, selon laquelle l'être vivant et son milieu sont matériellement indistincts. Le camouflage rend manifeste que le monde tend vers une stabilité non conflictuelle de la matière, et que la fonction mimétique traduit un principe entropique : « L'espace inorganisé ne cesse d'exercer sur […le vivant] une sorte de séduction, continue à l'alourdir, à le retenir, toujours prêt à le ramener en arrière pour combler la différence de niveau qui isole l'organique dans

20 Adolf Portmann, *La forme animale* (1952), Paris, La Bibliothèque, 2013.

Jean Arnaud, *Matière grise,* installation 6 dessins sérigraphiques sur calque, 900 x 280 cm. Photo © Thierry Botti.

l'inorganique[21] ». Arnaud réalise des métaphores de la survivance dans un monde en pleine mutation de tous ordres — technologique, politique et socio-économique —, et souligne la nécessité de se soucier de notre place et de notre avenir non pas à côté ou avec, mais *dans* le vivant.

Pour penser le biomorphisme, le plasticien Pierre Baumann se réfère davantage aux enjeux éthologiques des écrits de Portmann. Dans son parcours, l'intérêt particulier porté au plancton a conduit Baumann à formuler une hypothèse à propos du *geste minimal* dans la création. Il a défini une sorte d'analogie biomorphique, qui ne vise pas à associer directement une forme plastique à une forme du vivant, mais plutôt à une suite de gestes naturels inspirant une procédure. Il a ainsi posé avec Anne Wambergue la question du rôle que peut avoir un modèle animal dans l'expérience esthétique, et de celui du biomorphisme comme support possible d'une attitude artistique.

En glissant vers l'écologie de l'art, une des journées d'études a permis au philosophe Baptiste Morizot et l'historienne de l'art Estelle Zhong de souligner l'impuissance de certaines réponses techno-politiques aux problèmes contemporains ; elle a pour cause une méconnaissance du comportement animal chez beaucoup d'entre nous, qui empêche d'apprendre à partager un espace commun avec les animaux. Autrement dit, il s'agit de réagir à la crise écologique contemporaine par un changement de focale. Plus précisément, ce n'est pas seulement le vivant qui est en crise, mais aussi notre *sensibilité* au vivant. On peut envisager le biomorphisme en un sens élargi, comme une réponse possible à une crise de la sensibilité... Il est lié au début du XXIe siècle à la question du pouvoir de l'art, à sa capacité à nous transformer et à se constituer en un lieu privilégié de rencontres individuantes : celles qui nous font[22]. Un tel diagnostic conduit à donner aux arts une place importante dans la prise en charge collective de la crise écosystémique.

3 - Théorie de l'empathie et regard qui touche

Une écologie de l'art pourrait ainsi ranimer notre empathie à l'égard du vivant, en révélant non seulement ses formes, mais aussi toute la complexité des processus et interactions qui régulent leur émergence. Nous décrirons ici un dernier élément résultant de ces interférences entre pensée scientifique et pensée visuelle qui ont structuré ces séminaires ; il concerne la relation entre le biomorphisme, la corporéité et cette fonction du regard qui touche (l'haptique).

La philosophe Mariagrazia Crocco a développé l'idée que le biomorphisme pourrait se fonder sur les interactions complexes entre milieu et organisme, qui structure la pensée de Canguilhem dans la lignée de celle de Bachelard. Cet apport au séminaire est à relier aux propos de Nathalie Delprat, qui élargit la dualité

21 Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, (1938), Gallimard, coll. « Folio / essais », 1987, p. 117.
22 Cf. Baptiste Morizot, Estelle Zhong, *Esthétique de la rencontre*, Paris, Seuil, 2018. Les auteurs se réfèrent notamment à l'esthétique environnementale développée par Allan Carlson.

corps / milieu à l'expérience d'une réalité virtuelle : cette artiste et physicienne montre que la rencontre, qui s'opère dans ses installations interactives, entre réalité tangible du corps d'un spectacteur (spectateur-acteur) et réalité virtuelle de son avatar, permet de vivre l'accord intime entre les temporalités du corps et de la matière.



Les installations de Nathalie Delprat proposent une expérience physique et mentale élargie de cette relation entre milieu et organisme : dans *Murmure*, l'artiste élabore en effet un processus qui permet à chacun de projeter son propre corps dans un corps-avatar constitué par des matières élémentaires simulées (eau, air, feu). L'impact psychologique du dédoublement virtuel du sujet peut aller jusqu'à des sensations de morcellement, de dilution du corps, ou de ressenti interne de la matière. C'est par cette attention kinesthésique et poétique, portée par le dialogue du corps avec la matière virtuelle, que peut se produire une « augmentation[23] » sensorielle de l'imaginaire comme expérience vécue (*embodiment*), et l'artiste y perçoit une augmentation de la rêverie matérielle décrite par Bachelard.

23 Au sens de la réalité augmentée, c'est-à-dire l'apport d'informations / sensations qui ne pourraient être perçues sans l'aide de l'interaction avec des images virtuelles.

Nathalie Delprat, *Murmure*, dispositif interactif ELEMENTA 2018 réalisé avec la collaboration de N. Ladevèze et Y. Okuya LIMSI-CNRS, J-M Couturier BlueYeti.

Les artistes De Beauffort, Briggs et Arnaud ont également relié leur travail au concept d'empathie. Ils le pensent essentiel, car il permet une approche de formes spatiales et temporelles qui nous sont en partie étrangères ou étrangement familières. L'empathie détermine une approche psycho-esthétique des formes du vivant, et ces artistes jouent sur la capacité du regard à osciller de manière imperceptible entre une perspective tantôt matérialiste tantôt biomorphique. Autrement posé : dans la production et la réception des œuvres, comment cette fonction du regard qui touche nous fait-elle circuler entre perceptions de la forme et de l'informe ? La démarche de ces artistes pose le biomorphisme comme une manière de voir, un filtre, une grille d'analyse ou une attitude.



L'empathie détermine aussi cette perméabilité qui autorise le rapport à l'autre[24], et qui permet au contact de l'art une ouverture non préfigurée vers un spectacteur[25], par la justesse de ce regard qui à la fois touche et se construit. Dans son œuvre *Clin d'œil à P.*, Amélie De Beauffort présente ainsi une constellation de prothèses oculaires (yeux de verre) qui semblent de simples excroissances du mur. L'un de ces yeux, accroché à la hauteur de ceux du spectateur, a été modifié : un miroir convexe remplace l'iris. Dans ce face à face, chacun se voit dans le dispositif qui le regarde d'un regard aveugle le regarder — alors que la plupart du temps le spectateur oublie qu'il est vu lorsqu'il regarde.

24 De l'autre à l'Autre, le philosophe-artiste Fabrice Métais a envisagé dans une des journées d'étude, l'articulation entre *forme* et *vie* comme donnée fondamentalement liée à la pensée de l'Autre chez Levinas.

25 Jeu de mots à l'origine formé avec spectateur et acteur. Mais Peter Briggs y voit plutôt un jeu entre spectateur et tacteur.

JEAN ARNAUD
AMÉLIE DE BEAUFFORT
JULIEN BERNARD

Amélie De Beauffort, *Clin d'œil à P.*, collection de prothèses oculaires, miroir convexe, dimensions variables, 2012-18.



Concernant encore cette relation entre l'empathie et la fonction haptique du regard, l'artiste japonais Teruhisa Suzuki a présenté dans le séminaire, puis dans l'exposition, ses installations qui engagent le visiteur dans un dialogue entre les perceptions qu'il a de ce qui serait naturel et ce qui relèverait de l'activité humaine. Il réalise des sculptures monumentales et des installations *in situ* qui se réfèrent à des formes fondamentales du vivant et à la notion d'abri. Soulignons que l'espace pénétrable de *Shelter*, abri en forme de coquillage, est équipé de sténopés qui percent les parois en écorce de châtaigner. À l'intérieur de cette étrange *camera oscura*, le visiteur peut observer le monde extérieur par ces multiples appareils optiques ; l'environnement naturel se réactualise par le filtre de l'installation pensée comme un capteur polyvalent.

Teruhisa Suzuki, *Shelter* (abri), chambre de sténopés, installation, Les Arques, 2005.

À travers les trois topiques développées dans les pages précédentes, on a pu percevoir comment les participants aux séminaires ont bénéficié d'un décentrement et d'une « dé-idéalisation » de leur position habituelle concernant le biomorphisme. Les confrontations fructueuses de points de vue n'ont pas forcément abouti à des réalisations transdisciplinaires ; mais elles ont donné une densité au champ d'expérimentation.

Dans ce projet, l'art, la philosophie et les sciences dites exactes — biologie, écologie, physique, mathématiques, neurosciences —, différentes dans leurs méthodologies comme dans leurs objectifs, ont convergé pour définir un programme qui, au-delà d'une simple collaboration arts / sciences, se définit plus globalement en termes sociopolitiques et écologiques.

Adossé au colloque et à l'exposition, le programme prévoit en 2019 des ateliers structurés autour des échanges pratique / théorie des intervenants, afin de préparer les tables rondes interdisciplinaires ouvertes à des publics non spécialistes.

PRATIQUES SINGULIÈRES ET RECHERCHE COLLECTIVE DANS L'EXPOSITION *BIOMORPHISME*

1 - BiomorphismeS

Dès le départ, la définition moderniste du biomorphisme était perçue comme obsolète et trop étroite par les participants aux séminaires. Le terme est intéressant aujourd'hui surtout par rapport à ce qu'il ne recouvrait pas au XX^{e} siècle, notamment dans sa dimension politique. Il évoquait en effet de façon trop générale un vocabulaire formel organique, entre Surréalisme, arts décoratifs et art informel.

Pendant le développement du projet *Biomorphisme*, nous avons constaté que si l'objet plastique était perçu comme objet de connaissance irrésolu par certains artistes ou comme objet théorique par d'autres, le terme de théorie était mobilisé en son sens étymologique premier de contemplation, c'est-à-dire de regard spéculatif sur les figures et les choses du monde. Mais lorsqu'une recherche artistique est fondée sur un ensemble de gestes et d'attitudes hétérogènes, on ne peut pas considérer ces objets seulement comme résultats singuliers de ce regard spéculatif, car ils s'insèrent ensemble dans un cadre de production et de monstration qui relève de la recherche-action.

On peut penser ici que les artistes considèrent à leur tour « le monde comme une fabrique, le monde comme le lieu d'exercitation[26] infinie d'un *poïen* qui serait en propre celui de la nature », comme l'écrit Jean-Christophe Bailly en commentant Plotin[27]. Pour ce dernier, production et contemplation sont les deux faces d'une même pièce. Il énonçait dans le trentième traité de *L'Ennéade* que chaque forme naturelle — « les bêtes, les plantes et même la

26 Exercitation : dissertation en forme de dispute, exercice oratoire. Exercitation philosophique.
27 Jean-Christophe Bailly, « La forme animale », *Le Portique*, 23-24, 2009, p.5.

terre qui les engendre[28] » —, peut être considérée dans un même mouvement comme une méditation en cours et comme un agent de production. Mais on peut également penser à Francis Ponge, ce poète qui, plus récemment, aimait interroger les choses, aussi ordinaires soient-elles —, et il n'est pas rare chez lui qu'il s'agisse d'éléments naturels. Au seuil de la poésie et à l'appui de son engagement politique, Ponge a déstabilisé notre rapport à la métaphore, en la prenant quasiment à contre-pied ; sa motivation consistait en effet de ne pas se contenter de la recherche des qualités analogiques, mais de s'intéresser aux qualités différentielles les plus singulières avec pour intention, non pas de faire de la poésie ou de l'art mais de faire « gagner à l'esprit humain ces qualités dont il est capable et que seule sa routine l'empêche de s'approprier[29] ».

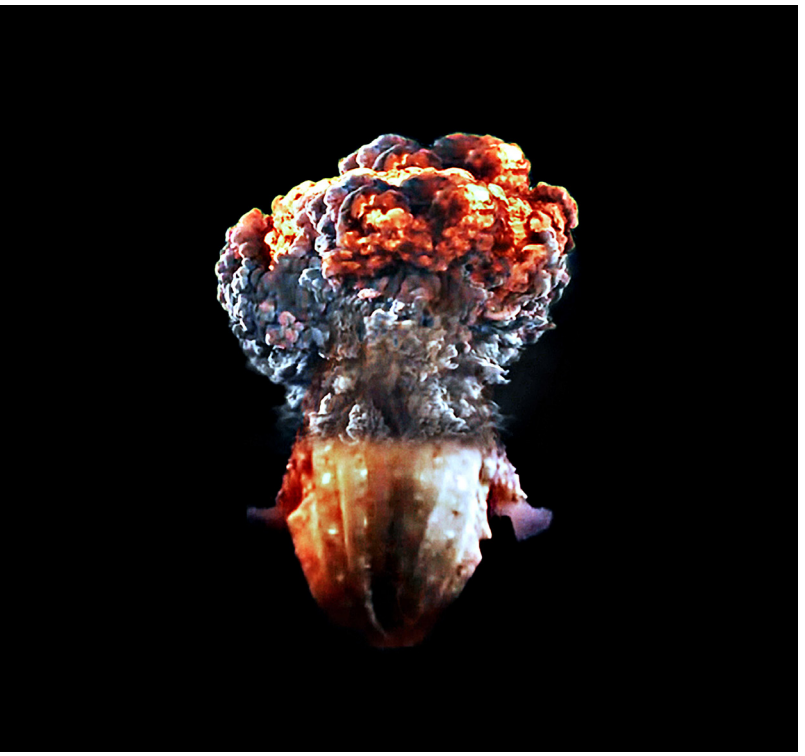
S'il est impossible de parler de la recherche en arts de façon générale, l'exposition *Biomorphisme* propose de saisir les développements d'un concept comme somme d'approches singulières et interférentes. Il s'agissait de concevoir un espace de rencontres significatives pour des œuvres que leurs auteurs qualifient de biomorphiques. Cette recherche-création a été balisée par la réflexion à laquelle tous les artistes exposés ont collaboré à travers les séminaires et journées d'étude. En analysant les logiques des manières de faire, il fallait dire quelque chose du désir à l'œuvre et de la façon dont il meut l'artiste dans sa création, toujours conscient que le dire ne peut ni épuiser ni épouser les logiques du faire. En d'autres termes, nous entendions éclaircir quelque peu les relations entre nos savoir-faire et nos méthodes de faire savoir, comprendre ce qui peut apparenter les gestes et mises en forme de divers matériaux qui nous caractérisent et nous inscrivent dans le monde.

Biomorphisme ne défend pas un modèle, mais propose une expérience interdisciplinaire et espère donner matière à penser, tant par ses réussites que par ses lacunes. Au cours des séminaires comme dans la production de l'exposition, les participants ont souvent abordé la recherche-création selon un mode non pas inter- mais extradisciplinaire[30] ; ils pourraient même revendiquer une méthode indisciplinaire, car plusieurs se sont laissés guider par un principe de sérendipité[31].

Par exemple, pendant le déroulement du séminaire, Jean Arnaud et Damien Beyrouthy se sont retrouvés autour de quelques mots clés issus des protocoles de travail de l'un et de l'autre qui ont… interféré : composite, camouflage, mimétisme,

28 Plotin, *Troisième Ennéade, 8* (30e traité), Paris, Les Belles lettres, 1999.
29 Francis Ponge, « L'œillet », *La rage de l'expression*, Paris, Poésie / Gallimard, 1976, p.56.
30 Les artistes extradisciplinaires enquêtent rigoureusement sur des terrains éloignés de l'art — biotechnologie, urbanisme, psychiatrie, spectre électromagnétique, voyage spatial… ; ils expérimentent l'intersubjectivité qui caractérise l'art contemporain, mais ils opèrent aussi, sur chaque terrain d'enquête, une critique de la discipline d'origine pour contribuer à sa transformation. Cf. G Raunig, « L'extradisciplinaire vers une nouvelle critique institutionnelle », *Multitudes* 28 : Hiver-Printemps, 2007. Repéré à http://www.multitudes.net/L-Extradisciplinaire-Vers-une/
31 Sylvie Catellin & Laurent Loti, « Sérendipité et indisciplinarité », *Hermès, La Revue*, 2013/3, nº 67. CNRS Editions. Repéré à https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2013-3-page-32.htm

poulpe, paysage, métamorphose, biomécanique. Cette terminologie biomorphique a guidé la coproduction de vidéos, non prévisibles avant leur mise en chantier, et l'une d'entre elles, intitulée *Mise en conformité*, est présentée dans l'exposition.



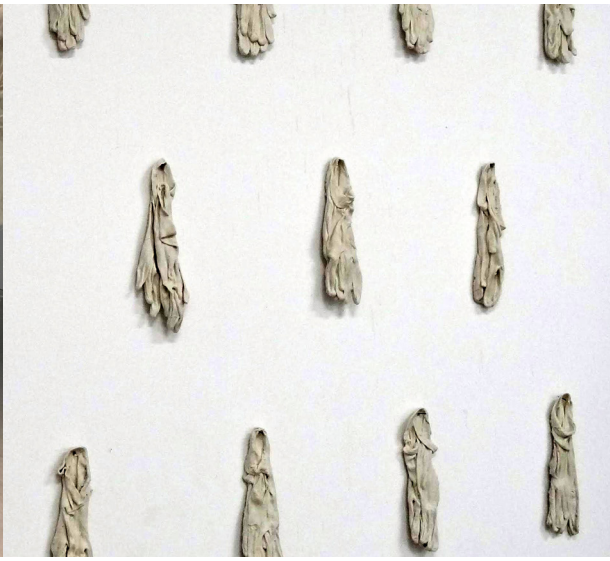
Une autre rencontre s'est opérée entre la danseuse Barbara Sarreau et la plasticienne Julie Pelletier. Les performances de Sarreau produites pendant la durée de l'exposition, résultent de sa perception initiale des installations de Pelletier. Pour réaliser *Ma Dame I*, cette dernière a travaillé sur la multiplication de formes qui envahissent l'espace en une structure réticulaire. « Je cherche à "piéger" le spectateur lorsque celui-ci marche, pousse, voire pénètre et malmène certains éléments de la sculpture », dit l'artiste. Et dans l'installation *Délicatesse et autres tourments*, l'implication du corps du spectateur se fait *in concreto*. L'artiste invite à habiter, ne serait-ce qu'un instant, l'espace découpé par les pans de toile, les poches et les plans superposés, par un investissement charnel et une démultiplication des points de vue. Barbara Sarreau évolue dans l'espace des œuvres, et ses gestes répétitifs engagent une forme de méditation sur leur relation.

JEAN ARNAUD
AMÉLIE DE BEAUFFORT
JULIEN BERNARD

Jean Arnaud et Damien Beyrouthy, *Mise en conformité*, 2018, image extraite de la vidéo sonore en boucle, 3 min. 20 sec.

Des effets de voisinage et de contaminations réciproques ont été révélés par des convergences parfois inattendues. L'attention des artistes et de la commissaire Karin Graff s'est concentrée sur l'enchaînement des jeux métamorphiques, lumineux et matériologiques, en fonction de l'échelle des œuvres, de leurs médiums et du cheminement des visiteurs. Par exemple, les filets suspendus de Julie Pelletier côtoient les tissus et vêtements lacérés ou déformés présents dans l'installation de Peter Briggs ; les dessins morphogénétiques de Sylvie Pic et d'Amélie De Beauffort sont accrochés dans la même salle ; les vidéos et dessins métamorphiques de Jean Arnaud dialoguent, selon un principe d'alternance, avec les yeux de verre et la matériologie des œuvres de De Beauffort.





2 - Mémoire et corporéité

L'exposition rend compte d'une prééminence de la corporéité dans l'expérience esthétique. La présence de divers coraux (De Beauffort, Briggs) est en ce sens emblématique. En biologie, le corail[32] fit vaciller certaines frontières à l'intérieur des catégories du vivant ; il fut successivement classé comme végétal puis comme animal. Amélie De Beauffort a choisi lors de l'accrochage de traiter artéfacts et objets naturels issus de sa collection personnelle — principalement des fossiles et des coraux — sans les hiérarchiser. Les coraux incarnent un paradigme de la métamorphose depuis l'antiquité, puisque leurs qualités plastiques se modifient : souples dans l'eau, ils se pétrifient à l'air. La fossilisation est une autre forme de pétrification (matériaux organiques

32 Le corail a servi métaphoriquement de modèle pour établir le concept d'évolution chez Darwin. Horst Bredekamp en développe les enjeux politiques et esthétiques dans *Les coraux de Darwin*, Dijon, Presses du réel, 2008.

Julie Pelletier, *Forêt fantasmée*, installation, fibre de coton, miroir, 2015-2018.

Peter Briggs, *Dhadha*, 2018, dimensions variables, techniques mixtes, collection de l'artiste.

transformés en roches sédimentaires sous l'effet du temps) ; le processus ne commence qu'avec la mort de l'organisme. Le fossile incarne une mémoire minéralisée qui dépeint la vie.

> « Il n'y a pas de milieu neutre, le monde est un corps présentant des degrés de sensibilités et de réceptivité (c'est-à-dire de modificabilité) différents. Cela veut dire que le monde, dont nous sommes, est une mémoire active ; et que la mémoire est un processus de maintien du milieu sensible du vivant — il intègre ses potentialités passées comme principe dynamique : c'est une pile. La matière se diversifie par une série de décalages de cette mémoire vivante ou intégration dynamique des potentialités », écrit Jean-Louis Scheffer[33].

Il ne s'agit pas de représenter les formes de la nature mais de se demander si une œuvre peut sédimenter la poussière des jours et constituer une mémoire active. Les questions de durée et de durabilité apparaissent en filigrane dans une série de dessins travaillés à la feuille de métal (De Beauffort). La corrosion de la feuille de cuivre permet sa transformation superficielle en vert de gris. Ce pigment particulièrement instable est le résultat d'une réaction électro-chimique qui agit sur le dessin, celui-ci verdoie, la couleur est ici en action. Dans d'autres dessins, c'est l'altération de l'argent qui est en jeu. L'oxydation est un processus inhérent à la vie — nos milieux naturels sont en général très oxydants. Ces réactions se produisent en surface, elles l'habitent et l'animent. Menés à leur terme, ces processus forment une couche qui en retour isole et protège le métal sous-jacent.

On retrouve autrement ces questions de mémoire active et de jeu avec la durée dans la triple projection vidéo réalisée par Jean Arnaud et François Landriot, intitulée *Improbable genèse* : trois formes graphiques indéterminées et mouvantes y flottent dans l'espace. Le spectateur perçoit tour à tour des formes minérales, animales, végétales, ou croit parfois reconnaître un objet artificiel, le tout en un lent mouvement apparemment naturel. Entre sciences et poésie, la pensée de Portmann (*La forme animale*, mais aussi *Animal Camouflage*[34]) a ouvert la perspective d'une continuité entre l'humain, le vivant et le monde. Nous ressentons aujourd'hui, à l'ère de l'anthropocène, les effets d'une conception utilitariste et technique de notre milieu. Nous sommes pris dans une boucle entre le vivant et le milieu dont nous ne pouvons ni nous abstraire, ni prendre une position dominante pour en percer l'énigme. Mais cette énigme est génératrice de nouvelles formes.

Sur ce terrain — ou dans ce terreau —, la notion de biomorphisme a permis globalement d'interroger le concept d'esthétique à partir de son sens premier énoncé par Baumgarten dans ses *Méditations philosophiques* (1735), c'est-à-dire comme science du mode sensible de la connaissance d'un objet.

33 Jean-Louis Scheffer, *Main courante 2*, Paris, POL, 1998, p. 8.
34 Adolf Portmann, *Animal Camouflage*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1959 ; première publication en allemand *Tarnung im Tierreich*, Berlin-Göttingen-Heidelberg, Springer-Verlag, 1956.

La corporéité et l'activation mémorielle qui définissent ces pratiques rejoignent la question de l'empathie. Lorsqu'il présente son installation dans l'exposition, Peter Briggs décrit volontiers l'acte créatif du sculpteur comme manifestation d'un processus empathique, au sens où il engage la « mémoire tactile » d'une organisation spatiale à laquelle il s'agit de donner concrètement forme. Briggs présente parallèlement deux dispositifs. Le premier, intitulé *Shelf life*[35] est tiré d'une collection d'objets constituée depuis 1969 dont le corpus augmente au gré du temps. Chaque montage propose un agencement différent selon l'échelle et les qualités du lieu qui l'accueille. Le second dispositif s'intitule *Deposition* et suit les mêmes principes : il s'agit d'une tentative d'index autoréférentiel suspendu dans un temps anachronique. Le principe de montage abolit la temporalité des productions et situe ces dernières en un *present perfect continu*[36].

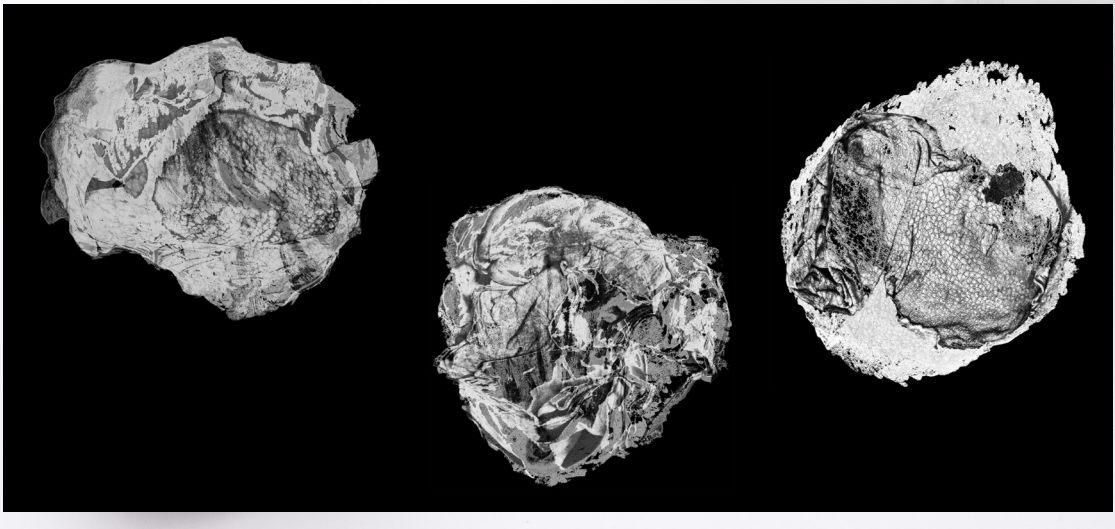
Un enjeu majeur — celui de la main et de la seconde main — définit une échelle de production des sculptures de Briggs. Les objets donnent naissance à une pensée abstraite de la plasticité et du fonctionnement de l'imaginaire dans un état inchoatif. L'artiste n'a plus en charge la lourde tâche de la fabrication de l'équivalent en sculpture de ce que le cinéaste Renoir appelait des « propos définitifs ». Briggs crée par accumulation de gestes volontairement minorés et anthropométriques, issus de l'extimité[37].



35 *Shelf* : étagère, *shelf life* : durée de vie.
36 Ou present perfect progressif. Le temps existe comme durée dans ce mode de conjugaison anglais ; par exemple : *I have been working*.
37 Jacques Lacan formule l'extime sur un paradoxe : ce qui est le plus proche, le plus intérieur, est tourné vers l'extérieur.

Peter Briggs, *Shelf life,* 2018, dimensions variables, techniques mixtes, collection de l'artiste.







Jean Arnaud et Francois Landriot, *Improbable genèse*, 2018, triple projection vidéo (16, 17 et 18 mn chacune, en boucle).

Amélie De Beauffort, *Table de travail* (détail), 2016, crédit photo Hanane Housni.

D'une part des choses fabriquées manuellement — par exemple, ce que l'artiste qualifie de « poignées d'amour » —, où des volumes de terre sont enserrés d'un geste unique, puis aplatis pour être montés sur divers supports plans. D'autre part, des modelages sont produits selon des gestes superposés ; il s'agit de terres cuites (grès, porcelaine) souvent refaites plusieurs fois, découpées et démontées une fois passées dans le four pour être réassemblées. D'autres productions nécessitent une recherche d'objets de *seconde main*, par exemple des cafetières, des porcelaines sanitaires, des vases en cristal, des coquillages exotiques, des vestes d'homme d'une grande sobriété, etc. Ces matériaux et objets, connotés, sont transformés par des opérations complémentaires. Ce flux opératoire caractérise le travail de Briggs, mais aussi les pratiques de De Beauffort ou Arnaud. Faire, défaire, refaire, dans des cycles de production visibles dans leur inachèvement. Pelletier de son côté, donne une seconde vie à des matériaux industriels préformés qui gardent les traces de leur passé mais proposent une forme de suspens du temps. Pour Briggs, la diversité des modes d'emploi caractérise *un* mode d'emploi : l'interprocessualité. Ses objets constituent une famille particulière, que l'artiste qualifie de « violences domestiques ». Mais d'autres fabrications plus industrielles et artisanales entrent en jeu et prennent place d'une manière sérielle dans *Shelf life* avec un sens de lecture particulier ; un travelling est en effet imposé au spectateur par sa relation avec le mur, un mur porteur. Se dégage alors un récit, dans lequel les spectateurs / tacteurs, peuvent percevoir les opérations artistiques de *transduction*[38] par lesquelles le dispositif biomorphique se déploie en une cascade d'éventualités.

3 - Vie des formes et formes du vivant

Les différentes pratiques présentées dans l'exposition traitent le plus souvent les formes du vivant de façon indirecte, selon de multiples détours. Malgré notre familiarité avec le vivant et notre capacité à y projeter un imaginaire, nos perceptions immédiates ne nous permettent pas d'en dégager le sens. Il faut pour cela s'éloigner des données brutes de la perception. Ces détours constituent une façon de penser le processus créatif comme voie d'accès à une sensibilité au vivant, tel qu'il se déploie dans toute sa complexité. Les structures du vivant s'organisent en fonction de dynamiques invisibles à l'œil non informé ; ces dynamiques sont rarement spectaculaires, mais leur étude amène à considérer les représentations réunies dans l'exposition comme autant de canaux rendant compte de la structure interne des formes de vie. C'est particulièrement visible dans les travaux de Sylvie Pic et de Teruhisa Suzuki, et ce dernier travaille avec l'histoire du site qui l'accueille, avec son *habitus* et ses usages.

Les travaux d'Amélie De Beauffort portent sur des considérations topologiques, et la morphologie plastique de ses œuvres s'appuie sur l'expérience des nœuds[39]

38 Transduction est un terme utilisé par Gilbert Simondon pour désigner l'opération de prise de forme expliquant la genèse de l'individu sur fond de réalité pré-individuelle. Cf. Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information*, Paris, Jérôme Millon, 2005.

39 Nouer est ici geste et concept car il modifie l'espace. L'objet topologique (le feuille nouée) prend lieu

et des gestes qui font et défont le dessin. L'artiste développe des stratégies du détour. Le retournement littéral de la feuille de papier en est un : les gestes précis qui organisent progressivement des transformations singulières sont souvent conduits à l'aveugle, par exemple à partir du dos de la surface. Ces processus indirects déjouent la primauté de l'optique au profit d'une attention portée aux effets inattendus de l'haptique.

Présentés en proximité dans l'exposition, les espaces morphologiques dessinés par Sylvie Pic ne proposent aucune étendue préexistante à leur construction. Hors de toute expression langagière, les sensations spatiales sont ici purement visuelles ; l'être FAIT l'espace, l'engendre à partir de lui-même, à partir d'un geste initial, d'une tension qui lui est propre — poussée verticale, écartement latéral, mouvement circulaire, etc. Espace et étendue se déploient par répétition et amplification. Ainsi naît une morphologie. La réception de l'œuvre passe par une « mécanique esthétique » (Lipps) ; il s'agit d'une morphogenèse subjective. Ses œuvres se présentent comme des schémas dynamiques dont aucune chair ne peut poser les limites. « Il faut les en extraire, en faire un objet d'observation de ce qui m'inclut, faire forme de ce qui me forme, saisir ce qui me saisit. Ces schémas abstraits / sensibles sont ensuite développés dans des séries de variations. Se déploient ici les possibilités et impossibilités de telle ou telle topologie », dit l'artiste.

L'œuvre d'art biomorphique est ici révélatrice d'une opposition féconde entre « l'imprégnation du discours par le monde sensible [et] l'imprégnation de l'individu par le discours[40] ». Dans les travaux de Pic et De Beauffort, cette double fertilisation du discours par le monde et de l'individu par le discours est pensée comme mouvement d'un « dos à dos » mis en continuité, qui rappelle la structure d'un anneau de Mœbius.

4 - Milieux et temporalités

Si les influences D'Arcy Thompson, de Bachelard, de Warburg et de Portmann ont déjà été signalées plus haut, celle de Jakob von Uexküll a également nourri la démarche des artistes présentés dans *Biomorphisme*. Ce biologiste et philosophe allemand a développé une pensée vitaliste à partir de la notion d'*Umwelt* (entours), dans laquelle l'importance du milieu est prépondérante pour percevoir le vivant et ses fonctionnements : « Les milieux, complexes comme les animaux eux-mêmes, offrent à tout ami de la nature de nouveaux pays d'une telle richesse et d'une telle beauté qu'il vaut la peine d'y faire une incursion, même si cette richesse et cette beauté ne se révèlent pas à nos yeux charnels mais aux seuls yeux de notre esprit[41] ». Uexküll a imposé l'idée qu'un espace-temps singulier régit les modes d'existence et la psychologie des espèces ; il écrivait dans le chapitre « Le temps perceptif », en conclusion d'un propos sur l'escargot, qu'« Espace et temps ne sont pas d'une utilité immédiate pour le sujet. Ils ne prennent de l'importance qu'au moment où il faut différencier de nombreux caractères perceptifs qui se confondraient sans la charpente spatiale et temporelle du milieu[42] ».

et place du dessin.

40 Jean-François Chevrier, « L'image, "mot nébuleuse" », *Fernand Deligny, Œuvres*, édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo, Paris, L'Arachnéen, 2007, p. 1782.

41 Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain* (1934), Paris, Denoël, coll. « Bibliothèque Médiations », trad. Philippe Muller, 1965, p. 15.

42 *Ibid.*, p. 43.

Les artistes qui mettent en œuvre des formes, des matériaux et des structures biomorphiques, sont proches de cette pensée vitaliste de l'espace et du temps qui caractérise von Uexküll, mais aussi Bergson et sa perception intuitive de la matière / durée.

Concernant les modes de temporalités des œuvres biomorphiques, les dessins et animations composites de Jean Arnaud sont réalisés selon des procédés de montage qui demeurent visibles ou pas (superpositions, entrelacs et juxtapositions de divers éléments). L'artiste associe des techniques manuelles et infographiques pour mettre en évidence une temporalité singulière de divers processus métamorphiques, et il emploie souvent les ressources du camouflage naturel. Dans *Improbable genèse*, le mouvement ralenti des trois formes animées nécessite une durée d'observation inhabituelle pour être perçu. Les dessins mouvants s'amusent de la genèse hasardeuse d'une forme rhinocérique qui ne parvient jamais à son achèvement.

5 - Dessin et biomorphisme

Le dessin a fortement structuré l'exposition. On le perçoit dans les enchaînements qui s'opèrent entre les œuvres de Suzuki, De Beauffort, Arnaud et Pic. Les grands dessins sur calque de *Matière grise* (Arnaud) permettent une saisie de la forme, de la matière et de la couleur conditionnée par la lumière qui agit sur les surfaces translucides, et en face de ces dessins, les images et la maquette de *Shelter* (Suzuki) montrent comment la lumière agit dans la perception de cette œuvre environnementale.

Les objets dessinés par Arnaud dans *Matière grise* et *Improbable genèse* sont composés de diverses formes archaïques du vivant — stromatolithes, lichens, peaux d'animaux terrestres ou marins, et ces dessins se concrétisent à ce point plus que jamais indéfini qui sépare l'inerte et le vivant.

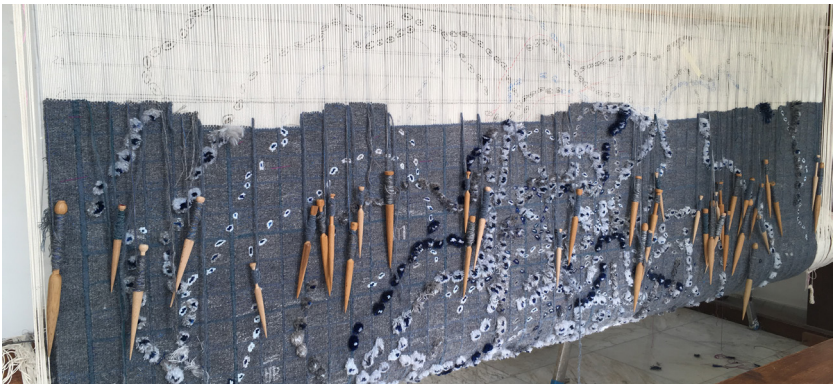
Les œuvres graphiques de Sylvie Pic se situent également à cette limite indéterminée, mais en se référant à la morphogenèse et à la topologie. Certains dessins semblent décrire un processus embryogénétique (la neurulation) qui serait guidé par les gestes de l'artiste pour générer des structures graphiques. Sylvie Pic cherche la forme de la relation entre le corps-objet (*Körper*), c'est-à-dire le corps tel que les sciences dites naturelles (anatomie, biologie) le considèrent, et le corps-sujet (*Leib*), celui qui est ressenti de l'intérieur et dans son ouverture sensible au monde, alors qu'ils n'ont pas la même topologie.

Dans le travail d'Amélie De Beauffort, les choses commencent toujours par un geste et un contact. Elle choisit les matériaux pour leur capacité de métamorphose, et ils participent à l'émergence des formes et au cours des choses. La feuille[43] est extrêmement active, elle est animée par une dynamique qui lui est propre, elle aussi dessine. « Je la considère comme une membrane, une surface entre, un milieu ; et un milieu qui n'est pas neutre, dans le sens donné par Jacob von Uexküll à la notion d'*Umwelt,* qu'il définit comme relatif en fonction de l'organisme qui y vit. La surface réagit, tantôt *hospitalière,* tantôt

43 Feuille de papier mais aussi de calque, d'argent ou de cuivre.

hostile[44] aux dépôts, au faire et au défaire. Par son indiscipline, elle indiscipline le dessin. À l'appui de ces observations, dessiner suppose alors comme pour l'araignée chère à Von Uexküll, d'ourdir sa surface d'inscription. Ourdir vient du latin *ordiri* (faire une trame ; ourdir sa toile) et signifie commencer, entreprendre (quelque chose). Le dessin a plus à voir avec un début qu'une fin. »

Pour définir son approche du dessin dans *Jardin 2, tapis de découpe*, œuvre textile présentée dans l'exposition, De Beauffort écrit que cette « entreprise de longue haleine a été rendue matériellement possible par le cadre de cette recherche (je parle du financement – si peu fréquent qu'il faut le souligner – reçu pour la production) : la confection d'un textile. On remarquera que la surface ne préexiste pas au travail lui-même. Cette pièce réalisée sur un métier similaire à ceux qui servirent pour la fabrication d'un tapis persan, mettait en œuvre deux gestes que les mains des hommes opèrent depuis la nuit des temps : nouer et tresser. Dès le XVII[e] siècle en Perse, certains tapis représentent des jardins et leurs divisions en parcelles rectangulaires ou carrées qui rappellent le réseau des canaux d'irrigations. Le dessin de cette œuvre évoque l'articulation d'un langage géométrique et d'un langage organique. Le carton du tapis est élaboré à partir des marques de travail inscrites sur le tapis de découpe qui protège ma table. Cette surface martyr présente une grille géométrique sur laquelle se sont gravés, entre progression et hésitation, les entrelacs des motifs poinçonnés dans les œuvres "papiers". Le tapis conjugue deux temporalités différentes. D'une part, une sorte d'après-coup qui m'apparaît comme un lapsus, celui de la relève d'une échappée à la mise en œuvre des dessins poinçonnés. Et, d'autre part, tisser / nouer matérialise la longue durée du faire. Le temps du tissage est l'expérience d'un temps d'absence à soi et de présence au travail qui active le tissu de la mémoire et relance la métamorphose de différentes impulsions et potentialités ».



44 Hospitalier et hostile ont pour origine commune *hostis*, qui signifie aussi bien ennemi que hôte. Cf. Daniel Payot, « À propos de l'hospitalité : institution et inconditionnalité », *Appareil* [En ligne], 20 | 2018, mis en ligne le 26 octobre 2018, consulté le 25 novembre 2018. URL : https://journals.openedition.org/appareil/2203

Amélie De Beauffort, *Jardin #Tapis de découpe*, Alpaga, laine, lin, soie, coton, 210x155 cm, 2018.

CONCLUSION

Les approches diverses de la notion de biomorphisme montrent la nécessité de prendre maintenant en main un matérialisme pictural et sculptural où la forme est toujours en train d'advenir, et où quelque chose qui précède cette formation reste toujours disponible. Les pratiques que l'on peut qualifier de biomorphiques concrétisent une relation tendue entre geste plastique (manuel et conceptuel), matériau et matrice, où la matière est conçue comme potentialité de prolifération de formes.

Lorsque Maldonado a opposé le cercle à l'amibe pour définir le biomorphisme moderne, l'amibe était devenue plastiquement emblématique de ce dernier, car la simple opposition entre la courbe et la droite ne suffisait plus à déterminer l'abstraction moderniste. Par ailleurs, la correspondance entre le cercle symbolique et la forme organique du serpent-éclair chez les indiens Hopi a montré dans nos débats que les représentations archaïques sont conditionnées par le biomorphisme[45]. Si l'on devait rattacher le biomorphisme à un modèle géométrique aujourd'hui, c'est davantage dans le champ de la topologie qu'on pourrait le situer, car il s'agit d'une géométrie souple qui considère les objets comme des espaces non rigides et déformables sans rupture.

Nous finirons notre propos sur une analogie entre la notion de biomorphisme et la figure de la sphère associée à celle de la bulle, plutôt que sur celle du cercle associée à l'amibe ou au serpent-éclair.

En avant-propos de son ouvrage *Mondes animaux et monde humain*, von Uexküll comparait chaque « bestiole » qui peuple une prairie en fleurs à une bulle de savon ; « Aussitôt que nous entrons nous-mêmes dans cette bulle, l'entourage qui s'étendait jusque-là autour du sujet se transforme complètement. De nombreux caractères de la prairie multicolores disparaissent, d'autres se détachent de l'ensemble, de nouveaux rapports se créent. Un nouveau monde se forme dans chaque bulle[46] ».

Plus récemment, Peter Sloterdijk ouvre l'introduction de *Bulles*[47] sur une méditation à propos de la bulle de savon soufflée par un enfant, qui matérialise son souffle dans l'extériorité. Le philosophe allemand explore dans son ouvrage les liens entre l'intime et l'extime, et cette relation de partage entre les deux est également énoncée par Peter Briggs à propos de ses sculptures biomorphiques. On a vu parallèlement que Sylvie Pic ou Amélie De Beauffort se réfèrent aux géométries non euclidiennes et aux surfaces topologiques paradoxales où il n'y a pas de dedans / dehors ni de centre. La production biomorphique est alors liée à l'exploration concrète d'espaces hyperboliques qui associent étroitement la vie des formes aux formes du vivant.

45 Une phase essentielle du rituel de la danse du serpent chez les Hopi se déroule autour d'un cercle dans lequel sont regroupés les serpents.
46 Jakob von Uexküll, *op. cit.*, p.15.
47 Peter Sloterdijk, *Sphères 1 – Bulles. Microsphérologie* (1998), tome 1 de la trilogie *Sphères* (1998-2004), Paris, Pauvert, 2002, trad. O. Manonni. Sloterdijk conteste l'idée que le moi est une substance unifiée, et se place sous le patronage de Bachelard. Les trois tomes entendent la sphère comme dimension constitutive de l'expérience humaine, aussi bien sur le plan psychologique que cosmologique et politique. Chaque volume explore une forme sphérique privilégiée (la bulle, le globe...).

Mais aujourd'hui, le biomorphisme s'étend aux attitudes et aux comportements. À ce propos, Sloterdijk constate qu'« Il y a autant de bulles que de raisonnements (et de raisons), et que le fond du problème n'est pas seulement de savoir comment chaque bulle se construit mais surtout de savoir comment plusieurs bulles se rencontrent et comment elles cohabitent. La théorie du tout n'est pas une théorie de la signification unique mais une théorie de l'agencement spatial de sens multiples[48] ».

Si le biomorphisme a coïncidé, d'une part, à un dépassement de la représentation réaliste du vivant et, d'autre part, à un débordement du modèle géométrique euclidien, il s'inscrit surtout au début du XXIe siècle dans un contexte qui tient compte d'enjeux sociopolitiques et écologiques plus larges. *Biomorphisme* semble poser la même question que Sloterdijk pour clore son ouvrage *Bulles* : « Où sommes-nous lorsque nous habitons dans le monstrueux[49] ? ».

Jean Arnaud, Amélie De Beauffort et Julien Bernard, avec la collaboration de David Romand et des participants aux séminaires de recherche et à l'exposition.



48 Hervé Regnault, « Le concept de tout est une forme : la pensée spatiale de Peter Sloterdijk », EspacesTemps.net, Travaux, 2011/05/02. URL : https://www.espacestemps.net/articles/le-concept-de-tout-est-une-forme-la-pensee-spatiale-de-peter-sloterdijk/

49 L'écart avec la norme est à double sens, la frontière s'efface entre les monstres et les merveilles, Cf. C. Lecouteux, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.

Vue de l'exposition *Biomorphisme*, Friche la Belle de Mai, 2018-2019. Amélie De Beauffort, de gauche à droite : *Quand l'aigre vire au vert 1&2*, calque polyester, feuille de cuivre, vert de gris, 2018 ; *Persée (8x8),8 par exemple*, encre sur calque polyester, punaises, dim variable, 2011 ; *Gélatines*, 4 impressions jet d'encre, 75 x 95 cm, 2011-2018 ; *Jardin #Tapis de découpe*, Alpaga, laine, lin, soie, coton, 210x155 cm, 2018.

Jean Arnaud est artiste et professeur en arts plastiques au LESA à l'université d'Aix-Marseille (AMU). Il est membre du comité de pilotage du collectif Biomorphisme et s'occupe de l'organisation des séminaires.

Amélie De Beauffort est artiste et professeure, responsable du cursus dessin à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles en Belgique. Elle a notamment participé à l'exposition *Biomorphisme* qui s'est tenue à la Friche la Belle de Mai à Marseille.

Julien Bernard est maître de conférences en philosophie au Centre G. G. Granger à l'université d'Aix-Marseille (AMU). Il est l'un des deux initiateurs du projet et s'occupe de son organisation générale.



ÉDITIONS INCERTAIN SENS

Fondées en 2000 par Leszek Brogowski, les Éditions Incertain Sens (IncS) sont à la fois un projet de publication et un projet de recherche (six volumes de la collection « Grise : recherches sur les publications d'artistes », deux colloques, cinq thèses soutenues, etc.) Elles sont notamment à l'initiative de publications de Peter Downsbrough, Lefevre Jean Claude, Philippe Cazal, Denis Briand, et bien d'autres. Elles défendent l'idée d'un art accessible à tous, c'est-à-dire que l'on peut se procurer ces éditions d'artistes pour une dizaine d'euros (si ce n'est moins) et donc proposent une alternative au modèle économique du marché de l'art.

Le Cabinet du livre d'artiste (CLA) a été mis en place par les Éditions IncS en 2006. Il est codirigé par Aurélie Noury et Leszek Brogowski. Situé sur le campus Villejean de l'université Rennes 2, le CLA répond à trois fonctions qui sont d'être une « bibliothèque spécialisée (disposant d'un fonds d'environ 4 000 livres d'artistes), un dispositif de lecture et un lieu d'exposition ». Les préoccupations du CLA sont aussi de promouvoir le livre d'artiste auprès d'un public non spécialisé. IncS et le CLA ont pour objectif, à travers la pluralité des profils (chercheurs, artistes, éditeurs, étudiants, etc.), d'engager une réflexion et une pratique particulière de l'art. Ils sont motivés par l'envie « d'encourager cette autre façon de faire de l'art, qu'est le livre d'artiste ».

— Esther Pontoreau —

ÉDITIONS INCERTAIN SENS

UN RÉSEAU ET LE CROISEMENT DES SAVOIRS

La pierre angulaire du projet de recherche sur les publications d'artistes à Rennes 2 a été posée en 2000 avec la création des Éditions Incertain Sens (IncS) et sa première publication : *L'Inventaire des destructions* d'Éric Watier (réédition augmentée : 2018). L'initiative en revient à Leszek Brogowski, alors Maître de conférences à Rennes 2 depuis 1997, qui, durant ses études de philosophie à l'université Paris IV – Sorbonne, a rencontré Anne Mœglin-Delcroix et a été introduit dans un réseau sur lequel se sont appuyées au départ l'ensemble des activités des Éditions IncS, réseau constitué d'artistes, bibliothécaires, éditeurs, critiques d'art, étudiants, lecteurs et visiteurs, imprimeurs, collectionneurs, universitaires, etc. Le Cabinet du livre d'artiste (CLA) – « Sans niveau ni mètre » – a été initié en 2006, et installé sur le campus universitaire en 2009. Depuis 2007, toutes ces activités sont partagées avec Aurélie Noury. À partir de 2007, et jusqu'en 2016, les recherches sur les publications d'artistes constituent un des axes du laboratoire Arts Plastiques de l'unité de recherche « Arts : pratiques et poétiques » (EA 3208). Depuis, un nombre important de masters, ainsi que cinq thèses ont été soutenus sur les publications d'artistes, sous la direction de Leszek Brogowski, dont les thèses de Yann Sérandour (2006), de Marie Boivent (2011), tous les deux Maîtres de conférences à Rennes 2, ou de Jérôme Dupeyrat (2012). Une dizaine de journées d'études et deux colloques internationaux ont été organisés : en 2003 (« Livres d'artistes : l'esprit de réseau ») et en 2010 (« Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ? »). Les Éditions IncS ont publié plus de 70 livres d'artistes (et autres formes d'imprimés) ; le CLA a réalisé une cinquantaine d'expositions (thématiques, monographiques et estudiantines), dont certaines constituent de vrais projets de recherche. Chaque exposition est accompagnée d'un numéro de *Sans niveau ni mètre*. *Journal du Cabinet du livre d'artiste.* La plupart des éditoriaux de ce *Journal* sont téléchargeables sur le site d'IncS et sur la plateforme HAL. La collaboration avec un réseau d'artistes permet de croiser les savoirs et de valoriser les recherches portant sur les pratiques de l'art contemporain. D'innombrables séminaires en master/doctorat ont été tenus pendant toutes ces années. De nombreuses thématiques de recherche ont été formulées : les revues d'artistes, objet de la thèse de Marie Boivent ; les documents d'artistes, objet de travail de Denis Briand ; l'artiste en colporteur, thèse en cours de Stéphane Le Mercier, etc. Une base de données, accessible en ligne, a été mise en place (4.000 titres en 2018), et l'importance du Cabinet du livre d'artiste a été reconnue par l'obtention en 2018 du label CollEx (collections d'excellence pour la recherche).

LESZEK BROGOWSKI





Cabinet du livre d'artiste :
Vue de l'exposition de Ben Kinmont « Open by Chance & Appointment », mars 2016.
Vue de l'exposition de Saâdane Afif, « Fontaines, éditions, disques & multiples », septembre 2017, (photos : Aurélie Noury).

LE LIVRE D'ARTISTE : POUR UNE NOUVELLE ANTHROPOLOGIE DE L'ART

Depuis 2000, les Éditions Incertain Sens ont publié plus de soixante-dix livres, brochures et autres publications d'artistes, soit trois à quatre sorties par an depuis 20 ans ; certaines d'entre elles ont été rééditées depuis l'édition princeps, d'autres titres du catalogue ont d'emblée été des rééditions. Dans les relations avec les responsables institutionnels, la question a souvent été évoquée pour savoir si la publication de ces livres, qui sont une forme d'œuvres, appartient aux missions de la recherche ou si elle la dépasse vers une production artistique et/ou culturelle, dévolue à des centres d'art ou, tout au plus, à des services culturels des universités ou à des presses universitaires. Autrement dit, la question du statut de la production artistique au sein des recherches en art, y compris dans les recherches doctorales, a toujours été d'actualité et il faut sans doute se garder de vouloir y répondre une fois pour toutes.



La réponse que j'ai toujours donnée à cette interrogation – que je considère comme valable pour les publications d'artistes telles que nous les étudions à Rennes 2 – ne va pas dans le sens, revendiqué parfois, qui voudrait identifier la production artistique et la recherche académique comme une seule et même chose. Pour des raisons diverses, même s'il y a de la recherche dans la création artistique, il me paraît indispensable de maintenir clairement cette distinction. L'art et ses pratiques, d'une part, et, d'autre part, la recherche universitaire sur l'art sont certes deux activités bien différentes. Mais autant la première est parfaitement souveraine par rapport à la seconde, autant la seconde – la recherche académique sur l'art – a besoin de la première pour s'en nourrir. Affirmation d'apparence banale, elle n'en est pas moins controversée quand on sait la revendication de bon nombre de philosophes de n'avoir pas besoin d'un corpus d'expériences pour analyser l'art, car ils peuvent le faire avec leurs seuls concepts.

LESZEK BROGOWSKI

Éditions Incertain Sens (photo : Hubert Renard).

Le programme de publication de livres et autres imprimés d'artistes dans le cadre du programme de recherche – Éditions Incertain Sens – constitue donc, entre autres, une expérimentation spécifique permettant aux chercheurs d'accéder à divers registres de la réalité artistique, à travers une démarche anthropologique qui consiste d'abord à la décrire. Il s'agit notamment de sortir d'une représentation simpliste de l'art où l'on ne perçoit que trois types d'acteurs : les artistes, qui ont l'initiative d'action, les institutions (commissaires, marchands, médiateurs, etc.), qui détiennent le pouvoir, et les spectateurs/public, souvent perçus comme une masse homogène. Comme l'écrit Bruno Latour à propos des chercheurs travaillant sous l'étiquette de la « sociologie critique », « ils n'ont pas pris le soin d'observer que la politique avait peu de chances de succès si la liste de membres habilités à composer le monde social se trouvait à l'avance drastiquement réduite[1] ». On pourrait en dire autant de la théorie esthétique. Il s'agit donc dans ce projet de recherche de prendre appui sur les publications réalisées dans ce cadre pour pister tout ce qui dans l'art n'est pas pris en compte par la théorie esthétique : relations, interactions, échanges, partages, impressions, colportage, dons, etc., et identifier les multiples et variés *acteurs* de l'art. En effet la posture active de l'art n'est pas – loin s'en faut – l'apanage des seuls artistes, et les Éditions Incertain Sens sont, précisément, l'illustration de cette réalité. Selon Alfred Gell, auteur de la sans doute plus intéressante conception anthropologique de l'art, « toute personne doit être considérée comme un agent social, au moins potentiellement[2] ». Cette méthodologie permet de retrouver les liens les plus petits et les plus faibles de la réalité de l'art susceptibles de fonder des rassemblements (à la place des mouvements artistiques), des compositions (à la place des époques artistiques) ou encore la compréhension de la réalité artistique (à la place des concepts abstraits de la théorie). « Ce n'est pas la distance critique que nous devons rechercher, mais la *proximité* critique[3] », conclut Bruno Latour.

Les Éditions Incertain Sens ont publié les livres des artistes Robert Barry, Denis Briand, Patrice Caillet, Philippe Cazal, Yves Chaudouët, Adam David, herman de vries, Peter Downsbrough, Patrick Dubrac, Gilbert Dupuis, Alain Farfall, Estelle Fredet, Jeanne Gailhoustet, Antonio Gallego, Jean-Baptiste Ganne, Anne Heyvaert, Véronique Hubert, Ben Kinmont, Jean-Benoît Lallemant, Gilbert Lascault, Lefevre Jean Claude, Létaris, Jean Le Gac, Stéphane Le Mercier, Laurent Marissal, Roberto Martinez, Cédric Mazet Zaccardelli, Maurizio Nannucci, Ben Patterson, Bernard Peschet, Anne et Patrick Poirier, Hubert Renard, Dieter Roth, Bruno Di Rosa, Matthieu Saladin, Jessica Stockholder, Mathieu Tremblin, Christophe Viart, Bernard Villers, Éric Watier, Stephen Wright.

https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/

1 Bruno Latour, *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2006, p. 361.
2 Alfred Gell, *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Fabula », 2009, p. 20.
3 Bruno Latour, *Changer de société. op. cit.*, p. 365.

CHERCHER UNE FORME

Dans son texte *Chercher une phrase*[4], Pierre Alferi essaie de décrire ce qui se passe quand il pense. Pour Alferi, penser (et en particulier penser « du nouveau » comme dirait Ben), penser, c'est « chercher une phrase ». Soit. On peut l'admettre pour la littérature, la poésie, la philosophie, ou la sociologie, mais qu'en est-il pour l'art ? Pour l'art c'est peut-être pareil. Bien sûr, tout le monde ne cherche pas, ne crée de la même façon, mais le modèle proposé par Alferi semble pertinent. J'ai donc réécrit le texte d'Alferi (avec son accord) en déplaçant tout ce qui avait à voir avec la littérature du côté de l'art. J'ai donc remplacé systématiquement le mot phrase par le mot *forme*, et les mot langue ou langage par le mot *art*, puis quelques mots annexes (lu devient vu par exemple). C'est un travail systématique qui donne ce qu'il donne. En voici un premier extrait :

Une pensée est une *forme* possible. [...] Mais l'*art* est plus que l'ensemble des *formes* déjà formées, et les pensées ont justement leur lieu propre dans cet excès. La pensée n'est pas un empire dans l'empire des formes, mais l'avance que l'*art* prend sur lui-même : de l'*art* possible. (C'est une illusion rétrospective, envers théorique et passif de l'invention, qui montre la pensée comme un empire depuis lequel l'avance de l'*art* paraît un perpétuel retard.) Avant toute intuition, cette possibilité fait l'objet d'une décision. Une nouvelle *forme* est possible dans la mesure même où elle est effectivement recherchée. Penser veut dire : chercher une *forme*.

On ne peut chercher une *forme* qu'au moyen d'autres *formes*. Dans ce moment le plus concret de l'invention, une pensée a sa place. Un dérobement prévient chaque pensée : celui de la *forme* recherchée. Et un désordre suit : celui des *formes* qui affluent pour la remplacer à titre provisoire. Elles viennent à l'esprit parce qu'elles furent déjà employées, elles reviennent sous l'effet d'une force d'inertie de l'*art*, mémoire anonyme ou usage passif. La recherche passe ainsi par la rétrospection, l'évocation de *forme*s familières. Mais, du point de vue de la *forme* pressentie, celles-ci paraissent usées, inutilisables. (Une voix choisit ; elle ne s'entend d'abord qu'à refuser.) La rétrospection devient alors active, elle révoque les *formes* évoquées, les repoussant dans un passé plus lointain que celui de la mémoire anonyme : un passé révolu. Une *forme* nouvelle s'invente à partir de ce qui s'éloigne, dans une distance, un vide artificiel.

En évoquant puis révoquant une série de *formes* disponibles, on ne se contente pas d'écarter un obstacle, on traite un matériau. Les *formes* usées viennent à l'esprit, sont passées en revue parce qu'une affinité les lie. Certes, on fait volontiers varier les *formes*, les groupes de *formes* du tout au tout ; l'affinité ne tient pas aux *formes* prises à part. Elle tient à un certain rapport entre les

4 Pierre Alferi, *Chercher une phrase,* Paris, Christian Bourgois, coll. « Titres », 2007.

formes, rapport que l'on essaie de retrouver dans chaque *forme*, de maintenir en le précisant à travers ces changements. Ce rapport interne révèle en chacune certains traits structurants, un aspect du rythme constitutif du sens. L'affinité qui commande le retour de telles *formes* plutôt que d'autres se résume donc à un rapport entre des rapports, à une analogie. L'analogie a pour principe la *forme* recherchée elle-même, qui devient accessible dans la découverte de l'analogie. (L'invention n'est circulaire qu'en apparence ; une spirale, plutôt, avec à la périphérie la mémoire anonyme de l'*art* et au centre la réalité définitive de la *forme*.) De fait, la pensée qui relie ainsi plusieurs *formes* usées coïncide avec la *forme* recherchée, avec la *forme* se profilant, passant de l'ombre à la silhouette. La possibilité d'une *forme* consiste seulement dans le mouvement de sa recherche ; c'est en cela qu'elle est une pensée.

Cette pensée rétrospective est une instauration. En traitant comme des *formes* usées celles qui s'offrent immédiatement, on les place assez loin pour qu'elles gravitent autour d'une *forme* imprononcée sans plus lui faire obstacle : le mouvement vers le passé est d'abord négateur. Mais la *forme* recherchée est prise elle-même dans une rétrospection, cette fois affirmatrice. L'objet absent de la recherche l'oriente, en effet, comme s'il la précédait. Et si les *formes* révoquées apparaissent comme des variations sur un thème, c'est que le résultat de leur mise en série se donne comme son principe. Par la rétrospection, la *forme* produit, invente une analogie jusque-là invisible. En faisant reculer les *formes*, puis en suivant comme un souvenir ce qui n'est qu'un pressentiment, elle dégage donc une possibilité enfouie, commune à tel ou tel ensemble de *formes*. (L'invention d'une mélodie passe par la « hantise musicale ».) Il ne s'agit pas d'une moyenne ou d'un compromis entre les *formes* usées, mais d'une possibilité nouvelle tenant à certains traits de leur structure, d'une possibilité extrême à laquelle chacune ne répond que partiellement : leur fine pointe structurante, leur possibilité de pointe. (L'invention est une individuation ; la *forme* nouvelle stabilise cet état saturé du langage où les *formes* se bousculent.) Lorsqu'une possibilité de ce genre est pensée jusqu'au bout, une *forme* nouvelle apparaît.

N'est réussie qu'une invention à la fois improbable et fidèle à une exigence. Ne rien lâcher de la possibilité pressentie, telle est la *forme* générale de l'exigence. « Ne rien lâcher » veut dire : ne pas s'arrêter aux *formes* usées qui se présentent, mais aussi : ne pas céder à la « correction », (la véritable fidélité à l'*art* ne cède rien à l'*art* — fidèle à ses possibilités plutôt qu'à son usage.) Il est des *formes* irremplaçables et « incorrectes ». La « correction » consiste en une moyenne des *formes* déjà formées sanctionnée par l'usage ; la possibilité de pointe sanctionnée par une *forme* nouvelle consiste en une analogie jusque-là invisible. Habitude et invention sont bien compatibles, mais on ne doit exiger de concessions que de la première, sous peine de trahir la seconde. Plus généralement, le risque de travestir ou d'oublier la possibilité pressentie

s'accroît avec le temps de la recherche. S'il n'est pas toujours réparable, cet oubli est toujours sensible. On peut toujours choisir de ne rien faire plutôt que de faire à moitié. Ne rien lâcher : à cette seule condition, une *forme* nouvelle paraît dans sa nécessité.

La nécessité d'une *forme* nouvelle s'éprouve clairement à sa vision. Lorsqu'on la trouve toute faite, on n'y voit d'abord qu'un accident. On la remplace alors par des *formes* usées qui reviennent, guidé par une affinité entre elles et la *forme* vue. C'est de ce premier geste qu'il s'agit lorsque l'on dit que l'on « comprend le sens » d'une *forme*. Puis l'on retrouve dans une constellation de *formes* semblable à celle qui présida à l'invention, la singulière analogie, exacte, qui signale leur possibilité de pointe. Si l'on y reconnaît la *forme* vue, c'est qu'elle était nécessaire. (L'interprétation n'est circulaire qu'en apparence ; une spirale, de nouveau, mais parcourue dans les deux sens et plus vite, car son centre est déjà fixé.) Et l'on dit : « On ne pouvait mieux faire ». Il y a *art* quand cette seconde évidence, celle de la nécessité de la *forme*, l'emporte sur la compréhension, l'évidence de son sens.

Forme possible, une pensée est donc, aussi bien, la mise à jour de cette possibilité, le geste rétrospectif qui la dégage d'un ensemble de *formes* usées. L'*art* est de la pensée pure, c'est-à-dire libre. Ne dit-on pas, pourtant, qu'il tire sa force de l'« indicible » qui la comprime ? Cet obstacle monolithique est l'envers de la représentation. On fabrique de l'indicible en entretenant la confusion entre faire et imiter, entre *art* et peinture figurative. Une *forme* dit des choses et n'a aucun besoin de les imiter : elle les montre. Une *forme* dit une pensée et n'a aucun besoin de la représenter : elle fixe la *forme* dont cette pensée fut la recherche. L'*art* n'a pas pour tâche d'imiter quoi que ce soit — pas même de « se représenter », (la mise en abyme est le dernier refuge de l'imitation : une impasse.) La seule tâche de l'*art* est d'inventer de nouvelles *formes*, de nouvelles mises en *forme* : d'étendre le langage. Faire, en ce sens, ne laisse plus aucune place au fantôme de l'indicible ; comme l'horizon, celui-ci recule à chaque *forme*. Le seul obstacle est à chaque fois l'ensemble des *formes* usées qui font écran à leur propre possibilité de pointe. Chaque *forme* a son obstacle et aucun n'est infranchissable.

Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste (photo : Hubert Renard).

C&U
20002001

Sans Niveau Sans Mètre

Journal du Cabinet du livre d'artiste

RÉDACTEURS

Numéro 0

NUMÉRO ZÉRO

Sans Niveau ni Mètre

JOURNAL DU CABINET DU LIVRE D'ARTISTE

Gratuit gratuit

SANS NIVEAU NI MÈTRE

« Sans niveau ni mètre » est le titre donné par Bruno di Rosa au Cabinet du livre d'artiste, qu'il a conçu et réalisé en 2006.

9 décembre 2010 / 7 février 2011

ALAIN BER

6 Mars / 7 Mai 2008

Numéro 2

Numéro 4

Janvier 2010

CATALOGUE DES ÉDITIONS INCERTAIN SENS

Numéro 13

Marc Gontard

Leszek Brogowski

Aurélie Nouru

Denis Briand

Anne Moeglin-Delcroix

« SUR PLACE OU À EMPORTER » : LE CABINET DU LIVRE D'ARTISTE, SES EXPOSITIONS, SON JOURNAL

Si le Cabinet du livre d'artiste (CLA) est sans conteste un précieux outil pour la recherche, il constitue aussi un complément indispensable pour la pédagogie. Au département Arts Plastiques de l'université Rennes 2, nous défendons l'idée selon laquelle les pratiques d'édition ne doivent pas rester en marge de l'enseignement artistique. Plus généralement, cet enseignement repose sur la conviction qu'il faut travailler au plus près des artistes et de leur pratique. Le CLA offre en ce sens un outil inestimable pour les enseignants, comme pour les étudiants, dès la licence[5] : espace de consultation de publications d'artistes, il leur permet, sans même quitter le campus, d'aller feuilleter les ouvrages évoqués pendant les cours dédiés à ce sujet (et partie intégrante de la formation). Plus qu'une possibilité, c'est un complément indispensable à une approche des publications d'artistes, qui seul donne accès à l'expérience sensible de découverte et de lecture que requiert ce médium. Si certains livres demandent plus de temps ou d'intimité pour leur pleine compréhension, les étudiants peuvent les emporter avec eux pour quelques semaines.

Cette alternative ne leur est pas réservée en exclusivité : la visite comme l'emprunt sont accessibles à tous, y compris aux personnes extérieures à l'université. Entre autres raisons, ce fonctionnement est rendu possible par le fait que le CLA, bien que situé au sein du campus et hébergé par l'université, reste une association indépendante. Ainsi s'explique le choix du terme de « cabinet » pour le nommer – aujourd'hui rarement utilisé en français, « vieilli » nous dit le dictionnaire – : il permet dans le contexte particulier de l'université de marquer une différence avec la bibliothèque et la galerie, avec qui il partage pourtant quelques fonctions. C'est d'ailleurs les expositions qui font du CLA, pour une autre raison, un excellent support de travail et de recherche. On a même là un double outil : l'exposition en elle-même et le journal *Sans niveau ni m*ètre[6] (*SNNM*) qui l'accompagne.

Les expositions se répartissent en deux grandes familles, monographiques et thématiques. Les premières, qui s'attachent à mettre en lumière la démarche d'un artiste (souvent déjà représenté dans le fonds du CLA), misent sur l'alternance d'artistes connus internationalement – Saâdane Afif, Ben Kinmont, Ben Patterson, Ian Hamilton Finlay, herman de vries, Peter Downsbrough, Dieter Roth, etc. –, d'artistes incontournables de la scène artistique française, comme Philippe Cazal, Alain Bernardini, Claude Rutault et bien d'autres, mais aussi de jeunes artistes, pour certains d'anciens étudiants. Ces expositions permettent

5 De nombreux professeurs invités et post-doctorants du monde entier (Porto Alegre, Belo Horizonte, Vigo, Madrid, Lisbonne, Montréal, Bruxelles, etc.) ont également été accueillis au CLA.

6 Le titre du journal reprend le nom donné par Bruno Di Rosa à la première installation réalisée pour le CLA (il a conçu le mobilier et l'aménagement, utilisé de 2006 à 2014, aujourd'hui remplacé par une création de Samir Mougas et Sarah Chantrel). Si l'on peut voir dans ce titre un jeu homonymique faisant écho à la célèbre devise anarchiste, il s'agissait aussi pour l'artiste de revendiquer la façon dont il a travaillé, à partir de matériaux de récupération et sans outil de mesure.

MARIE BOIVENT

de donner un aperçu de la diversité des pratiques éditoriales de ces artistes qui engagent chacun l'imprimé pour servir des projets très différents. Parmi ces expositions « monographiques », quoique dans un registre différent, on peut encore signaler celles dédiées à une publication en particulier, périodiques ou collections de livres, comme la série des « Poquettes volantes » publiée par les éditions Daily Bûl, ou les revues *Fucking Good Art*, *OXO* de Pascal Le Coq ou plus récemment, *Nada* de Laurent Marissal.

La deuxième famille, celle des expositions thématiques, permet quant à elle de mettre en lumière des pratiques regroupées selon d'autres logiques, pouvant par exemple être géographique, comme cela a été le cas pour les expositions consacrées aux livres et revues d'artistes brésiliens ou australiens. Mais il s'agit le plus souvent d'emprunter des chemins de traverses et d'attirer l'attention sur des pratiques discrètes, souvent marginalisées. Ainsi de celles consacrées aux inserts, aux tracts, aux cartons d'invitation, aux « one page magazines », aux manifestes, aux papiers à « en-tête », aux « ours, colophons, achevés d'imprimer »... Parce qu'ils regroupent eux aussi des pièces connues et des « trouvailles », ces rassemblements, par le phénomène de confrontation qu'ils induisent, permettent d'appréhender ces publications sous de nouvelles perspectives. Mais précisément parce que ces espaces interstitiels investis par les artistes sont des phénomènes peu visibles, la mise en place de ces expositions donne toujours lieu à un travail de recherche conséquent, prenant la forme de fouilles dans divers fonds d'archives afin d'exhumer ces « documents[7] ».

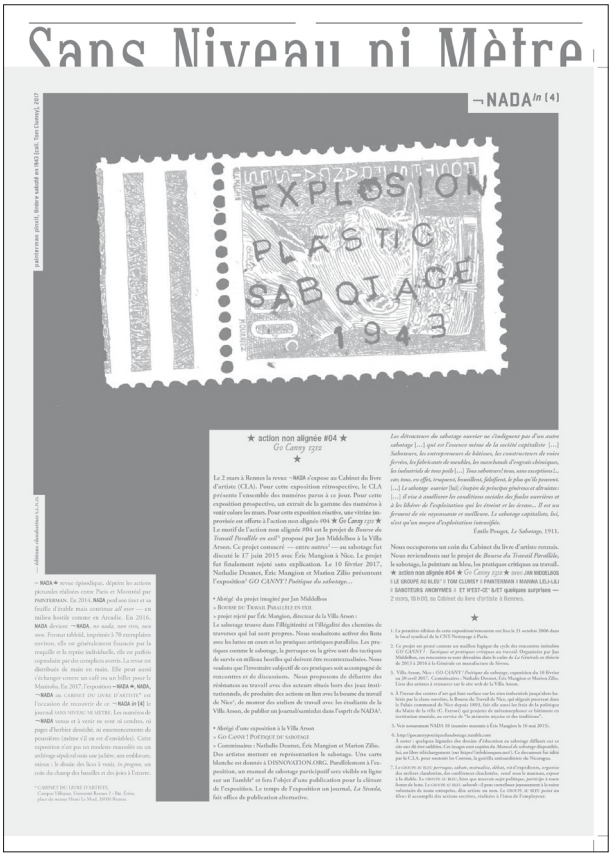
L'outil que constitue le CLA ne peut remplir pleinement sa fonction que s'il reste un outil accessible et partagé. Si de nombreux projets se font en lien direct avec les recherches menées par des enseignants-chercheurs ou des doctorants dans le cadre de l'équipe d'accueil Pratiques et théories de l'art contemporain[8], les étudiants sont eux aussi invités à investir cet espace. Chaque année, la dernière exposition de l'année universitaire leur est réservée : elle présente une sélection des éditions produites au cours de l'année, par les étudiants d'Arts Plastiques de Rennes 2, mais également ceux de nombreuses écoles d'art francophones (de France, Suisse et Belgique), invités eux aussi à exposer leurs productions éditoriales.

Chaque exposition est accompagnée par un numéro du journal *SNNM*, gratuit. C'est là le deuxième « outil » résultant de cette activité d'exposition. Les artistes sont à nouveau invités à intervenir directement dans le projet : à chaque

7 Ce travail est généralement mené par Aurélie Noury et/ou le commissaire associé à l'exposition et, quand cela s'y prête, implique des étudiants, stagiaires ou bénévoles du moment.

8 Jil Daniel et Jan Middlebos, tout deux inscrits en thèse sous la direction de Leszek Brogowski, ont par exemple pu récemment organiser, pour le premier, une exposition sur les affiches et autres productions graphiques militantes de la fin des années 1960, puis ensemble, sur les « arts tactiques au travail », et notamment la pratique de la perruque. Laurence Corbel a également assuré fin 2017 le commissariat d'une exposition intitulée « Livres et revues d'artistes : une perspective brésilienne » dans le cadre du projet de recherche MSHB « Écritures et paroles d'artistes : contributions aux scènes artistiques contemporaines d'Amérique latine » qu'elle coordonne.

numéro, à quelques exceptions près, les ¾ du journal, sont pris en charge par un invité, pour le cas d'expositions monographiques, et au minimum ¼ pour les expositions thématiques. Dans les deux cas, la première page est systématiquement confiée à un artiste qui a toute licence pour l'occuper, si ce n'est qu'il doit s'adapter à la maquette proposée. Le journal se termine toujours sur un texte théorique, qui fait office d'éditorial. Ce dernier confirme le rôle de « passerelle » de la publication entre le monde de l'art et l'enseignement des Arts plastiques à l'université, en même temps qu'il rappelle l'articulation essentielle, dans ce cadre, entre pédagogie et recherche, mais aussi entre théorie et pratique.


Sans Niveau ni Mètre

¬ NADA *in* [4]

EXPLOSION
PLASTIC
SABOTAGE
1943

★ action non alignée #04 ★
Go Canny 1312
★

Le 2 mars à Rennes la revue ¬NADA *in* expose au Cabinet du livre d'artiste (CLA). Pour cette exposition rétrospective, le CLA présente l'ensemble des numéros parus à ce jour. Pour cette exposition prospective, un extrait de la gamme des numéros à venir colore les murs. Pour cette exposition réactive, une vitrine improvisée est offerte à l'action non alignée #04 ★ *Go Canny 1312* ★.
Le motif de l'action non alignée #04 est le projet de *Bourse du Travail Parallèle en exil*[1] proposé par Jan Middelbos à la Villa Arson. Ce projet connecté — entre autres[2] — au sabotage fut discuté le 17 juin 2015 avec Éric Mangion à Nice. Le projet fut finalement rejeté sans explication. Le 10 février 2017, Nathalie Desmet, Eric Mangion et Marion Zilio présentent l'exposition[3] *GO CANNY ! Poétique du sabotage*...

• Abrégé du projet imaginé par Jan Middelbos
« BOURSE DU TRAVAIL PARALLÈLE EN EXIL
« projet rejeté par Éric Mangion, directeur de la Villa Arson :
Le sabotage trouve dans l'illégitimité et l'illégalité des chemins de traverses qui lui sont propres. Nous souhaitons activer des liens avec les luttes en cours et les pratiques artistiques parallèles. Les pratiques comme le sabotage, le perruque ou la grève sont des tactiques de survie en milieux hostiles qui doivent être reconnues/utilisées. Nous voulons que l'inventaire subjectif de ces pratiques soit accompagné de rencontres et de discussions. Nous proposons de débattre des résistances au travail avec des acteurs situés hors des jeux institutionnels, de produire des actions en lien avec la bourse du travail de Nice[4], de monter des ateliers de travail avec les étudiants de la Villa Arson, de publier un journal/cartouche dans l'esprit de NADA[5].

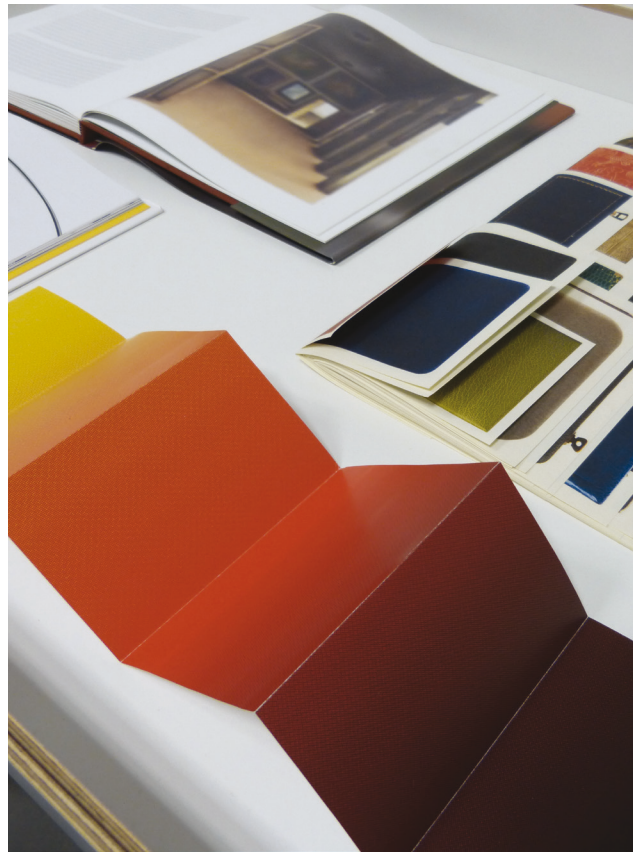
• Abrégé d'une exposition à la Villa Arson
« GO CANNY ! POÉTIQUE DU SABOTAGE
« Commissaires : Nathalie Desmet, Eric Mangion et Marion Zilio.
Des artistes mettent en représentation le sabotage. Une carte blanche est donnée à DISNOVATION.ORG. Parallèlement à l'exposition, un manuel de sabotage participatif sera visible en ligne sur un Tumblr[6] et fera l'objet d'une publication pour la clôture de l'exposition. Le temps de l'exposition un journal, *La Strada*, fait office de publication alternative.

Les détracteurs du sabotage auraient ne s'indigneront pas d'un autre sabotage [...], qui est l'essence même de la société capitaliste [...] Saboteurs, les entrepreneurs de lobbies, les constructeurs de voies ferrées, les fabricants de meubles, les marchands d'engrais chimiques, les industriels de tous poils [...]. Tous saboteurs! tous, sans exceptions! eux, tous, en effet, trompent, frelatent, falsifient, le plus qu'ils peuvent. [...] Le sabotage ouvrier [lui], s'inspire de principes généraux et altruistes : [...] il vise à améliorer les conditions sociales des foules ouvrières et à les libérer de l'exploitation qui les étreint et les écrase... Il est un ferment de vie corporatiste et meilleure. Le sabotage capitaliste, lui, n'est qu'un moyen d'exploitation intensifiée.
Émile Pouget, *Le Sabotage*, 1911.

Nous occuperons un coin du Cabinet du livre d'artiste ensuite. Nous reviendrons sur le projet de *Bourse du Travail Parallèle*, le sabotage, la guérare au bleu, les pratiques critiques au travail.
★ action non alignée #04 ★ *Go Canny 1312* ★ avec JAN MIDDELBOS + LE GROUPE AU BLEU[7] + TOM CLUBSTY + PANTHERMAN + MARINA LELO-GILI + SABOTEURS ANONYMES ! ET N'EST-CE QUE quelques surprises — 2 mars, 18 h 00, au Cabinet du livre d'artiste à Rennes.

★

1. La première édition de cette exposition rencontre eut lieu le 21 octobre 2006 dans le local syndical de la CNT-Nettoyage à Paris.
2. Ce projet est pensé comme un maillon logique du cycle des rencontres intitulées *GO CANNY ! - Tactiques et pratiques critiques au travail*. Organisées par Jan Middelbos, elles ont eu lieu entre 2013 et 2014 à la Générale en manufacture de Sèvres et à la Villa Arson de 2015 à 2016 à la Générale en manufacture de Sèvres.
3. Villa Arson, Nice / *GO CANNY ! Poétique du sabotage*, exposition du 10 février au 30 avril 2017. Commissaires : Nathalie Desmet, Eric Mangion et Marion Zilio. Livre des artistes à retrouver sur le site web de la Villa Arson.
4. À l'instar des centres d'art qui font surface sur les sites industriels jusqu'alors fermés à la création, la Bourse du travail de Nice, ouverte en 2013 et située dans le Vieux-Nice, le Palais communal de Nice depuis 1892, fait elle aussi les frais de la politique du Maire de la ville (C. Estrosi) qui projette de métamorphoser ce bâtiment en institution muséale, au service de "la mémoire niçoise et des traditions".
5. Voir notamment NADA 10 (numéro tronqué à Eric Mangion le 16 mai 2015).
6. http://pocan.typepad.com/disobedience.tumblr.com
7. LE GROUPE AU BLEU provoque, subvertit, mutualise, alliste, est d'expédients, organise des ateliers clandestins, des conférences-fuckeuries, vend sous le manteau, expose à la dérobée. Le GROUPE AU BLEU, bleu que nouvelle aujet politique, participe à toutes formes de lutte. Le GROUPE AU BLEU subordit : il peut contribuer ponctuellement à la mise valorisation de toute entreprise, dite artiste ou non. Le GROUPE AU BLEU jouit au libre fil accomplit des actions secrètes, réalistes à l'insu de l'employeur.



Sans niveau ni mètre n° 42 ¬ Nada in [4], 2017.

Cabinet du livre d'artiste, vue de l'exposition « Livres et revues d'artistes – une perspective brésilienne », commissariat – Laurence Corbel et Paolo Silveira, novembre 2017 (photo : Aurélie Noury).

MARIE BOIVENT

La présentation du journal n'est pas immuable sur le principe mais un certain nombre d'éléments – une manchette assez volumineuse à l'esthétique un peu désuète, inspirée des journaux du XIX[e] siècle, et la contrainte d'une impression en une couleur – déterminent son identité visuelle et son économie. L'invitation est alors l'occasion pour les artistes d'interroger les modalités particulières d'incarnation et de diffusion d'un projet plastique ; cette approche réflexive les amène à bousculer le cadre proposé ou à « jouer » avec les limites des règles du jeu. Une réflexion sur la contrainte d'une impression en noir et blanc transparaît par exemple dans le numéro pris en charge par Bernard Villers qui, malicieusement, choisit de répondre à l'invitation par un travail sur la couleur, imprimé « en niveaux de gris ». Hubert Renard, quant à lui, glisse un second journal dans le *SNNM* « officiel », qui apparaît comme une sorte de pastiche de ce dernier. Tandis que l'un, le numéro officiel, est réalisé en référence à l'exposition en cours au CLA, le second, dont la ressemblance avec le premier est troublante, renvoie à une exposition antérieure, mais fictive. Par cette proposition, l'artiste interroge le rapport de l'imprimé à l'exposition : il soulève, en la brouillant, la question des frontières entre les différentes catégories d'imprimés. Claude Rutault, l'un des premiers à être intervenu sur la manchette du journal – qu'il a déplacée pour que son journal, fermé, paraisse vierge – reporte sa contribution sur un marque-page qu'il glisse à l'intérieur de *SNNM*. Il s'agit, entre autres, d'instaurer un nouveau jeu avec le lecteur : le marque-page, démesuré puisqu'au format du journal, est inutilisable pour un autre ouvrage et, en l'occurrence, peu utile pour une publication de quatre pages comme *SNNM*.

La rencontre avec d'autres publications périodiques a eu quant à elle, à plusieurs reprises, pour effet de donner au journal une double identité : à la fois numéro de plein droit de *SNNM*, mais aussi simultanément numéro du magazine *Fucking good art,* de la revue *E il topo* ou encore de *La Perruque, Spécimen typographique*. On retrouve dans la rencontre avec la revue *Nada* ce principe de double numérotation, mais cette fois, le journal apparaît comme piraté, occupé par le nouveau venu, qui en occulte partiellement la manchette.

Conçu et diffusé au sein de l'université, *SNNM* reste aussi, malgré tout, un outil théorique. L'éditorial n'a pas une vocation strictement explicative, quand bien même elle apporte certaines clés à la compréhension du travail présenté. La démarche de chaque artiste apparaît davantage comme une sorte d'impulsion qui permet d'ouvrir le débat sur les enjeux de l'art, sa place dans la société, voire sur la société elle-même. Ces textes ne répondent d'ailleurs pas au découpage monographique / thématique, au sens où ils ne se rapportent pas exclusivement à l'artiste ou au thème de l'exposition. Chaque nouveau numéro est au contraire l'occasion d'ouvrir le propos sur des considérations plus larges, selon un mouvement qui va du particulier au général ou du général au particulier. Le journal est d'ailleurs signé par tous les contributeurs, sans distinction de rôle, mettant en évidence la manière dont il permet de travailler ensemble, coupant court au débat sur la scène artistique qui vise à critiquer le rôle des intermédiaires du monde l'art.

LA GRISE

Depuis 2014, les Éditions Incertain Sens publient la collection « Grise : recherches sur les publications d'artistes ». Ce qui la distingue parmi les collections éditoriales universitaires, c'est la diversité des formes de manifestations scientifiques consacrées à son objet : les publications d'artistes. Outre les monographies, les actes de colloques et les thèses, typiques pour ces collections, la « Grise » introduit divers documents d'artistes, comme les *Notations* de Lefevre Jean Claude ou un échange épistolaire entre Robert Filliou et l'un de ses amis, entretiens avec artistes ou éditeurs, un corpus (catalogue raisonné de Bernard Villers), ou les écrits d'artistes et manifestes (publications brésiliennes, en préparation). Ce choix correspond pleinement à l'idée du croisement des savoirs entre divers acteurs de la réalité artistique, et les recherches universitaires portant sur l'art.

vol.1 : colloque universitaire

Leszek Brogowski, Anne Mœglin-Delcroix (dir.), *Le Livre d'artiste : quels projets pour l'art ?*, actes du colloque des 18 au 20 mars 2010, Université Rennes 2, 2014.

vol.2 : thèse de doctorat

Marie Boivent, *La Revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, 2015.

vol.3 : catalogue raisonné

Bernard Villers, *Les Éditions du Nouveau Remorqueur : catalogue raisonné*, 2016.

vol.4 : ouvrage : mise en perspective du livre d'artiste selon l'histoire du livre

Leszek Brogowski, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre* [2010], 2016.

vol.5 : entretiens avec deux générations d'artistes

Jérôme Dupeyrat, *Entretiens : perspectives contemporaines sur les publications d'artistes*, 2017.

vol. 6 : document d'artiste

LJC Notations 1977-2007, 2019.

À paraître :

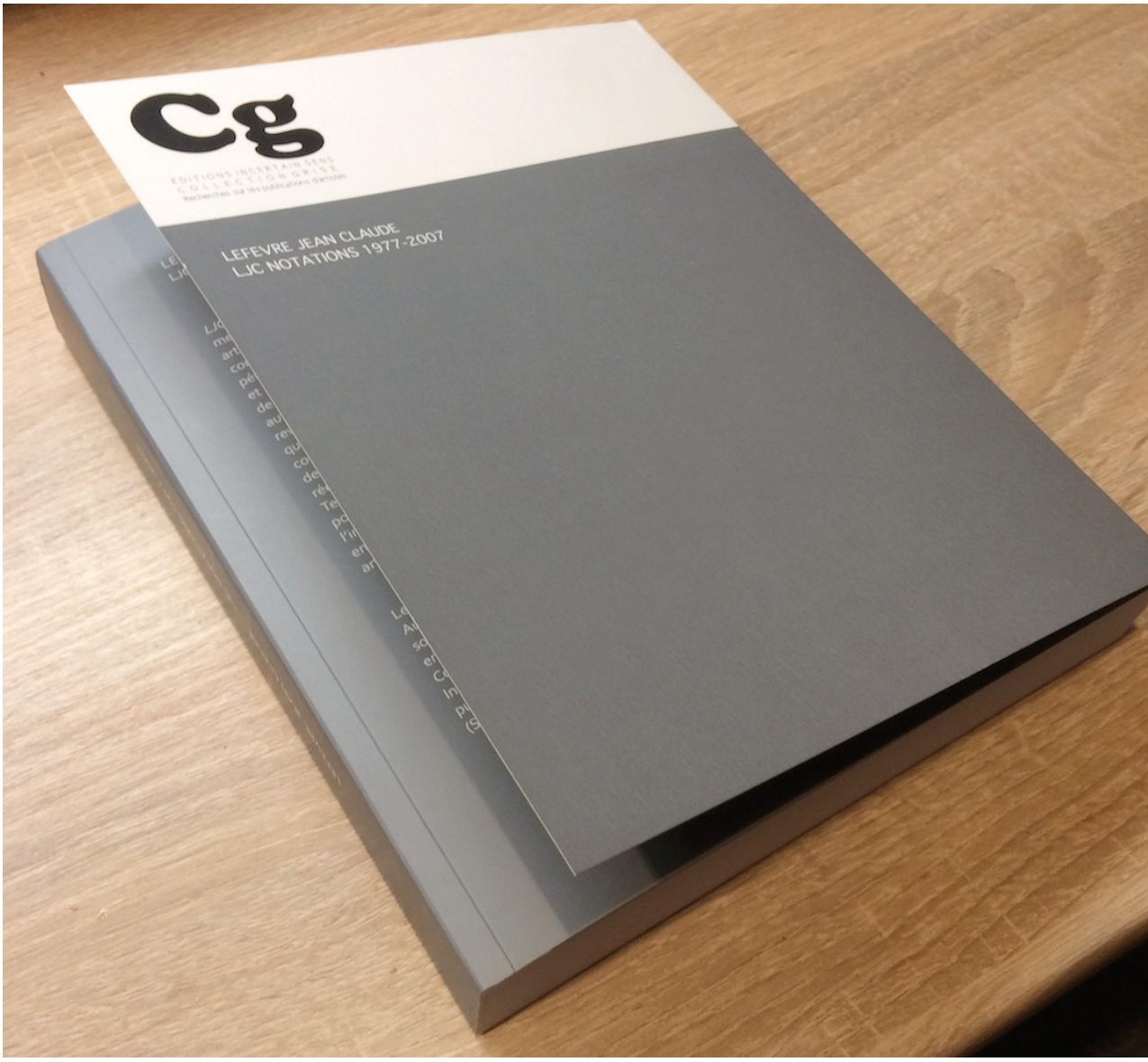
vol.7 : entretiens avec les éditeurs historiques

Anne Mœglin-Delcroix, en collaboration avec Laurence Corbel et Annalisa Rimmaudo, *Éditeurs de livres d'artistes (1960-1980)*.

https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/collection_grise.htm



LESZEK BROGOWSKI



Lefevre Jean Claude, *LJC Notations 1977-2007*, Rennes, Incertain Sens, collection « Grise », vol. 6, 2019 (photo: Leszek Brogowski).

I HATE WORK WHICH IS NOT PLAY

Cette phrase de Robert Filliou me semble être une vérité absolue. En tout cas pour moi. Donc, on peut aussi faire des conférences amusantes. Ou essayer. Il y en a une que je fais régulièrement depuis plus de quinze ans et que je réactualise régulièrement. Ça ne parle pas vraiment du sujet d'aujourd'hui, mais disons que c'est un exemple récréatif de recherche artistique. La conférence parle des Google AdWords, et de comment Google gagne de l'argent grâce à vous.

Pour mémoire : le chiffre d'affaires de Google en 2017 c'est 111 milliards de dollars et son bénéfice : 26 milliards de dollars.
J'aurais bien aimé réactualiser les prix avec ceux de 2018, mais tout ça est devenu si compliqué que je suis obligé de garder les prix de 2001 et de 2011. Vous allez comprendre.

Bonsoir,

cette cinquième version de ma conférence « Le prix des mots », va nous permettre de remercier Yves Chaudouët, sans qui la première conférence n'aurait jamais existé. De remercier aussi Christophe Bruno qui fut le premier à utiliser les Google AdWords à des fins poétiques, et enfin de remercier Pierre Baumann qui nous a invité à Bordeaux.

Vous avez tous en mémoire le slogan inventé pour *Paris Match* : « Le poids des mots / le choc des photos. » Hé bien, cela fait plus de quinze ans, que les mots ont non seulement un poids, mais qu'ils ont aussi un prix. Comment ? C'est tout bête.

Vous êtes tous allés sur internet, et vous avez tous utilisé ce qu'on appelle un moteur de recherche... Google par exemple. Ou un autre. Un moteur de recherche, qu'est-ce que c'est ? C'est un logiciel qui va chercher, pour vous, dans les milliards de pages internet qui existent le ou les mots qui vous intéressent. Vous cherchez des documents sur Che Guevara, vous tapez « Che Guevara », vous attendez 0,17 secondes, et votre moteur vous annonce triomphalement : 22 millions 200 mille pages. C'est vraiment beaucoup. C'est vraiment trop. Donc, pour vous faciliter la vie, certains moteurs (Google par exemple) ont mis en place une deuxième colonne de recherche. Une colonne commerciale. Si quelqu'un a des choses à vous vendre sur Che Guevara, il lui suffit de payer le moteur pour y figurer en bonne place. Un peu comme pour une tête de gondole dans n'importe quel supermarché. Bref, il choisit le ou les mots clés correspondant à son activité, (les fameux Google AdWords, les « mots-pubs ») et selon son budget, selon son pays, selon sa langue, selon le ou les pays ciblés, et selon le positionnement ambitionné dans la liste des pages référencées, ça lui coûtera plus ou moins cher. De toute façon le prix s'établit au clic. Si son mot est cliqué : clac, il paye. Si le mot n'est pas cliqué, Il ne paye pas. C'est facile et sans risque. Et pour Google c'est tout bénef.

ÉRIC WATIER

La preuve :

En 2001, *Free,* que l'on peut traduire par libre ou gratuit, *Free* était cliqué 5700 fois par jour en tant que lien commercial et il était facturé 1 dollar 33 le clic. En 2001 *Free* rapportait 7600 dollars par jour. En 2011, dix ans plus tard, avec 25 millions de clics par jour, le mot « Gratuit » rapporte plus de 23 millions de dollars par jour.

En 2001, *Love* : amour en français, qui était le mot le plus cher du marché, était cliqué 730 fois par jour, à 1 dollar 74 le clic. *Love* rapportait près de 1300 dollars par jour. En 2011, *Love* est cliqué 6 millions de fois par jour, et, à 88 cents le clic, *Love* rapporte presque 5,5 millions de dollars par jour.

En 2001, *Sex*, qui était le mot le plus cliqué du marché, était facturé 52 cents par clic et il rapportait 3846 dollars par jour. En 2011, *Sex*, cliqué plus de 20 millions de fois par jour, rapporte 10 millions de dollars par jour.

En 2001, *Art*, art, cliqué seulement 800 fois par jour était facturé 52 cents le clic et ne rapportait que 24 dollars. En 2011, *Art*, cliqué quelque 5 millions de fois par jour, à 86 cents le clic, rapporte plus de 4 millions de dollars par jour.

En 2001, *Capitalism*, capitalisme, était cliqué 30 fois, à 10 cents le clic et il rapportait dix fois plus que... *Communism*, communisme, cliqué seulement deux fois par jour à 16 cents le clic. En 2011, *Capitalism*, cliqué 33 mille fois par jour, à 83 cents le clic rapporte 27 000 dollars. C'est-à-dire pas beaucoup plus que *Communism*, communisme, qui, cliqué 27 mille fois par jour à 80 cents le clic, rapporte plus de 21 000 dollars par jour.

En 2001 le top des noms propres c'était… *Britney Spears* qui avec 490 clics, à 30 cents le clic, rapportait 114 dollars par jour. En 2011, *Britney Spears* c'est 300 000 clics, à 82 cents le clic, soit 240 000 dollars par jour. Tout comme... Ben Laden !

Ben Laden, qui après une chute vertigineuse au milieu des années 2000, où il ne valait que 10 dollars par jour, *Ben Laden*, en 2011 rapporte, aussi, 240 000 dollars par jour.

Jesus !

Jesus, aussi, a beaucoup progressé. En 2001, *Jesus* 160 clics, à 16 cents le clic, soit même pas 20 dollars par jour. En 2011, *Jesus* avec ses 830 000 clics, à 82 cents le clic rapporte quotidiennement près de 700 000 dollars par jour.

Bon... La cote des peintres aussi a beaucoup évolué : en 2001, *Picasso*, 280 clics, à 12 cents : soit 33 dollars par jour. En 2011 : *Picasso*, c'est 160 000 clics, à 84 cents, soit 134 000 dollars par jour.

Warhol, en 2001, 150 clics, à 11 cents : soit 16 dollars. En 2011, *Warhol*, 50 000 clics, à 87 cents : soit 43 000 dollars par jour.

Ou, pour changer de domaine : Il y a dix ans *Freud*,... Sigmund Freud, c'était 35 clics, à 9 cents. Et *Lacan* 8 clics, à 7 cents, 42 cents par jour ! Même pas un dollar ! En 2011 : *Freud*, C'est 91 000 clics, à 83 cents. Et *Lacan* 12 000 clics, à 46 cents, soit à peine 5 000 dollars par jour.

En dix ans, on est donc passé d'un monde où certains mots ne valaient rien ou pas grand chose, à un monde où le moindre mot peut rapporter quelque chose.

Tartiflette ? *Tartiflette*, 135 000 clics à 81 cents, soit 110 000 dollars par jour.

On pourrait donc imaginer qu'il arrivera un moment où le nombre de liens commerciaux sera tel qu'ils deviendront inefficaces.

Mais Google ne craint rien, le trafic est de toute façon si énorme que même en ne faisant rien Google est de plus en plus rentable.

Alors nous voilà devant deux mondes. Un monde commercial cliqué, peut-être lu, mais en tout cas très cher, et un autre monde pour l'instant immense, infiniment cliqué, très lu, et gratuit.

Merci.



Peter Downsbrough, *NOW*, Rennes, Éditions Incertain Sens / FRAC Bretagne, [1986], 2010 (photo : Hubert Renard).

L'ÉDITEUR EN CHERCHEUR : LE CAS DE LA RÉÉDITION

Les publications d'artistes trouvent à Rennes 2 un véritable lieu ressource qui, à travers différents outils, investit plusieurs aspects du phénomène :

- l'apprentissage (par les enseignements dispensés, qu'ils soient théoriques ou pratiques) ;
- la recherche (par le suivi de doctorats, l'accueil de chercheurs extérieurs, l'organisation de journées d'études ou de colloques) ;
- la documentation et l'archive (grâce au Cabinet du livre d'artiste, bibliothèque spécialisée et centre de documentation) ;
- la production de contenus (avec les publications scientifiques et l'organisation d'expositions) ;
- la fabrication (avec les publications des Éditions Incertain Sens, disposant de trois collections et d'un périodique) ;
- la diffusion (à travers les échanges avec d'autres universités et écoles d'art, la mise en réseau de plusieurs acteurs du phénomène, les bases de données librement accessibles, la médiation, la distribution des ouvrages, ou encore la fréquentation de salons et foires dédiés).

Au vu des champs couverts, l'association « département Arts plastiques / Cabinet du livre d'artiste / Éditions Incertain Sens » constitue un puissant dispositif de connaissance mais aussi de création. En effet, la recherche menée à Rennes 2 prend une dimension supplémentaire dans la mesure où elle trouve une application dans le réel. Ainsi, c'est forts des travaux de recherche menés depuis des années dans le domaine des publications d'artistes que le Cabinet du livre d'artiste conçoit ses expositions et que les Éditions Incertain Sens développent leur programme éditorial. Il s'agit ici d'une attention à l'histoire, d'une exigence de contenu et d'une interaction avec l'actualité. En cela, on peut considérer l'ensemble des activités de recherche comme un observatoire exemplaire de ce qui fonde les grands principes d'une pratique encore en devenir. À ce titre, les expositions ou les éditions fonctionnent comme une mise à la disposition de tous des fruits de cette recherche. La cinquantaine d'expositions réalisées à ce jour aborde autant de questions propres à l'imprimé, interrogé comme technique, objet plastique, forme poétique, instrument politique, diffuseur d'idées, témoin historique, etc. Les publications, quant à elles, servent un même intérêt de mise en pratique des découvertes opérées dans le champ de la recherche.

La collection de livres d'artistes d'Incertain Sens s'est constituée depuis ses débuts au plus près de ces découvertes et le catalogue témoigne des préoccupations, des passions, des évolutions. Outre la publication de travaux d'anciens étudiants, eux-mêmes devenus artistes et/ou chercheurs, de jeunes artistes ou de figures historiques – tous ou presque introduits grâce à la recherche –, un cas particulier mérite d'être développé. S'il est bien un type de publications dont l'origine est à placer du côté de la recherche, ce sont les cas de rééditions.

AURÉLIE NOURY

Voici, précisément, une pratique déterminée par la connaissance de l'histoire des publications d'artistes et découlant tout à la fois de la fréquentation d'archives, de la veille documentaire et de l'appartenance à un réseau spécifique.

Le livre d'artiste est un médium relativement jeune – puisqu'on situe son apparition au début des années 1960 –, mais dont l'histoire va très vite. Seulement un peu plus de soixante ans se sont écoulés depuis les premiers exemples d'un phénomène qui possède déjà ses pionniers, ses écoles, ses scissions mais aussi ses tendances et leur lot de reprises. Cette histoire, bien que fulgurante, a été théorisée très tôt en France, par Anne Mœglin-Delcroix d'abord, et via de nombreux autres travaux à sa suite. C'est donc une pratique sur laquelle on possède un certain recul et que l'on traite déjà dans une optique patrimoniale. Plusieurs collections publiques existent ainsi à travers le monde et répondent à un objectif de conservation. Les livres d'artistes, en dépit d'un objectif originel de manipulation et de lecture, se constituent en fonds d'archives spécialisés, outils précieux pour en apprécier la diffusion effective et en étudier les caractéristiques techniques. C'est à partir de là que peut être constaté l'épuisement d'un ouvrage ; éprouvée, sa valeur historique ; et mesuré, l'intérêt général de sa réédition. Car si cette dernière peut apparaître comme un aboutissement logique ou, à tout le moins, souhaitable, la recherche, considérée ici dans une dimension active, permet de dépasser la mission des archives ou du musée qui simplement conservent, au mieux restaurent. La possibilité d'une réédition est donc totalement subordonnée à la connaissance historique de l'ouvrage et à l'analyse poussée de son contexte d'apparition, de son mode de diffusion, de la répartition de son tirage, de l'évolution de sa cote, et de la faisabilité tant technique que juridique de sa réimpression. Une réédition n'est pas la seule affaire de l'éditeur ; elle répond à un préalable théorique fondateur, pour lequel la figure de l'éditeur-chercheur peut être posée. Une telle pratique offre ainsi la possibilité d'étudier un phénomène et d'en être partie prenante, car interroger ses usages doit aussi contribuer à les renouveler.

En effet, un certain nombre de questions se posent dès à présent, questions en majorité traversées par la duplicité du médium imprimé. D'un côté, sa nature intrinsèquement fragile et ses modes de diffusion souvent libres (de l'*ephemera* au livre) encouragent, pour ne pas dire prescrivent, la conservation et la restriction d'usage de ces publications. De l'autre côté, cette précarité est contrebalancée par l'une des caractéristiques essentielles de ce médium : sa multiplicité, dont la réédition est le corollaire.

À ce paradoxe d'usage, s'ajoute une confusion des genres. Le livre d'artiste doit-il répondre aux règles du marché du livre, telles que la pluralité des exemplaires, la loi sur le prix unique, ou la multiplicité des lieux de diffusion ? Ou correspond-il, au contraire, à celles du marché de l'art, attendu que celui-ci, dominé par les notions d'unicité, d'authenticité et de spéculation, affiche une certaine résistance face à la reproduction, tandis que le premier

a un rapport totalement décomplexé à la réédition ? Question fondamentale quant à l'ontologie de l'œuvre, à commencer par ses modalités de présence et d'absence. Par exemple, quand peut-on considérer qu'un livre est épuisé ? Lorsqu'on ne peut plus se le procurer ou lorsqu'il n'est plus localisable ? Un livre, épuisé chez l'éditeur mais placé dans une collection, existe. On va le consulter dans un fonds d'archives comme on irait au musée voir un tableau. Pourtant, l'idée de devoir prendre rendez-vous pour approcher un livre, de le réserver, de se le voir apporter dans une boîte, d'être restreint dans sa manipulation par le regard du conservateur, le temps, les gants qu'il faut parfois porter, dans sa lecture même en cas de reliure fragile, rompt totalement avec l'objectif premier de diffusion de ces œuvres. Face à cet état de faits, les enjeux de la réédition sont déterminants dans notre capacité à maintenir vivante une intention initiale. Mais faut-il alors remplacer tout ce qu'on ne peut plus se procurer sur le marché ? La multiplicité de ces œuvres suffit-elle à en revendiquer la remise en circulation ?

Chercheur et éditeur partagent dès lors une responsabilité commune de remise à disposition. Pourquoi et dans quelle mesure une œuvre nécessite-t-elle une réédition ? Certaines publications présentent un intérêt historique incontestable. Contribuer au fait qu'elles puissent être à nouveau disponibles est, dans certains cas, de l'ordre de l'intérêt général.

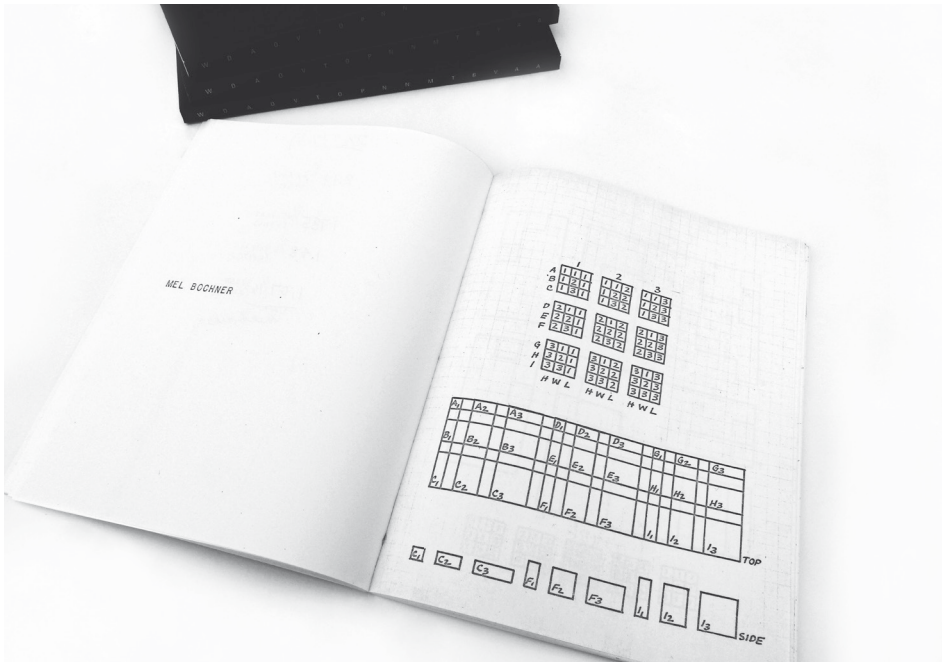
Prenons l'exemple de *Working Drawing and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art* par Mel Bochner en 1966. Voici le cas d'une œuvre qui, bien qu'imprimée en photocopie, reine des techniques de reproduction, n'existait qu'à quatre exemplaires, disponibles sous la forme de quatre classeurs consultables par autant de lecteurs. Cette œuvre, utilisant pour la première fois la photocopie dans un contexte artistique, allait pourtant s'avérer déterminante pour l'art conceptuel à venir, tant grâce aux artistes invités (Dan Graham, Donald Judd, John Cage, Sol LeWitt, Eva Hesse, etc.), que par la nature, la mise à l'échelle et le mode de reproduction des contributions réunies. Sa réédition en 1997[9], par les efforts conjugués de trois éditeurs et au plus proche de la publication d'origine – puisque le volume est décliné en quatre exemplaires identiques sous coffret –, offre une juste visibilité à un ouvrage essentiel, jusque-là circonscrit aux réserves du Moma.

On pourrait multiplier les exemples de publications d'artistes historiques méritant une réédition, non pas seulement comme support de recherche mais comme véritable relai dans la vie d'un livre, dont la diffusion est le baromètre logique. Par exemple, *Now*[10] de Peter Downsbrough, réédité en 2010 par les Éditions Incertain Sens, fut initialement publié en 1986 à l'occasion de son exposition au Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych de Łódż en Pologne. Le projet initial accordait quarante-neuf exemplaires, imprimés, à

9 Mel Bochner, *Working Drawing and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, Genève, Cabinet des estampes du musée d'Art et d'Histoire ; Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König ; Paris, Picaron Éditions, [1966] 1997.

10 Peter Downsbrough, *Now*, Rennes, Éditions Incertain Sens / Frac Bretagne, [1986] 2010.

défaut d'offset, en sérigraphie par le département d'imprimerie de l'École. Seulement trois exemplaires furent finalement utilisables, restreignant la diffusion à une répartition confidentielle auteur / commanditaire. La réédition intervient donc ici comme le véritable sauvetage d'un projet dont l'auteur peut à nouveau se saisir dans un contexte technique adéquat. Si le livre est visuellement identique au premier, l'impression offset renoue d'ailleurs avec l'ambition première de Downsbrough et lui alloue, au-delà de l'audience légitime, la possibilité élémentaire de pouvoir être *lu*.



A contrario, la réédition de certains projets est discutable, d'où le rappel nécessaire, à ce stade de la réflexion, de la responsabilité de l'éditeur, nourrie ou accompagnée par celle du chercheur. Prenons le cas de *wit white*[11] d'herman de vries, dont la troisième et dernière version – celle de 1980 chez Artists Press –, a fait l'objet d'une réédition en 2012 par les Éditions Zédélé. Livre radical puisqu'entièrement vide, il peut être considéré comme un véritable manifeste dans l'œuvre de l'artiste qui entend approcher ici « la synthèse de tout ». Or, si cette œuvre a un intérêt conceptuel majeur, en quoi sa réédition apporte-t-elle quelque chose, étant entendu qu'il s'agit dans les deux cas d'un volume de pages vierges ? On peut alors s'interroger sur la nécessité de « réimprimer » ce livre, puisque l'idée, ici, est infiniment supérieure à sa

11 herman de vries, *wit white,* Brest, Zédélé Éditions, coll. « Reprint », [1980] 2012.

Mel Bochner, *Working Drawing and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as A*rt, Genève, Cabinet des estampes du musée d'Art et d'Histoire ; Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, Paris, Picaron Éditions, 1997 (photo : Julie Perot).

réalisation. Mais admettons que reproduire cet objet soit aussi une façon d'en préserver et perpétuer l'idée ; il est dans ce cas indéniable que la réédition d'une telle œuvre implique – autant que faire se peut – un haut degré d'exigence. Et pourtant, il n'a semble-t-il pas paru utile à l'éditeur de respecter le même nombre de pages que l'original[12].

La réédition doit donc répondre à la double exigence d'une pertinence de remise en circulation et d'une faisabilité technique attentive à toute déperdition. Car, bien évidemment, l'œuvre peut y perdre, et toute réédition est guettée par la menace de l'ersatz ou pire, du sabotage. Il va sans dire, que la responsabilité de l'éditeur dans le cadre d'une réédition est donc particulièrement engagée, car si c'est le livre qui sera jugé, seront en outre évalués l'accueil et le respect à son modèle. D'où aussi, les différences de protocoles entre une réédition menée du vivant de l'auteur – dont la parole demeure l'unique consigne –, ou après sa disparition, à partir de laquelle l'éthique de l'éditeur demeure un garde-fou précieux parfois même face aux ayants droit. C'est ici aussi que peuvent être admis d'autres modes d'existence d'une œuvre, à commencer par sa traduction. Peut-on traduire un livre d'artiste ? Sommes-nous alors en présence de l'œuvre, de l'œuvre redite ou finalement d'une nouvelle œuvre ? Mais encore, comment signale-t-on une réédition, *a fortiori* pour un livre d'artiste qui ne comporte pas, à proprement parler, de péritexte ? Autant de questions que la recherche doit poser et auxquelles elle doit répondre afin d'irriguer suffisamment la production, de perpétuer le projet de diffusion porté par certaines œuvres et enfin, d'interférer au sein d'un marché extrêmement spéculatif. La réédition peut, en effet, jouer un rôle non négligeable de régulation de l'offre et de la demande pour des œuvres qui peuvent voir leur prix d'origine multiplié par mille. S'organise alors une remise à plat du jeu de la diffusion dans la mesure où la réédition permet de circonscrire les prix (souvent proches des valeurs d'origine) et d'arrimer les livres en dehors d'un marché de l'art ouvert à tous les excès.

L'attention que porte la recherche aux publications d'artistes est donc essentielle pour continuer à interroger cette pratique artistique au-delà des réflexes de sa discipline (rareté, spéculation, épuisement) et pour rappeler combien elle a à voir avec le monde du livre dont certains mécanismes peuvent contribuer à la maintenir vivante (loi sur le prix unique, diffusion généralisée, réimpression, etc.) Ce sont précisément ces derniers qui permettent de dépasser le simple statut de document qui colle encore trop souvent à la réédition dans le domaine de l'art imprimé. Au contraire, c'est dans leur sillage qu'elle se révèle, au sein du monde contemporain, comme une alternative puissante, toute entière induite par un médium qui forge ici sa fantastique singularité par rapport aux autres supports plastiques et qui offre la prodigieuse possibilité que l'œuvre puisse advenir de nouveau.

12 L'original, édité par Artists Press, comporte 358 pages, tandis que la réédition de Zédélé n'en compte que 352.





La valise d'Albrecht/d., Table d'Hôtes, IAC Villeurbanne, 2008. (photo : Stéphane Le Mercier).
La valise de Bernard Villers, Frac Paca, Marseille, 2016. (photo : Stéphane Le Mercier).

LE COLPORTEUR / MOBILITÉ DE DIFFUSION DE L'IMPRIMÉ CONTEMPORAIN

Accueillir le colporteur comme figure transhistorique, c'est accueillir une figure *en mouvement* et promouvoir par là même une activité intempestive, opposée à la doxa moderne, régulée et sédentaire. Brosser son portrait, c'est, d'une part s'attacher à la liste de ses marchandises, à la spécificité des outils, des véhicules (boîtes, valises, sacs à dos, camionnette) en sa possession et, d'autre part, repérer les paysages proches ou lointains qu'il s'applique à traverser. En effet, si les imprimés qu'il transporte sont modestes, s'ils peuvent être glissés dans une poche et occuperont peu de place dans une bibliothèque, les paysages qu'il arpente sont « extravagants », selon l'expression de Michel Weemans étudiant les gravures flamandes du XVI[e] siècle, hantées par la figure du colporteur (*Le mercier pillé par les singes* de Pieter van Der Hayden)[13]. Si le colporteur est obligé de fréquenter les grandes villes pour achalander son fonds, il ne répugne pas à traverser les campagnes éloignées c'est-à-dire ce que géographes et sociologues, sous l'impulsion de Marc Augé, nomment les non-lieux, les espaces transitoires[14].

Chez l'artiste-colporteur, cette géographie vagabonde est à l'origine d'une conscience nouvelle. S'il sait son action artistique inadaptée à la maîtrise totale du monde contemporain, seules demeurent alors ses itinérances. Porteurs de valises et de boîtes (omniprésentes chez George Maciunas lorsqu'il s'attelle à éditer les multiples Fluxus), poussant devant lui un véhicule improbable (à presque un siècle d'écart, la brouette d'Arthur Cravan, grâce à laquelle, selon la légende, il diffusa entre 1912 et 1915 les cinq numéros de sa revue, *Maintenant*, et le caddie de l'activiste new-yorkais, Pat McCarthy), adeptes du tractage (Guerrilla Girls, Jef Geys), conduisant un modeste engin (la 2cv fourgonnette de Ben, l'utilitaire de Ben Kinmont), séjournant au coin de la rue (la boîte de Marie-Ange Guilleminot, les Kiosques de Francesc Ruiz), il essaime almanachs, éphémérides, fanzines, catalogues d'images et recueils d'aphorismes et ne désespère pas que ces productions sibyllines puissent, un court instant, faire vaciller l'ordre établi.

Les lignes d'attaque, les techniques d'infiltration de son entreprise sont nombreuses ; toutes se signalent comme autant d'actions singulières nécessitant un sens du bricolage, une intelligence du terrain. Elles se destinent au contact physique, à la rencontre de l'autre. Cette *sculpture sociale*, en somme, s'ouvre sur des trésors de stratégies esthétiques et politiques, et tel un marqueur, est en mesure d'agir sur le comportement des générations futures. Le colporteur ne colporte pas que des objets mais aussi des nouvelles, bonnes ou mauvaises, des rumeurs qui, toutes, participent à sa réputation, à *sa mythologie individuelle*. Il excite la curiosité ; le caractère subversif de ses marchandises doublé parfois

13 Michel Weemans, *Le paysage extravagant*, Paris, 1 : 1 (ars), 2009.
14 Marc Augé, *Non-Lieux*, Paris, Hachette, 1985.

de sa faconde, de son goût pour les joutes oratoires, suscite des vocations nouvelles. Ainsi, en Belgique, *Le Département des Aigles* mené par Marcel Broodthaers entre 1968 et 1972, ses vernissages, ses discours, ses collections principalement composées de caisses de transport et de cartes postales ; en somme, la mélancolie de Broodthaers à l'endroit de l'assomption publique de l'artiste et de son oeuvre, inaugure les actions à venir de Jef Geys et de Ben Kinmont.

Jef Geys a édité de 1971 à 2017, date de son décès, le magazine *Kempens Informatieblad* (Kempens pouvant être traduit par *Terroir*) dont il fut le principal rédacteur, collaborant ponctuellement avec ses voisins de la petite commune de Balen ou bien avec les responsables d'institutions qui accueillaient ses projets. Porté par l'aura de *Kempens* – diffusé gracieusement ou pour une somme symbolique grâce à de nombreuses *petites mains* –, Jef Geys quittait rarement Balen, refusant, par exemple, d'apparaître à ses propres vernissages. *Kempens* possède une forme volontairement banale à l'image des bulletins communaux ou des magazines de philatélie. Nulle sophistication dans la maquette mais plutôt un assemblage pratique, un *compost* composé des nouvelles fraîches locales – des parodies de concours d'architecture moderniste, une soirée de performances dans une boîte à striptease, une tentative de classement des bovidés selon leur robe, leur « camouflage » – et des *épluchures* du monde de l'art. Ainsi, en guise de réponse à une demande d'entretien de la part du commissaire d'exposition, Hans-Ulrich Obrist, il s'emploie, installé dans son café préféré, à traduire graphiquement sur le napperon en papier que la serveuse a préalablement glissé sous sa tasse, un titre d'article ou une photographie épinglés dans la presse locale[15]. De même, lorsque Ben Kinmont distribue en 2005 dans la Grande Galerie du Louvre des photocopies imprimées en direct dans une camionnette, et consacrées à Christopher D'Arcangelo (1955-1979), artiste autoproclamé anarchiste, négligé par *l'establishment*, il aborde la question centrale de son engagement. Artiste, éditeur, bibliophile et libraire spécialisé, ses activités se conjuguent pour mieux faire valoir son sens farouche de la liberté intellectuelle et son indépendance financière : « Sometimes a nicer sculpture is to be able to provide a living for your family[16]. »

Sur cet entrelacement d'activités domestiques (boire un café, rédiger un courrier, converser avec des inconnus) et de critiques institutionnelles, sur la promotion d'une *langua franca* composée de tropes savants ou bien d'expressions issues de la culture populaire, s'élabore la culture intensive des artistes-colporteurs. Parcourus, *hic et nunc*, d'exigences matérielles et d'intensités poétiques, confrontés à la tentation de la clandestinité et motivés par le goût de l'action publique, ils endossent les habits changeants de l'avant-garde et s'appliquent à promouvoir la diffusion de leurs pamphlets comme activité artistique réelle[17].

15 Jef, Geys, Hans-Ulrich Obrist, *Joris Note*, Balen, Kempens Informatiblied, 2014.
16 Ben Kinmont, *Prospectus*, Genève, Chatou, JRP Ringier, Cneai, 2002.
17 J'emploie « pamphlet » dans le sens anglo-saxon du mot, c'est-à-dire tract.

Leszek Brogowski est professeur en esthétique et en philosophie de l'art mais également Vice-Président de la recherche à l'université Rennes 2. De ses multiples activités, fonctions et publications nous pouvons retenir qu'il est l'auteur de l'ouvrage *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre* et d'*Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*.

Marie Boivent est Maître de Conférences à l'université Rennes 2, elle préside les éditions Incertain Sens. En 2011, elle soutient sa thèse intitulée *La Revue d'artiste : enjeux et spécificité d'une pratique artistique*, publiée par IncS en 2015. À cela s'ajoute son travail de commissariat lors de plusieurs expositions présentées au Cabinet du livre d'artiste (CLA) comme *One Page Magazine* en 2013.

Aurélie Noury est coordinatrice du Cabinet du livre d'artiste (CLA) à l'université Rennes 2 et éditrice aux éditions Incertain Sens, où elle est notamment en charge de la revue *Sans niveau ni mètre* et, avec Leszek Brogowski et Anne Mœglin-Delcroix, de la collection Grise, consacrée aux recherches sur les publications d'artistes. Elle a également fondé les Éditions Lorem Ipsum en 2009, au sein desquelles s'inscrit son activité plastique.

Éric Watier, quant à lui, enseigne à l'École Nationale supérieure d'architecture à Montpellier. Il reste cependant proche de Rennes, où, en 2014, il y a soutenu sa thèse intitulée *L'œuvre d'art à l'époque de sa discrétion technique*. Il est l'auteur d'un grand nombre de livres d'artiste comme *L'inventaire des destructions*, *Un livre. Un pli* (publié aux éditions Incertain Sens) etc. Par sa pratique de l'imprimé, que ce soit la photocopie ou le livre d'artiste, Éric Watier propose de questionner les modalités de production et de diffusion de l'art.

Issu de la génération d'artistes du début des années 1990 qualifiée de post-conceptuelle, Stéphane Le Mercier a mené ses recherches dans différentes villes européennes (Budapest, Dublin, Marseille, Stuttgart). Ses séjours à l'étranger lui ont insufflé une réflexion sur l'économie des signes, qu'il organise autour d'un thème central : *La Reproduction*, qu'il s'agisse de sculptures, de livres ou bien d'interventions dans l'espace public. Il collabore régulièrement avec les commissaires d'exposition, Suzanne Jakob et Gavin Morrisson ainsi qu'avec Incertain Sens. Enseignant à l'École Supérieure d'Art et Design Saint-Etienne. Doctorant à l'Université Rennes 2 sous la direction de Leszek Brogowski.



Depuis 2012, le collectif microsillons travaille sur la philosophie du pédagogue brésilien Paulo Freire. Paulo Freire (1921-1997) travaille d'abord au service social de l'industrie et au service de développement culturel de l'université de Recife. En 1958, il exprime les prémices de sa philosophie en matière de pédagogie dans sa thèse universitaire. Celle-ci consiste à donner les outils nécessaires aux personnes opprimées, pour comprendre leur environnement, revaloriser leurs capacités et appréhender, voire réinventer le monde.

RÉENGAGER FREIRE

À cause de ses convictions et de ses méthodes transformatives, il doit s'exiler, pendant la dictature militaire, en 1964. Suite à son travail au Chili, où il trouve refuge, il écrit son œuvre majeure, *Pedagogia do oprimido* (*Pédagogie des opprimés*), publiée en 1968. Durant son exil, il reste une dizaine d'années à Genève, où il continue à développer ses recherches et d'où il mène de nombreuses actions à travers le monde. "Réengager Freire " réactive le travail du pédagogue en se basant sur cette période passée en Suisse.
— Marie Felicie Queudelin et Ely Mechain —

RÉENGAGER FREIRE
UNE RECHERCHE-ACTION DEPUIS GENÈVE

POURQUOI PARLER DE FREIRE AUJOURD'HUI ?

Nous formons depuis 2005 un collectif, *microsillons*, et développons des projets artistiques impliquant une collaboration avec des personnes ne se définissant pas comme artistes. Ainsi, avons-nous intégré à nos modes de faire des théories et outils venant du champ de la pédagogie, ce qui nous a mené, il y a six ans, à commencer une recherche autour des écrits et de la figure du pédagogue brésilien Paulo Freire (1921-1997).

Le pédagogue critique américain Henry Giroux a dit en 2012 à propos de Freire : « Son travail est à mes yeux plus important aujourd'hui que lorsqu'il a été produit. Je dis cela car je crois qu'il nous permet de remettre en cause les forces autoritaires qui travaillent au démantèlement de toute dimension publique et critique de l'éducation, et que ces forces sont plus intenses aujourd'hui qu'elles ne l'ont jamais été ». (Steinberg : 2012)

Les discussions autour de Paulo Freire sont également d'une grande actualité – bien que d'une triste manière – au Brésil aujourd'hui. Dès 2015, lors des manifestations contre la présidente Dilma Rousseff, on pouvait voir dans la rue des banderoles sur lesquelles ont lisait : « Assez de la doctrine marxiste ; finissons-en avec Paulo Freire ». Lors de ce mouvement de protestation, les manifestants – qui voyaient l'éducation comme le dernier bastion des marxistes – demandaient une « école sans parti », c'est-à-dire une éducation dépolitisée, (considérant implicitement le modèle néolibéral comme neutre et apolitique[1]). Plus récemment encore, Bolsonaro, juste avant son élection, a déclaré qu'une fois élu il allait : « entrer dans le Ministère de l'éducation avec un lance-flamme et sortir Paulo Freire de là-dedans[2] ».

On peut donc dire que la pensée de Freire est toujours considérée comme un outil critique encore pertinent par ses défenseurs, et comme une approche dangereuse par ses détracteurs. Près de cinquante ans après qu'elle a été théorisée et pratiquée par Freire (1970), la *Pédagogie des opprimés* est, en tous les cas, encore d'une actualité brûlante et porteuse d'un potentiel subversif.

Cependant, cette figure mondialement connue – souvent présentée comme le pédagogue le plus influent du XX^{e} siècle[3] – est également étonnamment absente dans la sphère francophone et plus particulièrement de la capitale de la pédagogie qu'est Genève. Alors même qu'il a vécu dans cette ville pendant dix ans, entre 1970 et 1980, aucun dictionnaire de la pédagogie ni aucun dictionnaire

1 Pour une analyse critique de ce mouvement et de ces conséquences légales sur l'éducation, voir Guilherme & Picoli (2018). Toutes les références sont détaillées à la fin de l'article.
2 Déclaration aux chefs d'entreprise, Espirito Santo, août 2018. À ce propos, voir Pereira (2019).
3 Voir par exemple Díaz ou Roberts (2015).

historique suisse ne le relève[4], aucune rue ne porte son nom et très peu de textes s'intéressent à cette période de sa vie[5].

Notre recherche a notamment pour but de réinscrire Freire dans l'histoire de la pédagogie à Genève, en particulier en publiant nos résultats auprès d'une institution de référence dans le domaine, la Faculté de psychologie et des sciences de l'éducation de l'université de Genève[6] (faculté dont Freire est par ailleurs docteur *honoris causa*).

De manière plus urgente, nous cherchons à réengager la pensée de Freire aujourd'hui, en invitant des collègues (dans le monde de l'art en particulier) à réinventer son travail pour chercher des alternatives au modèle éducatif dominant, un modèle marchandisé, orienté-contenu, professionnalisant, comptable et au service d'une éducation que Freire aurait qualifiée de "bancaire", comme nous allons le voir.

microsillons – POSITIONNEMENT

En tant que microsillons, notre pratique implique des phases de recherche tout autant que notre recherche implique des phases pratiques. La recherche telle que nous la défendons – puisqu'elle est toujours corrélée à des gestes artistiques – pourrait ainsi être qualifiée de "recherche artiste" ou de "recherche par les moyens de l'art". Mais elle peut également être comprise comme une recherche-action participative, une approche que Freire a d'ailleurs inspirée[7] et qui consiste à développer une spirale sans fin, faite d'une répétition de phases d'observation – de réflexion – et d'action (qui implique des participants en les faisant sortir du rôle passif "d'objets de l'étude"), plutôt qu'une structure fermée classique faisant se succéder une hypothèse – une vérification de l'hypothèse – et une conclusion[8].

Dans les projets collaboratifs que nous développons, nous faisons également appel à des stratégies pédagogiques et nous nous intéressons spécifiquement aux pédagogies critiques, anarchistes et féministes. Nous sommes depuis quatre ans en charge d'un Master à la Haute école d'art et de design de Genève, Master qui se nomme *TRANS– art, éducation, engagement*[9] et qui forme des

4 Le mot-clef "Freire" ne donne aucun résultat sur la plateforme *Histoire de l'Éducation Suisse* (2018) ni dans le *Dictionnaire historique de la Suisse* (2018) par exemple. Avant le colloque "Genève, une plateforme de l'internationalisme éducatif" (2017) (dans lequel nous avons présenté notre propre recherche), aucune mention de Freire (excepté dans la liste des docteurs *honoris causa*) n'était faite sur le site de l'université de Genève où Freire a enseigné.
5 Les deux meilleures ressources publiées sur cette période sont les propos mêmes de Freire (1995) dans *Pedagogy of Hope* et Kirkendall (2010).
6 Article à paraître sur le site : https://www.unige.ch/fapse/erhise
7 Le texte de Freire (1982) *Creating alternative research methods. Learning to do it by doing it*, a notamment joué un rôle clef dans le développement de la *Participatory Action Research*, comme le montre Thiollent (2011).
8 À ce propos, voir notamment : Wadsworth (1998).
9 https://www.hesge.ch/head/formations-recherche/master-en-arts-visuels-trans-art-education-engagement

artistes à développer des projets en lien avec la société civile, souvent hors des institutions artistiques traditionnelles. Ce statut de Professeurs nous a poussés à renforcer notre réflexion sur les manières de développer des formes d'échanges de savoirs qui sortent des motifs classiques de l'enseignement et qui permettent de développer ce que l'on pourrait appeler une "éducation qui problématise" (pour employer un terme freireien). Trouver des stratégies rendant possible l'utilisation d'une telle pédagogie dans un cadre institutionnel est un engagement quotidien.

Les projets de *microsillons* impliquent le plus souvent des petits groupes de personnes (élèves, étudiants, utilisateurs de maisons de quartier, habitants d'un lieu donné, personnes faisant partie d'une même communauté d'intérêts…) sur le long terme. Par le biais de ces projets – qui prennent des formes très variées (expositions, installations artistiques, journaux, vidéos, installations dans l'espace public, émissions radio, déambulations urbaines…) – nous cherchons toujours à dépasser les questions strictement artistiques pour ouvrir, à partir de l'art, des discussions sociales ou politiques.

Nous prêtons également attention à ce que les résultats de ces collaborations soient rendus publics, car nous observons que le fait de s'adresser à d'autres transforme à la fois la nature de l'échange pédagogique et le degré d'implication, de responsabilisation, des personnes impliquées.

Cette approche collaborative de l'art nous a menés, dès nos premiers projets, à lire extensivement les écrits de Freire, qui nous apportaient des pistes concrètes d'action et un cadre théorique pour nourrir notre pratique.

PAULO FREIRE – ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

Freire est né en 1921 à Recife, au Brésil. Sa famille est issue de la classe moyenne mais va être touchée par la crise économique au début des années 1930. Sa prise de conscience des effets de la pauvreté – à cette époque difficile – va être déterminante pour la suite[10].

Il étudie d'abord le droit, la philosophie et la psychologie à l'université de Recife. Il lit notamment Marx et des auteurs catholiques comme Jaspers. Il a très tôt un grand intérêt pour la pédagogie. Il abandonne le droit (notamment car il ne veut pas être dans la position de devoir défendre des puissants contre des opprimés[11]) et il écrit une thèse de doctorat en éducation.

Il donne alors des séminaires à l'université de Recife et il va rapidement chercher des moyens d'articuler sa pratique dans l'académie avec une action de terrain, abordant l'éducation de manière militante, comme un moyen de lutter contre l'oppression.

10 Pour une biographie très complète de Paulo Freire, voir Gerhardt (1993).
11 Comme nous l'explique sa fille Cristina Freire Heiniger (2018).

Au début des années 1960 le Brésil est très agité par différents mouvements socialistes, étudiants, populistes, syndicalistes et chrétiens. C'est dans ce contexte que Freire – avec l'aide de sa femme Elza – va élaborer et expérimenter un programme d'alphabétisation pour adultes. Ce programme, qui le rendra célèbre, consiste à identifier des mots et des thèmes décrivant le quotidien des populations rurales qui sont adressées par l'action puis à décoder et recoder les mots choisis pour apprendre à reconnaître et composer d'autres mots à partir des syllabes qui les composent. Ensuite, il s'agit de problématiser les thèmes sélectionnés pour développer une vision critique qui puisse être le point de départ d'une transformation de la réalité vécue[12]. L'action a donc un but double :

Premièrement, il s'agit d'alphabétiser rapidement un grand nombre de personnes vivant dans des contextes ruraux très pauvres. Les programmes durent quelques semaines seulement et sont très efficaces.

Deuxièmement, Freire veut que cette alphabétisation puisse transformer celles et ceux qui en bénéficient pour qu'ils puissent véritablement devenir des acteurs de la société. Il parle de *conscientisation* [*conscienticizao*], c'est-à-dire qu'il entend participer à répandre un esprit critique qui puisse réellement mener à un changement politique et social. Pour lui, l'éducateur ne doit pas simplement transmettre un contenu, mais rechercher, en dialogue avec ses interlocuteurs, des moyens de transformer le(ur) monde.

Sous l'égide du gouvernement brésilien, il est prévu que son travail d'alphabétisation soit étendu au niveau national. Des milliers de candidats sont déjà inscrits et du matériel acheté. Le coup d'État de 1964 va mettre fin à l'entreprise et Freire sera emprisonné et interrogé. Il devra alors quitter le pays et trouvera refuge en Bolivie puis au Chili. Là, il rédige ce qui deviendra *Pédagogie des opprimés* (Freire, 2001), un ouvrage dans lequel il revient sur son travail d'alphabétisation, en affirmant ses positions politiques et pédagogiques.

Il y propose d'éliminer la structure hiérarchique de l'éducation qui favorise la domination du professeur sur ses élèves tant par le pouvoir que par le savoir. Il propose un modèle éducatif différent, dialogique et démocratique : l'éducation doit se réaliser avec celles et ceux qui apprennent, plutôt que de leur être imposée. Freire qualifie le système d'éducation traditionnel de "bancaire" et il observe que dans ce système les élèves sont considérés comme des récipients vides destinés à recevoir des savoirs préétablis par les enseignants (ILL. 01).

Il défend l'importance du dialogue comme outil pour générer du savoir plutôt que de le transmettre. Ainsi, avant que l'alphabétisation à proprement parler ne commence, des équipes transdisciplinaires étudient le contexte où l'enseignement prendra place et, par des échanges avec les populations locales, font émerger des thèmes générateurs (c'est-à-dire des mots et des sujets proches de la vie quotidienne des habitants), thèmes générateurs qui

12 Pour une description détaillée de cette approche, voir le chapitre 3 de *Pédagogie des opprimés* (Freire, 1970).

seront ensuite *codifiés* en outils visuels. Ces outils – peintures ou dessins le plus souvent – seront alors utilisés et décodés avec les participants, pour faire surgir d'autre mots et susciter le débat autour de questionnements sociaux et politiques. Le but principal du processus, comme nous le disions, est la *conscientisation* : les personnes impliquées dans l'échange doivent ainsi (comme le synthétise Donaldo Macedo dans l'introduction à l'édition de *Pedagogy of the Oppressed* (Freire, 2005 : 12) publiée à l'occasion du 30ème anniversaire de l'ouvrage) : « développer leur capacité à percevoir leur manière d'exister dans le monde de manière critique, voir le monde non plus comme une réalité statique mais comme un processus, en transformation[13] ». Lors de ce processus, des *inédits possibles* (Freire, 2001 : 102-106) apparaissent, c'est-à-dire que des pistes d'actions qui n'étaient même pas concevables auparavant émergent et deviennent potentiellement réalisables.

Pour Freire, l'éducation n'est jamais neutre[14], elle est politique et porte un fort potentiel de transformation sociale. Cela explique que la dictature militaire mise en place en 1964 – celle que Bolsonaro évoque aujourd'hui avec nostalgie[15] – n'ait pu tolérer sa pensée et ses actions.

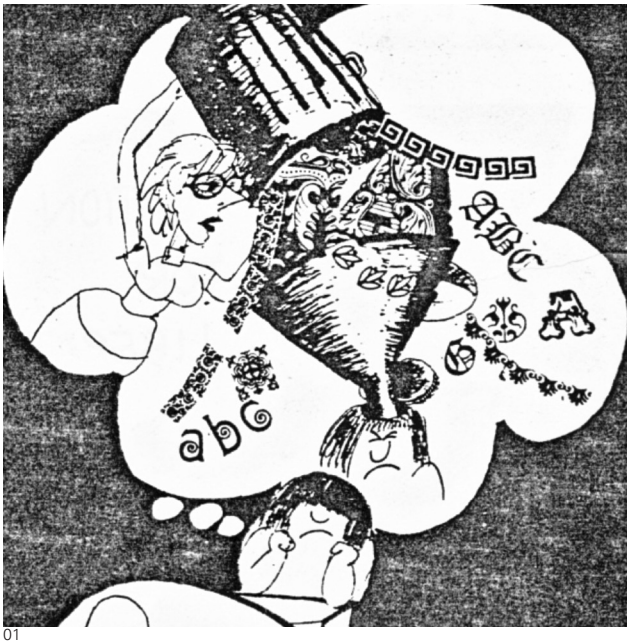
Après son exil chilien, à la fin des années 1960, il est invité à enseigner au Centre d'études en éducation et développement de l'université d'Harvard. Aux États-Unis, il découvre les luttes des Afro-Américains ainsi que celles des opposants à la guerre du Vietnam. Il commence alors à réfléchir à son rôle d'intellectuel dans ce contexte international complexe où les oppressions existent également au sein des pays dominants.

Cette formation plurielle, cet engagement contre l'injustice sociale et cet exil caractérisent les cinquante premières années de la vie du pédagogue.

Ce n'est que près de dix ans après avoir lu *Pédagogie des opprimés* pour la première fois que nous avons découvert que Freire avait choisi Genève comme étape suivante et avait passé dix ans de sa vie dans cette ville entre 1970 et 1980 (ILL. 02).

En effet, alors qu'il est invité à rester à Harvard pour y enseigner, il reçoit simultanément une offre du Conseil œcuménique des Églises de Genève qui lui propose de travailler pour un bureau de l'éducation nouvellement ouvert. Il décide d'accepter cette offre car il pense que Genève peut être le lieu idéal pour participer au processus de décolonisation à travers le monde, en aidant différents pays, par l'alphabétisation et la conscientisation, à gagner leur autonomie (Gerhardt, 1993 : 447).

13 Notre traduction.
14 Il dit, dans une interview non-publiée donnée à Jack Shallcross (et conservée dans les archives du Conseil œcuménique des Églises) : « je suis un vagabond de l'évident […] je voyage à travers le monde pour aider les gens à voir qu'une éducation neutre n'est pas possible ». Notre traduction.
15 Notamment dans son discours à la tribune de la Chambre des députés brésilienne en 1993. Voir Bonnet (2018).



01


02

RÉENGAGEMENT

Comme nous l'avons dit, nous cherchons donc à la fois à écrire le récit de cet exil genevois en la réinscrivant dans une histoire plus large de la pédagogie et à trouver des moyens pour réengager la pensée de Freire aujourd'hui – comme une alternative aux transformations néo-libérales du monde de l'éducation et comme un moyen de mener une réflexion sur la société de la migration dans laquelle nous vivons.

À plusieurs niveaux, notre recherche se développe en dialogue avec d'autres personnes. Pour la partie historique de notre travail, au-delà des investigations que nous menons dans différentes archives, nous cherchons à développer un réseau de personnes ayant côtoyé Freire à Genève. Pour la partie où nous cherchons à opérer un *réengagement* contemporain de la pensée de Freire, nous impliquons des éducateurs, des médiateurs, des travailleurs culturels et des artistes. Au travers de ces échanges, nous mettons en place une recherche-action qui se traduit à différents moments dans des formes artistiques.

Nous avons ainsi entrepris différentes actions, avec l'idée qu'il y a une forme d'urgence à réengager le travail de Freire aujourd'hui. Nous sommes convaincus de la pertinence d'aborder et de mettre en pratique sa pensée dans le champ de l'art – car la dimension visuelle jouait un rôle clef dans son approche et car de

ILL.01. Claudius Ceccon, extrait de *Lily*, 1976.
ILL.02. Paulo Freire à Genève (dans l'exposition de Sister Corita Kent au Conseil œcuménique des Églises), 1970. Photographe : John Taylor (COE). Copyright : COE.

nombreux artistes et médiateurs ont, depuis les années 1980 revendiqué son héritage[16].

Nous avons mené quatre types d'actions :

1 - Une recherche dans les archives du Conseil œcuménique des Églises.

2 - Une série de rencontres et d'entretiens.

3 - Des moments de partage public, incluant une dimension artistique, performative, voire collaborative, pour réengager Freire aujourd'hui.

4 - Une diffusion des outils freireiens auprès de professionnels – médiat·rices·teurs culturel·le·s ou éducat·rices·eurs – pour favoriser la multiplication d'actions pilotes qui puissent réinventer sa pensée par le biais d'actions concrètes.

1 - DEPUIS LES ARCHIVES

À partir des archives du Conseil œcuménique des Églises, nous avons pu retracer les activités institutionnelles de Paulo Freire et observer à quel point sa volonté de participer à divers mouvements et actions à travers le monde depuis Genève a été exaucée : entre 1970 et fin 1974, il a déjà voyagé soixante-quinze fois en dehors de Suisse, sur cinq continents (ILL. 03). Ces déplacements se poursuivront dans la deuxième moitié des années 1970, avec notamment des actions sur le long terme dans plusieurs pays africains.



03



04

16 Voir par exemple le travail de Tim Rollins + K.O.S., de Jonathas de Andrade ou du collectif Ultra-Red. Par ailleurs, la pensée de Freire est présentée par plusieurs commentateurs de l'art "socialement engagées" comme étant intimement liée à ces pratiques. Ainsi, Tom Finkelpearl (2000 : 278) écrit : « Tout comme Freire questionne l'éducation qui cherche à transmettre une série de faits immuables de l'enseignant à l'étudiant, les artistes [socialement engagés] questionnent la communication unidirectionnelle entre artiste et public, cherchant à produire de l'art au travers d'un processus de problématisation ».

ILL. 03. Déplacements officiels de Paulo Freire depuis son poste au Conseil œcuménique des Églises de Genève, entre 1970 et 1980. Carte réalisée par microsillons, 2014.
ILL. 04. Séminaire "An invitation to conscientization and deschooling: a continuing conversation" au Conseil œcuménique des Églises de Genève, le 6 septembre 1974. Avec, entre autres, Paulo Freire et Ivan Illich. Copyright : COE.

Ces nombreux déplacements nous permettent de mesurer l'importance de Genève comme point d'accès au reste du monde pour Freire durant ces années. Le Conseil œcuménique lui a offert une véritable chaire mondiale – comme il le disait lui-même (Kirkendall, 2010 : 93) – et il est devenu – toujours selon ses propres mots (et ceux d'Ivan Illich comme nous le verrons plus loin) – un *vagabond de l'évidence*, voyageant à travers le monde pour « aider les gens à voir qu'une éducation neutre n'est pas possible[17] […] ».

Malgré la difficulté de sa tâche, et des résultats mitigés (Kirkendall, 2010), il restera fidèle à sa prise de position initiale en prenant part aux processus de décolonisation en Guinée-Bissau, en Angola ou à São Tomé notamment. En entrant au conseil œcuménique, il avait en effet déclaré, en citant Fanon dans sa lettre de présentation : « Vous devez savoir que j'ai pris ma décision. Ma cause est celle des damnés de la terre. Vous devez savoir que j'ai choisi la révolution. » (Simpfendörfer, 1989 : 153).

Ces dix ans à Genève sont donc rythmés par de nombreux voyages au cours desquels il mène des actions pédagogiques, rencontre des dirigeants pour discuter de leurs programmes éducatifs, donne des conférences, anime des séminaires. Plus rarement, la dynamique est renversée et le Conseil œcuménique devient un lieu où il invite des intellectuels avec qui il dialogue. C'est le cas d'Ivan Illich que Freire fait venir à Genève pour mener avec lui un séminaire appelé : *An invitation to conscientization and deschooling : a continuing conversation* (ILL. 04).[18]

Nous avons retrouvé une bande son de ce séminaire (un moment important dans l'histoire de la pédagogie) et l'avons digitalisée. Cette bande permet de se rendre compte, au-delà des différends stratégiques (Illich voit l'école comme un système autonome qu'il faut supprimer alors que Freire le voit comme un sous-système dont la transformation seule ne saurait transformer la société dans son ensemble), qu'un vrai dialogue a pris place : Illich dit avoir appris ce jour-là en écoutant Freire que « si l'éducation transforme, on lui laisse le pouvoir de le faire uniquement parce qu'elle maintient ce qu'elle transforme ». Tous les deux sont d'accord sur bien des points et c'est à cette occasion qu'ils s'autoproclament « pèlerins de l'évidence » (*Pilgrims of the Obvious*, 1975).

Nous avons condensé cette recherche historique dans un article en cours de publication en français et en anglais dans deux cadres différents[19] (dont la faculté de psychologie et des sciences de l'éducation de l'université de Genève, ce qui est spécialement important à nos yeux, comme nous le mentionnons plus haut).

17 Comme il l'explique dans une interview non-publiée donnée à Jack Shallcrass en 1973 et conservée aux archives du Conseil œcuménique des Églises.
18 Voir le numéro du magazine *Risk* réalisé autour de ce séminaire : "Pilgrims of the Obvious", 1975.
19 Site Internet du réseau de recherche international *Another Roadmap for Arts Education* (https://colivre.net/another-roadmap) et site Internet de la Faculté de psychologie et des sciences de l'éducation de l'université de Genève (https://www.unige. ch/fapse/erhise).

2 - LETTRES ET RENCONTRES

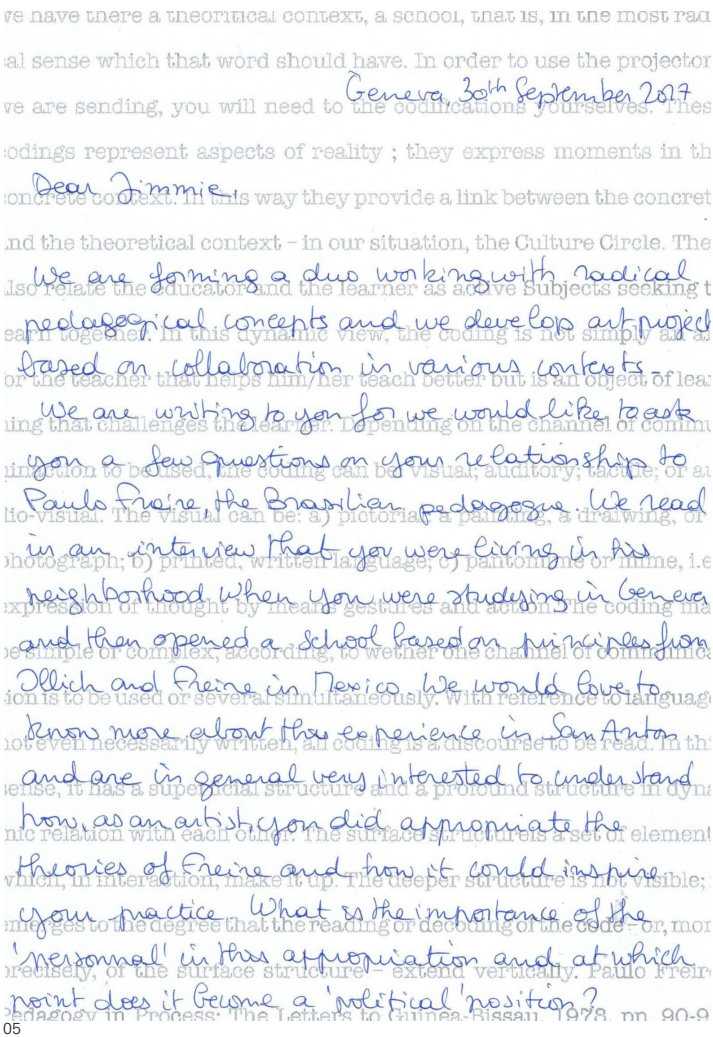
Le deuxième type d'action – qui vient compléter notre recherche en archives – consiste à entrer en contact avec des personnes ayant rencontré Freire à Genève. Nous cherchons ainsi à garder la trace de liens plus informels, à reconstituer le réseau de relations diverses, professionnelles, familiales ou amicales, car cela nous semble bien témoigner de la dimension d'*intellectuel organique*[20] de Paulo Freire, autrement dit la figure d'un intellectuel aux engagements nombreux, menant, avec d'autres, une lutte pour que l'éducation puisse accompagner les peuples opprimés vers l'émancipation. Pour souligner cette dimension relationnelle, nous avons décidé d'utiliser la forme épistolaire pour contacter des personnes qui ont été en contact avec Freire lors de son séjour à Genève. Cette forme s'est imposée d'elle-même car elle traverse l'ensemble de la recherche : les archives du WCC sont principalement constituées de lettres, en particulier de copies de réponses de Freire à des demandes de collaboration, de conseils, d'envois de livres, d'échanges intellectuels sur l'éducation, etc.

Paulo Freire utilisera également la forme de la lettre dans plusieurs ouvrages, *Lettres de Guinées–Bissau*, *Lettres à ceux qui osent enseigner*, *Lettres à Cristina*[21]. Nous avons donc à notre tour choisi cette forme de la lettre pour mener une partie de l'enquête historique et contextuelle. Nous avons ainsi rédigé quatre lettres : à Cristina Freire Heiniger (la fille de Paulo Freire), à Pierre Dominice, professeur à l'université de Genève, à l'artiste Jimmy Durham (2006) (qui était son voisin à Genève et qui dit avoir ensuite « ouvert au Mexique une école où étaient appliquées les idées d'Illich et de Freire ») et au sociologue Jean Ziegler (Ziegler avait transporté dans sa valise diplomatique le manuscrit en portugais de *Pédagogie des opprimés* au Brésil, pour l'amener à un éditeur, alors que les textes de Freire y étaient interdits [Freire, 1995 : 62-63]). Chaque lettre – écrite dans les interlignes de textes de Freire (ILL. 05) – formule une ou plusieurs questions pour tenter de mieux comprendre ce qui est resté de la présence de Freire à Genève. Grâce à ce procédé, nous avons notamment rencontré Cristina Freire Heiniger qui est restée à Genève jusqu'à aujourd'hui. Par son intermédiaire, nous avons pu en savoir plus sur ce qui est certainement l'une des actions les plus directes et importantes menées par Freire à Genève même.

Lorsque Freire (1995) publie *Pedagogy of Hope, Reliving Pedagogy of the Oppressed*, il revient sur la genèse et la réception de *Pédagogie des opprimés* (Freire, 2001), son ouvrage le plus célèbre. C'est l'une des seules sources écrites sur sa vie en Suisse, puisqu'il était à Genève lors de la parution de *Pédagogie des opprimés*. Il y développe quelques anecdotes intéressantes et souvent amusantes, mais il dit assez peu de choses sur la manière dont il aurait pu laisser sa trace à Genève, par des échanges ou par des actions, à une exception près.

20 Pour reprendre le terme d'Antonio Gramsci.
21 Freire (1978), Freire (1998), Freire (1996).

En effet, il décrit rapidement dans cet ouvrage (Freire, 1995:136-139) un échange qu'il a eu chez lui, un soir de 1971, avec des travailleurs saisonniers espagnols qui avaient pour ambition de fonder leur propre école. Ces saisonniers n'avaient le droit de rester que neuf mois en Suisse pour travailler, sans leurs familles, et devaient ensuite rentrer chez eux (habituellement pendant l'été) pour avoir le droit de revenir. Freire les décrit comme étant dans une forme d'anesthésie politique et historique car n'ayant aucune attache, aucune organisation ni aucune perspective.


ve have there a theoritical context, a school, that is, in the most rad
al sense which that word should have. In order to use the projector
ve are sending, you will need to the codifications yourselves. Thes
odings represent aspects of reality ; they express moments in th
oncrete context. In this way they provide a link between the concret
nd the theoretical context – in our situation, the Culture Circle. The
lso relate the educators and the learners as active subjects seeking t
ea rn together. In this dynamic view, the coding is not simply and a
or the teacher that helps him/her teach better but is an object of lea
ing that challenges the learner. Depending on the channel of commu
unction to be used, the coding can be visual, auditory, tactile, or a
tio-visual. The visual can be: a) pictorial: a painting, a drawing, or
photograph; b) printed, written language; c) pantomime or mime, i.e
xpression of thought by means gestures and actions. The coding ma
e simple or complex, according, to wether one channel or commu
ion is to be used or several simultaneously. With reference to languag
ot even necessarily written, all coding is a discourse to be read. In th
ense, it has a superficial structure and a profound structure in dyn
nic relation with each other. The surface structure is a set of element
which, in interaction, make it up. The deeper structure is not visible;
nteges to the degree that the reading or decoding of the code – or, mor
precisely, of the surface structure – extend vertically. Paulo Freir
edagogy in Process: The Letters to Guinea-Bissau. 1978. pp. 90-9

Geneva, 30th September 2017

Dear Jimmie,

We are forming a duo working with radical pedagogical concepts and we develop art project based on collaboration in various contexts.

We are writing to you for we would like to ask you a few questions on your relationships to Paulo Freire, the Brazilian pedagogue. We read in an interview that you were living in his neighborhood when you were studying in Geneva and then opened a school based on principles from Illich and Freire in Mexico. We would love to know more about this experience in San Anton and are in general very interested to understand how, as an artist, you did appropriate the theories of Freire and how it could inspire your practice. What is the importance of the 'personal' in this appropriation and at which point does it become a 'political' position?

05

ILL. 05 *microsillons*, lettre écrite à l'artiste Jimmie Durham, 2017.

Mais, d'après Freire, pour sortir de cette situation, ce groupe de travailleurs saisonniers espagnols voulait ouvrir une école, destinée aux enfants de leurs compatriotes qui avaient le droit de faire venir leurs familles. Cette école était pensée comme un lieu qui existerait en parallèle à l'école suisse, où les enfants, scolarisés en Suisse, viendraient trois fois par semaine pour deux heures, suivre des enseignements donnés par des bénévoles. Surtout, ce lieu était pensé comme un endroit où déconstruire et remettre en cause l'enseignement officiel de l'école suisse qui – s'il était salué pour sa manière de donner des habitudes d'apprentissage et de permettre d'acquérir des bases disciplinaires – était également vu comme le véhicule d'une idéologie conservatrice et hégémonique.

Pour parler de cette école rigide et reproductive, Freire prend l'exemple de l'histoire d'une famille de cochons (Freire, 1995 : 139-140) racontée dans un livre pour enfants diffusé en Suisse notamment à cette époque. L'un des petits cochons va explorer le monde, connaît toutes sortes de mésaventures et revient à la maison pour se faire sermonner par son père, qui lui dit que l'expérience était nécessaire et qu'il avait ainsi pu découvrir par lui-même qu'on ne sort pas des sentiers battus.

Ces travailleurs espagnols voulaient donc autre chose pour leurs enfants et tentaient d'inventer un modèle nouveau, en parallèle à l'école suisse. Pour en savoir plus sur cette expérience pédagogique, autogérée et politique – par ailleurs relatée dans aucun texte – nous avons interrogé l'un de ses instigateurs, que nous avons donc pu rencontrer par l'entremise de Cristina Freire. Il s'agit d'Alberto Velasco, député socialiste au Grand Conseil genevois depuis 2013 (et qui dit pourtant que sa plus grande réussite politique a été de fonder cette école, et non d'être élu député [Velasco, 2018]). Il nous parle de son passé d'écolier étranger en Suisse et des difficultés qu'il a connues (les moqueries, les mises à l'écart, la nécessité de devoir toujours faire mieux que les autres pour être accepté…). Il nous parle aussi des visites médicales infligées en masse, dans des hangars, par peur des maladies que les étrangers pourraient transmettre. Il nous rappelle l'interdiction pour les saisonniers d'amener leurs familles, les difficiles conditions de vie dans des baraquements et l'absence de parcours scolaire préalable pour la majorité de ces travailleurs.

Arrivé en Suisse à l'adolescence, Alberto Velasco faisait partie d'un mouvement de jeunesse communiste et antifasciste. Avec des camarades, ils se rendaient régulièrement dans ces baraquements pour parler avec les ouvriers de la situation politique en Espagne ou écouter l'hymne républicain et partager des moments conviviaux. Il y a découvert les conditions de vie difficiles de ces travailleurs, l'absence de formation ou de perspective pour eux. En dépit des difficultés, de la xénophobie latente (le conseiller d'orientation lui avait dit, et ce malgré ses excellents résultats scolaires, qu'il pourrait éventuellement devenir maçon s'il s'appliquait) et de la pression familiale, il finit, après un apprentissage de mécanicien, par s'inscrire à l'université.

Il y rencontre un professeur de physique, originaire d'Espagne et chrétien. Au centre ville de Genève, ce professeur avait obtenu, pour la communauté espagnole, le droit d'utiliser une maisonnette qui appartenait à l'église, dans laquelle il donnait des cours du soir bénévolement. À la demande de ce professeur, Velasco accepte de donner des cours de mathématiques dans ce cadre. Il va ainsi se lier avec une communauté dont la majorité des membres n'a pas fini sa scolarité, dans laquelle les enfants entrés illégalement en Suisse ne vont pas à l'école et se cachent par peur d'être expulsés. Avec quelques amis, Velasco propose des cours dans plusieurs disciplines, bénévolement. Une contribution symbolique est demandée, pour payer le matériel, et les apprenants sont impliqués dans l'auto-construction de différents éléments du mobilier, dont les tableaux noirs des salles de cours, qui réunissent parents et enfants.

En ce point, le récit de Velasco diffère de celui que fait Freire dans *Pedagogy of Hope* (1995 : 136-141) : d'après Freire, l'école s'adressait, comme nous l'avons vu, à des enfants entrés en Suisse légalement et fonctionnait en parallèle au système scolaire suisse, dans lequel ces enfants étaient inscrits. D'après Velasco, ces cours s'adressaient plutôt à des enfants résidant en Suisse illégalement, et qui n'avaient donc aucune autre opportunité éducative (puisqu'à l'époque l'école publique suisse n'acceptait pas les enfants en situation illégale).

Quoiqu'il en soit, ces jeunes enseignants bénévoles sentaient qu'ils n'avaient pas forcément les bons outils de travail, *a fortiori* car ils n'avaient aucune formation pédagogique. Ils apprennent alors que Freire, déjà connu mondialement à cette époque, est à Genève et lui demandent conseil. Pendant des mois, dans des séminaires informels le samedi après-midi, Freire rencontre les éducateurs, les écoute et leur donne des conseils en leur parlant de ses propres expériences. Il les aide à gérer la question de la disparité des âges entre les apprenants, notamment en prenant garde à respecter la dignité des parents qui sont souvent dans la situation délicate de ne pas pouvoir répondre aux questions des enseignants devant leurs propres enfants.

Ces éducateurs, eux-mêmes issus de l'immigration, ressentent une grande fierté à travailler avec l'un des leurs, reconnu comme un intellectuel de grande qualité et qui, en plus, parle espagnol. Après deux ans, les participants savent lire, écrire, compter et maîtrisent des principes de base en physique. De plus, de manière autogérée, ils organisent des moments culturels, montent des pièces de théâtre ou mènent des activités musicales. Certains passent même leur certificat scolaire espagnol à Berne, au consulat. Les participants, qui ne sont pas habitués à une telle générosité, témoignent leur gratitude à leurs éducateurs. Plus encore, au sens de Freire (2005 : 153), ils deviennent « des sujets de l'histoire ». En effet, ces participants deviennent une vraie force politique car ils écoutent, par exemple, les appels à manifester, lorsqu'ils sont formulés par les enseignants en qui ils ont confiance. Une liberté de parole s'installe, ce qui permet de mener des discussions où s'expriment les opinions politiques, dans

un climat de dialogue, sans jamais stigmatiser quiconque mais au contraire en s'efforçant de valoriser les savoir-faire de chacun. Rapidement, il y aura jusqu'à 300-400 participants aux cours et des locaux plus grands devront être trouvés. L'expérience, débutée en 1970, se terminera en 1975.

RECONSIDÉRER LE RÔLE D'ELZA FREIRE

Par les rencontres que nous provoquons, nous cherchons aussi à comprendre et revaloriser le rôle de Elza, première épouse de Freire et mère de ses cinq enfants. Ainsi, si Paulo Freire laisse peu de traces à Genève, il est encore plus difficile de trouver des traces qui montrent le rôle pourtant crucial que jouait Elza Freire. Ainsi, dans les archives du Conseil œcuménique des Églises, de nombreux courriers mentionnent le fait que Paulo réalise un certain nombre de voyages professionnels accompagné d'Elza (ILL. 06). Cette dernière était une enseignante de formation et elle pratiquera ce métier jusqu'à ce que la famille soit contrainte de quitter le Brésil. Nos rencontres avec les membres de la famille Freire, et plus spécifiquement les enfants d'Elza et de Paulo (Costa Freire, 2016 et Freire Heiniger, 2018), nous amènent à revoir, à compléter les anecdotes du parcours freireien à Genève et à redonner à Elza la place qui était la sienne.

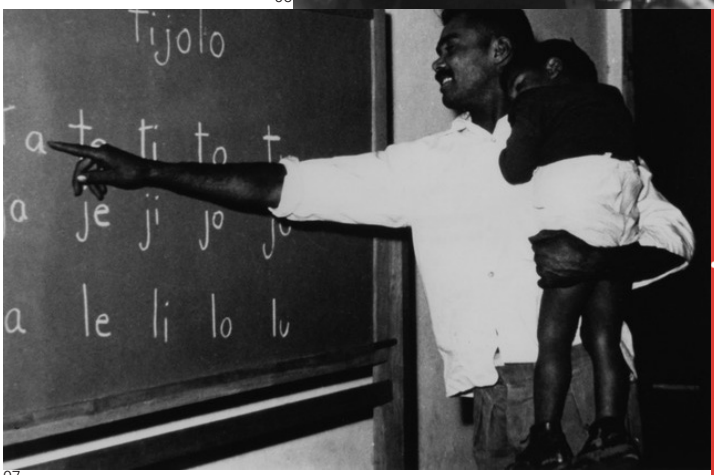
Il semble en effet qu'Elza ait joué un rôle clef dans le développement de la pensée de son mari. Cristina Freire Heiniger (2018) nous explique, alors que nous lui demandons de nous parler de la manière dont ses parents échangeaient sur la pédagogie, que c'est Elza qui a permis à Paulo de mieux définir comment se construirait son approche dialogique de l'alphabétisation. Cristina se rappelle que sa mère et son père discutaient de quel type de mot serait adéquat pour commencer à alphabétiser les adultes, des mots qui seraient liés à leur environnement immédiat et à leurs préoccupations. Paulo avait alors choisi un premier mot qu'Elza avait jugé trop complexe, notamment parce qu'il comportait une double-consonne qui le rendait difficile à lire et à subdiviser en syllabes. Elza avait alors suggéré à Paulo un mot bien plus simple, *tijolo* [brique], qui deviendra emblématique de l'approche freireienne de l'alphabétisation (ILL. 07).

3 - PARTAGES PUBLICS

Nous avons également travaillé à un troisième type d'actions qui consiste à développer des moments de partage public, autour de formats artistiques performatifs. Pour commencer, dans le cadre de la biennale des espaces d'art indépendants de Genève (BIG) de 2015, nous avons mené une discussion sur la question des publics, avec les responsables d'espaces d'art indépendants genevois. Pour ce faire, nous avions réalisé un collage entre un dessin réalisé par Claudius Ceccon (Claudius Ceccon est un dessinateur brésilien également en exil à Genève qui était proche de Freire) qui illustrait ce que Freire nomme la



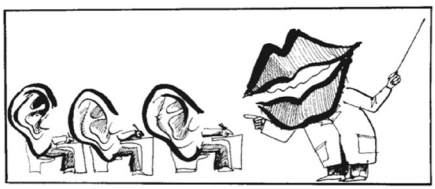
06



07



08a



08b

ILL. 06. Elza et Paulo Freire lors d'une action d'alphabétisation à São Tomé e Príncipe, 1976. Copyright : Instituto Paulo Freire, São Paulo.
ILL. 07. Cercle de culture, programme d'alphabétisation basé sur l'approche de Paulo Freire, Gama, Brésil, 1963. Copyright : Instituto Paulo Freire, São Paulo.
ILL. 08 a/b. microsillons, documents utilisés pendant l'action menée lors de la Biennale des espaces indépendants de Genève, 2015 : Rapport d'activité du département de la culture et du sport de la ville de Genève, 2011-2015 (a) et dessin de Claudius Ceccon, ami et collaborateur de P. Freire au sein de l'Institut d'Action Culturelle à Genève dans les années 1970 (b).

"pédagogie bancaire" (en représentant une classe avec des oreilles géantes à la place des élèves et une bouche géante à la place de l'enseignant) et un dessin issu d'un rapport d'activité du département de la culture de Genève (où l'on voit des oreilles géantes venant de différents endroits et se dirigeant toutes dans la même direction, pour illustrer l'idée de "public") (ILL. 08). L'idée de la supposée passivité du public et de leur convergence vers un contenu culturel unique a été discutée et remise en cause, tout en réfléchissant à la possibilité d'utiliser les notions freireiennes de générativité et de dialogue comme alternatives à cette vision.

Ensuite, en 2016, nous avons utilisé la bande son du séminaire entre Freire et Illich pour une écoute-performance à l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne. Nous avons écouté différents extraits sonores avec des médiatrices·teurs culturel. le.s et des enseignant·e·s, avant de discuter avec eux de possibles utilisations de la pensée de Freire dans leurs cadres professionnels.

Dans notre recherche, nous cherchons également à enregistrer des faits *a priori* plus anecdotiques qui lient Freire à Genève, qui parlent autrement de son inscription dans le contexte local. Nous avons par exemple découvert par hasard, sur la carte du restaurant "Le Portuguais", à Genève cette mention « *Feijoada Brasileira*, plat préparé en hommage à notre ami Paulo Freire, célèbre pédagogue brésilien, qui a personnellement confectionné la 1ère feijoada brésilienne servie dans notre restaurant en 1974 ».

Symboliquement, la *Feijoada* est un plat important car il était cuisiné par les esclaves avec les restes de viandes laissés par leurs maîtres-oppresseurs. Lorsque nous avons demandé à Lutgardes (Costa Freire, 2016), le plus jeune fils du couple de nous parler de l'anecdote liée à ce restaurant, il a éclaté de rire et nous a déclaré que c'était sans aucun doute sa mère qui avait appris la recette de la *Feijoada* au chef du Portugais et non son père qui, selon lui, ne cuisinait pas du tout. Cette anecdote est donc un autre exemple de l'effacement du rôle d'Elza.

Nous nous sommes appuyés sur cette anecdote pour imaginer une action performative. Nous avons trouvé un cadre pour le faire grâce à un réseau international de recherche sur des approches critiques de l'éducation de l'art dont nous faisons partie. En effet, une partie de notre recherche est inscrite dans le projet *Another Roadmap School*, qui cherche à écrire une histoire polyphonique, critique, multi-centrée et non-chronologique de l'éducation de l'art à travers le monde[22]. Invités avec des membres de ce réseau à participer à la 32ème Biennale de São Paulo en 2016, nous avons réactivé cette anecdote de la *Feijoada* en apprenant à cuisiner ce plat avec quelques-uns de nos collègues, dans l'appartement de la curatrice qui nous avait invités, puis en servant ce plat dans l'enceinte de la Biennale, aux membres du réseau (ILL. 09).

22 https://colivre.net/intertwining-histories.

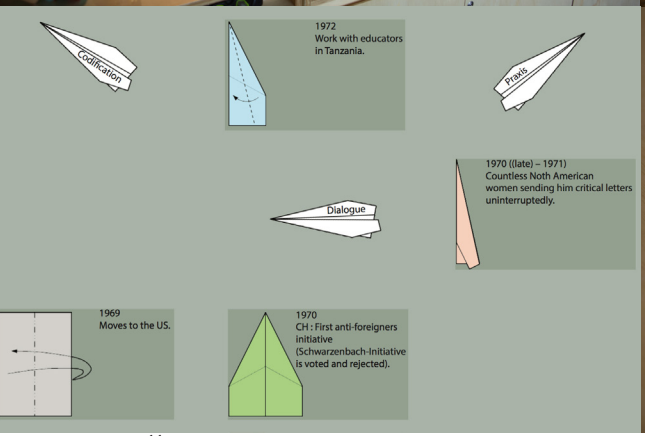
Pendant que la table était dressée, chaque membre était invité à sélectionner et à lire un document parmi une grande collection de documents issus des archives du Conseil œcuménique des Églises (ILL. 10). Une fois le repas servi et les textes lus, chacun expliquait son choix et nous disait quel lien elle·il avait pu trouver entre le document qu'elle·il avait sélectionné et ses propres recherches. Par la forme du repas, nous avons favorisé un échange convivial et réellement dialogique. Cette mise en lien a mené à l'approfondissement de certains points de notre recherche et a permis d'initier des collaborations entre plusieurs chercheurs sur des questions transversales. Le repas était servi sur un set de table sur lequel des extraits des archives étaient présentés (ILL. 11). Un poster était affiché dans la salle du repas, évoquant la complexité de la migration des concepts freireiens à travers le monde (ILL. 12).

09



10





11



12

ILL. 09. *microsillons*, préparation de la *Feijoada* servie aux membres du réseau *Intertwining HiStories of Arts Education (Another Roadmap School)*, 32ème Biennale de São Paulo, 2016.
ILL. 10. *microsillons*, lecture des documents par les membres du réseau *Intertwining HiStories of Arts Education (Another Roadmap School)*, 32ème Biennale de São Paulo, 2016.
ILL. 11. *microsillons*, set de table pour le repas réalisé lors de la 32ème Biennale de São Paulo, 2016.
ILL. 12. *microsillons*, avec Camilla Franz et Nora Landkammer, extrait d'un poster réalisé pour la 32ème Biennale de São Paulo, 2016.

Durant ce voyage au Brésil, nous avons également pu discuter des documents collectés avec des médiat·rices·eurs et éducatrices·teurs brésilien·ne·s et nous avons visité l'institut Paulo Freire de São Paulo[23] où sont conservés un grand nombre de documents et d'objets liés à sa vie à Genève (des livres de pédagogues genevois qui étaient dans sa bibliothèque avant son départ au bureau qu'il utilisait à Genève [où une statuette de Lénine côtoie un bibelot représentant le Christ en Croix], en passant par le livre d'or offert par ses collègues du Conseil œcumémique des Églises à son départ ou son diplôme *honoris causa* de l'université de Genève). Nous avons pu nous entretenir longuement avec Lutgardes, le plus jeune fils de Freire, et Moacir Gadotti, un ami proche de Freire aujourd'hui président de l'Institut.

Récemment, nous avons également utilisé nos recherches autour de Freire dans un cadre artistique institutionnel : nous étions invités à développer un projet d'exposition au centre d'art contemporain Saint-Léger[24]. Très vite, nous avons développé une proposition autour de la notion *d'inédit possible*, empruntée à Freire (2001:102-106), et avons initié une collaboration avec une classe d'élèves de troisième de la région.

En discutant avec leur enseignant en arts plastiques, nous avons compris que la question du mobilier scolaire et plus généralement de l'environnement de la classe était un sujet important, car il jugeait ce mobilier – des petites tables à dessin individuelles – totalement inadapté à la taille et aux pratiques de ses élèves. Nous avons alors décidé de faire une contre-proposition dans l'espace d'exposition, en faisant réaliser pour ce cadre une table très grande (ILL. 13) et en demandant aux élèves – par le biais de lettres que nous leur avons adressées pendant deux mois – d'observer leur environnement scolaire, d'identifier des éléments problématiques et de proposer des transformations, sous une forme écrite ou dessinée.

Les élèves ont ensuite été invités à venir dans le centre d'art et à utiliser la technique de la pyrogravure pour inscrire physiquement leurs propositions sur la table, au centre de l'espace d'exposition (ILL. 14).

Au fil de ces séances, en classe et au centre d'art, l'idée était donc de faire émerger des critiques des jeunes sur leur environnement scolaire et des propositions de changement. La table devenait donc un espace de travail collectif et surtout un lieu où les élèves pouvaient produire et rendre publics leurs propres discours. La table était également utilisée pour les activités de médiation du Centre, replaçant au centre de l'espace d'exposition des activités habituellement reléguées dans les marges de l'institution.

23 https://www.paulofreire.org
24 http://www.parcsaintleger.fr



13

4 - ÉCHANGES AVEC DES MÉDIAT.RICES·EURS CULTUREL·LE·S

Nous en venons, pour terminer, au quatrième type d'actions que nous avons développées dans le cadre de notre recherche : des échanges avec des médiat·rices·eurs culturel·le·s ou éducat·rices·eurs pour favoriser l'émergence de nouvelles actions pilotes qui puissent réinventer la pensée de Freire.

Freire a souvent remis en cause l'idée de méthode. À de nombreuses reprises, il a invité ses lect·rices·eurs à ne pas voir son travail comme un modèle mais à le réinventer, l'améliorer et l'adapter pour de nouveaux contextes[25].

Dans le cadre de notre travail avec le réseau *Another Roadmap for Arts Education*, et avec cette idée de réinvention en tête, nous avons amorcé ce travail de réengagement avec des médiat·rices·eurs culturel.le.s genevois·e·s et zurichois·e·s que nous avons invité·e·s. Quatre projets pilotes ont été réalisés. Ils ont ensuite été décrits et transformés en protocoles qui pourront être réutilisés, réinventés à leur tour, par d'autres médiat·rices·eurs et éducat·rices·eurs.

La plupart des médiat·rices·teurs invité·e·s – bien qu'ils cherchaient à développer une approche critique de leur pratique – n'avaient jamais lu les écrits de Freire. Nous avons donc commencé à lire et discuter avec eux des extraits de *Pédagogie des opprimés* (Freire, 2001) et d'autres textes du pédagogue.

25 Voir par exemple Janna Graham (*Ultra-Red*, 2014, 2010b : 58).

ILL. 13. *microsillons, La classe renversée : faire surgir l'inédit possible*. Avec une classe de 3ème de Nevers, Centre d'art contemporain du Parc St Léger, 2018.





ILL. 14, microsillons, La classe renversée : faire surgir l'inédit possible. Avec une classe de 3ème de Nevers, Centre d'art contemporain du Parc St Léger, 2018. Pyrogravures réalisées par les élèves.


Regarder
son avenir
par la
fenêtre


REMPLACER
LES PROFS
PAR DE L'EAU

Ensuite, chaque médiat·rice·teur a imaginé une action qui – souvent en transformant une part existante de sa pratique – faisait écho d'une manière ou d'une autre à l'approche de Freire. Nous avons rencontré chaque médiat·rice·teur à plusieurs reprises pour accompagner les projets.

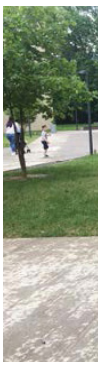
Sur une durée de quatre mois, les projets ont ensuite été réalisés puis nous nous sommes toutes et tous retrouvés pour échanger sur les expériences de chacun·e.

Un premier projet nommé "zackig Zukunft zeigen" a été mené par la médiatrice Camilla Franz à Zurich, en collaboration avec le Johann Jacobs Museum[26] et l'Autonome Schule Zürich[27]. Elle a travaillé avec un groupe d'une dizaine de mineurs non-accompagnés (15 à 18 ans), tous demandeurs d'asile vivant à Zürich. Les participants ont tout d'abord réalisé des cartes postales (avec des slogans et des photos qu'ils ont prises avec un photographe professionnel) (ILL. 15) pour développer des récits sur leurs possibles futurs professionnels – des futurs rêvés. Le projet a ensuite été présenté dans le Johann Jacobs Museum, où ont été invités des professionnels de la culture, du travail social et de la politique. Le projet abordait la notion d'identité fluide et questionnait les inégalités que subissent les requérants d'asile dans leurs recherches d'emploi. Des actions concrètes ont ensuite été menées, comme la rédaction de lettres à des structures officielles d'aide à l'emploi pour demander des changements de réglement.

Le deuxième projet a été mené par le collectif Super Licorne, également avec des demandeurs d'asile, mais cette fois dans un foyer à Genève, le Foyer des Tattes[28]. En organisant des séances avec les résident·e·s intéressé·e·s, le collectif a mis en place une stratégie collective pour repenser l'organisation d'un jardin potager (ILL. 16).



16



26 https://johannjacobs.com/de/
27 https://www.bildung-fuer-alle.ch
28 https://www.hospicegeneral.ch/fr/integration-des-migrants

ILL. 15. Camilla Franz, groupe "Zackig Zukunft zeigen", Carte postale, Zurich, 2016. Copyright : Camilla Franz.
ILL. 16. Super Licorne, *Jardin communautaire*, Foyer des Tattes, Genève, 2018. Copyright : Super Licorne.
ILL. 17. ART SANS RDV, *We Tube*, Lancy (agglomération genevoise), 2018. Copyright : ART SANS RDV.
ILL. 18. Chorale féministe, performance, Genève, 2018. Copyright : TU – Théâtre de l'Usine et Charlotte Nagel.







Lors des réunions, Super Licorne a utilisé des outils graphiques comparables à ceux développés dans les campagnes d'alphabétisation de Freire. Le collectif a réussi à transformer un usage strictement individuel des parcelles du jardin en un usage communautaire valorisant les savoir-faire et connaissances de chacun.

Pendant les réunions, un calendrier des légumes a été détourné pour en faire des posters qui sont restés dans la salle de réunion tout au long du projet et qui ont mélangé, petit à petit, informations factuelles sur les légumes, images, schémas d'organisation, notes manuscrites résultant des discussions, etc. Cette utilisation de posters comme éléments générateurs de discussion est directement inspirée de l'idée de *codification* de Freire (2001:112), c'est-à-dire de la transformation d'éléments de la vie quotidienne en éléments graphiques générateurs d'échanges et d'apprentissages.

Dans un processus proche de l'idée de conscientisation – une série de questions sur la situation des requérant·e·s a été posée tout au long du projet : Qu'est-ce que cela signifie d'attribuer une parcelle de terrain à des individus qui sont apatrides ? Comment valoriser les connaissances sur des légumes qui ne sont pas ceux que l'on pourra faire pousser en Suisse ? Qu'est-ce que cela signifie de parler d'agriculture urbaine avec des gens qui rêvent d'avoir un terrain à cultiver ? Comment s'organiser collectivement lorsque l'on n'a pas accès libre aux ressources élémentaires comme l'eau ? Quel commun construire quand le salaire horaire des coordinateurs du projet est de 45 francs suisses et celui des requérant·e·s de 3 francs suisses ?

L'idée freireienne de « lire le mot et lire le monde » (*reading the word and reading the world*) (Freire, 1983) prend ici forme dans une articulation entre apprentissage de savoirs pratiques et réflexion sur l'organisation collective ou sur la situation d'exil.

Le troisième projet a été réalisé par l'association *Art sans RDV* à Lancy, en périphérie genevoise. Les médiat·rices·eurs ont développé un jeu de construction qui peut être utilisé dans différents quartiers, sur le lieu de résidence des participants.

Un matériel de construction – constitué de tubes de cartons récupérés et de divers systèmes d'attache – est transporté dans un chariot, rendant la présence des médiateurs très visible dans le quartier (ILL. 17). Les interventions ont lieu lors de congés scolaires et les habitant·e·s peuvent joindre librement l'atelier, qui est également annoncé par des affiches et sur les réseaux sociaux quelques jours à l'avance.

Lorsque quelques personnes se sont réunies autour du chariot, le groupe constitué délimite ensemble un périmètre de travail. Les participant·e·s sont alors invité·e·s à observer ce qui se trouve dans le périmètre délimité et à identifier

des éléments qu'ils aimeraient transformer. Une discussion collective prend place puis chaque participant·e, individuellement ou en groupe, construit avec les tubes une maquette évoquant la transformation souhaitée. Après une heure et demie de travail, les différentes structures sont assemblées pour créer une installation commune et une discussion finale prend place sur les différentes perceptions du quartier et sur les désirs de changement de chacun.

Les productions sont documentées par des photographies puis sont transformées en représentations schématiques pour constituer, au fil des ateliers, un catalogue de formes modulaires.

Le processus – qui cherche à ouvrir un dialogue entre différentes personnes vivant dans un même quartier mais n'interagissant pas forcément – est basé, là encore, sur la notion d'inédits possibles développée par Freire (2001:102) : au fil des discussions et de la construction, d'autres organisations et architectures possibles pour le quartier doivent apparaître.

Le dernier projet fait écho à une critique récurrente sur le travail de Freire, qui est souvent montré du doigt pour avoir développé une approche universaliste, sans faire de distinctions entre les différents opprimés et en particulier sans aborder la position des femmes de manière particulière[29]. De nombreuses féministes, comme *bell hooks* (1994 : 147), ont souligné ce problème et ont tenté de poursuivre ses réflexions en y ajoutant des réflexions liées au genre, plutôt que de rejeter sa pensée.

Ce dernier projet a été réalisé par l'équipe du Théâtre de l'Usine (TU)[30], un lieu alternatif à Genève où une approche expérimentale de la médiation culturelle est pratiquée. Dans le cadre d'une programmation sur le thème des *voix*, l'équipe du TU, avec la performeuse Charlotte Nagel, coordinatrice du projet, a créé une chorale féministe. Cette chorale avait pour but de faire entendre des protestations, de la rage et des désirs de devenirs féministes, en produisant collectivement des chansons avec des non-professionnelles.

Lors de la première session, la coordinatrice a amené une chanson qu'elle a faite écouter aux participantes qui étaient invitées à chanter en même temps. Pour éviter que quiconque ne soit bloqué par la timidité, la chanson était jouée très fort. Petit à petit, la coordinatrice a descendu le volume et les voix des participantes sont devenues plus audibles, jusqu'à une version *a capela*. Ensuite, les paroles de la chanson ont été discutées : est-ce que le chœur est à l'aise avec ces paroles ? Comment pourraient-elles être réécrites, comment pourrait-on se les réapproprier ? Comment pourraient-elles devenir acceptables en terme de discours postcoloniaux et féministes ?

29 Voir notamment : Leonard & McLaren (eds.), 1992.
30 https://www.theatredelusine.ch

Lors des séances suivantes, le processus s'est poursuivi avec des chansons amenées par les participantes. Après une série de rencontres, une chanson a été choisie, réécrite puis performée en public (ILL. 18). Il s'agit de "Les Rebelles" des Bérurier Noir, dont le texte a été transformé pour supprimer certains passages stéréotypants ou exoticisants et pour poser un point de vue féministe, tout en gardant la dimension "rebelle" de la chanson.

Ainsi :
« Nous vivons comme en Afrique / Au rythme de nos musiques / La jungle nous appelle »

devient par exemple :
« Nous vivons comme nous voulons / Au rythme de nos musiques / La rue nous appelle »

et :
« Et toi le gladiateur ! / Rejoins notre *raïa* / Et toi le déserteur ! Rassemblons toutes nos tribus ! »

devient :
« Et toi qui crie ACAB / *Rejoins notre colère* / Et toi la travailleuse / Rejoins notre colère / Et toi la sorcière »

Le chœur a ensuite continué à se rencontrer et a développé un petit répertoire suivant le même principe.

Le projet s'inspire de l'idée de Freire (2001 : 53;141) « d'éveiller des consciences critiques[31] » par un échange dialogique. Il se base aussi sur l'idée de « se battre pour avoir sa propre voix[32] », que Freire défend dès son premier livre, *Cultural Action For Freedom* (1970 : 4).

Dans la veine de ces projets pilotes de réengagement, nous mettons actuellement sur pied une recherche-action qui vise à réengager Freire dans les institutions d'art contemporain en Suisse Romande, par le biais des services de médiation de six institutions culturelles et avec l'aide d'un groupe d'experts internationaux, spécialistes de Freire. L'idée du projet est de discuter des ouvrages de Freire avec les médiat·rices·eurs de ces institutions, de les accompagner dans l'invention de nouveaux projets de médiation, spécifiquement pensés pour les contextes dans lesquels elles interviennent, puis de les réaliser et de les observer, avec l'ambition de rendre les institutions culturelles plus ouvertes à la pensée critique et plus radicalement démocratiques – pour la durée des projets au moins mais, espérons-le, au-delà.

31 Notre traduction.
32 Notre traduction.

BIBLIOGRAPHIE

.Bonnet, François, "Brésil : Jair Bolsonaro ou la haine de la démocratie", in : *Mediapart*, 26 octobre 2018. Accessible sur : https://www.mediapart.fr/journal/international/261018/bresil-jair-bolsonaro-ou-la-haine-de-la-democratie?onglet=full [dernière visite : 11.01.2019].
.Costa Freire, Lutgardes (2016) discussion avec les auteurs, Instituto Paulo Freire, São Paulo 26.10.2016.
.Durham, Jimmie, " Popocatépetl and its Environs", in : *Quauhnuahuac – Die Gerade ist eine Utopie*. Basel, Kunsthalle Basel, 2006. (unpaginated).
.Díaz, Kim, "Paulo Freire (1921-1997)", Internet Encyclopedia of Philosophy. A Peer-Reviewed Academic Resource. Accessible sur : https://www.iep.utm.edu/freire/ [dernière visite : 11.01.2019].
.Finkelpearl, Tom, "Paulo Freire : Discussing Dialogue [Interview]", in : Finkelpearl, Tom (ed.), *Dialogues In Public Art*, Cambridge, MIT Press, 2000, pp. 276-293.
.Freire, Paulo, *Cultural Action for Freedom*, Cambridge, Harvard Educational Review, 1970.
.Freire, Paulo, *Letters to Cristina: Reflection on My Life and Work*, London, Routledge, 1996.
.Freire, Paulo, *Pedagogy in process: the letters to Guinea-Bissau*, New York, Seabury Press, 1978.
.Freire, Paulo, *Pedagogy of Hope: Reliving Pedagogy of the Oppressed*, New York, Continuum, 1995.
.Freire, Paulo, *Pédagogie des opprimés*, suivi de *Conscientisation et Révolution*, Paris, La Découverte, 2001.
.Freire, Paulo, *Pedagogy of the oppressed*, New York, Herder and Herder, 1970.
.Freire, Paulo, *Pedagogy of the oppressed*, New York, Continuum, 2005.
.Freire, Paulo, "Creating alternative research methods. Learning to do it by doing it", in : Hall, B., Gillette, A. & R. Tandon (eds.), *Creating Knowledge: A Monopoly*, New Delhi, Society for Participatory Research in Asia, 1982, p. 29–37.
.Freire, Paulo, *Pedagogy of Hope: Reliving Pedagogy of the Oppressed*, New York, Continuum, 1995.
.Freire, Paulo, *Teachers as Cultural Workers: Letters to Those Who Dare Teach*, Westview Press, 1998.
.Freire, Paulo, "The importance of the act of reading", in : *Journal of Education*, 165 (1), 1983, pp. 5-11.
.Freire Heiniger, Cristina, discussion avec les auteurs, 6.2.2018, Genève.
.Gerhardt, Heinz-Peter "Paulo Freire (1921–97)", in : *Prospects: the quarterly review of comparative* (Paris: UNESCO), vol. XXIII, no. 3/4, 1993, pp. 439–58.
.Guilherme, Alexandre Anselmo & Picoli, Bruno Antonio, "Escola sem Partido/School Without Party – totalitarian elements in a modern democracy: some reflexions based on Arendt", in : *Revista Brasileira de Educação,* v. 23, 2018. Accessible sur : http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v23/en_1809-449X-rbedu-23-e230042.pdf [dernière visite : 11.01.2019].
.Hooks, bell, *Teaching to Transgress. Education as the Practice of Freedom*, New York, Routledge, 1994.
.Kirkendall, Andrew J., *Paulo Freire and the Cold War Politics of Literacy*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2010.
.Leonard, Peter & McLaren, Peter, *Paulo Freire, a critical encounter*, London, Routledge, 1993.
.Pereira, Irène, "Jair Bolsonaro contre Paulo Freire", in : *Le Courrier*, 1.11.2019. Accessible sur : https://lecourrier.ch/2018/11/01/jair-bolsonaro-contre-paulo-freire/ [dernière visite : 11.01.2019].
"Pilgrims of the Obvious," *Risk* 11, n°1 (1975).
.Roberts, Peter, "Paulo Freire and Utopian Education", in : *Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies* Volume 37, Issue 5 (2015), p. 376-392.
.Simpfendörfer, W., "Paulo Freire—Erziehung als Praxis der Freiheit", in : Simpfendörfer, W., *Ökomenische Spurensuche. Portraits*. Stuttgart, Quell, 1989.
.Steinberg, Shirley, *Paulo Freire Documentary Seeing Through Paulo's Glasses: Political Clarity, Courage and Humility* (2012 ; Montreal, The Freire Project), Streaming Video.
.Thiollent, Michel, "Action Research and Participatory Research : An Overview", in : *International Journal of Action Research*, 7, 2, 2011, p. 160-174.
.Ultra-Red, *Ultra-Red: Nine Workbooks 2010-2014*. Berlin, Koenig, 2014.
.Velasco, Alberto, échange avec les auteurs (en présence de Cristina Freire Heiniger), 26.4.2018, Genève.
.Wadsworth, Yoland, "What is Participatory Action Research? Action Research International on-line journal", 1998. Accessible sur : http://www.scu.edu.au/schools/gcm/ar/ari/p-ywadsworth98.html [dernière visite : 11.01.2019].

Marianne Guarino-Huet et Olivier Desvoignes sont artistes, docteur·e·s en art diplômé·e·s de l'University of the Arts London et sont actuellement responsables du Master TRANS–art, education, engagement à la Haute école d'art et de Design – Genève. En 2005 c'est notamment par intérêt pour la médiation critique, discipline alors émergente, qu'ils créent microsillons, un collectif indépendant d'artistes développant une recherche spécifique sur les liens entre art et pédagogie. Ils questionnent les différents courants de pensées pédagogiques, par le biais de projets collaboratifs impliquant acteur culturels, sociaux et non-spécialistes qu'ils impliquent dans le processus de création. Leur but est d'engager une réflexion sociale et citoyenne, de soulever des questions sur l'art, l'institution, l'espace public, de faire entrer de l'imaginaire et de la poésie dans le quotidien, ainsi que de faire des institutions culturelles des lieux où peuvent être expérimentées de nouvelles formes de pratique de la démocratie.



L'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles est le siège des éditions La Part de l'Œil. Depuis 1985, celles-ci publient une revue annuelle de pensée des arts plastiques, *La Part de l'Œil* et trois collections d'ouvrages : "Théorie", "Diptyque" et "Fiction", respectivement dédiées aux essais, aux monographies d'artistes et à la fiction.
On ne peut présenter *La Part de l'Œil* sans évoquer Georges Bataille, à qui la revue doit son titre et a consacré son édition de 1994. Au-delà de la révérence, ce titre révèle l'esprit fondateur d'une revue d'esthétique qui entend interroger les arts visuels au travers de questions cruciales et de la façon la plus directe qui soit.
La Part de l'Œil s'attelle ainsi à une dynamisation de la pensée esthétique contemporaine en privilégiant le rapport de l'œuvre au sujet créateur, afin de valoriser une pensée de l'art et non pas sur l'art. La revue engage une exploration et une réinvention du discours esthétique capable de reconstruire les concepts et remettre en jeu les certitudes que l'on a vis-à-vis des œuvres.

LA PART DE L'ŒIL

Pour ce faire, auteur.e.s et contributeur.e.s de la revue convoquent différents champs d'analyse : philosophie, psychanalyse, sémiologie, histoire de l'art et anthropologie, permettant de faire de la pensée esthétique un lieu d'émergence et de stimulation scientifique. Depuis sa création, la revue s'est enrichie de contributions de renommée internationale, avec notamment François Cheng, Georges Didi-Huberman ou Jean Louis Schefer.
Le double numéro intitulé "Peinture pratique théorique" (n°17/18 paru en 2001/2002) est à citer, en ce qu'il propose des études inédites en français rassemblées par trois enseignant.e.s de l'Ohio State University of Colombus. Leurs contributions questionnent la peinture de la fin du XX^{e} siècle permettant de réévaluer les conceptions, les jugements et les préoccupations établies à son sujet : sont ainsi abordés le statut de l'abstraction, la question sérielle ou encore la pratique théorique.
Dans son édition n°29 parue en 2015, "Le dessin dans un champ élargi", la revue interroge les attitudes et les gestes du dessin tout en déconstruisant les présupposés traditionnels à l'égard de celui-ci. Ce volume démontre la force de liberté d'un médium qui échappe aux assignations parfois étouffantes de la théorie de l'art.
— Camille Rivet —

LA PART DE L'ŒIL
L'HYPOTHÈSE DU SUJET



DIRK DEHOUCK
BRUNO GOOSSE
MICHEL GUÉRIN
LUCIEN MASSAERT

Aperçu des 32 volumes de la revue *La Part de l'Œil* publiés entre 1985 et 2019, 21 x 29,7 cm, élaboration graphique : Anne Quévy.



Nous ne savons si les quelques lignes que nous consacrons ici à l'*aventure* de la revue *La Part de l'Œil* pourront contribuer à jeter un éclairage sur les questions des "réalités de la recherche (collective) en arts" que ce volume se propose d'aborder et qui, nous semble-t-il, sont largement tributaires des conjonctures actuelles de l'institutionnalisation de la recherche (en art) et des rhétoriques qui en découlent.

C'est ainsi que nous nous demandons s'il nous est possible de présenter « notre programme de recherche », à supposer qu'il existe – « ses objets, ses méthodes, son environnement institutionnel, son organisation et son économie », tout ce qui relèverait des « réalités » et des « parties dures » de la recherche (en art) –, comme l'argument de ces rencontres et de cette publication nous y invite. Si cela nous est difficile, ce l'est encore plus si nous devons, comme le suggère ce texte, « mettre à la marge le spéculatif ».

Il faudra peut-être conclure de ce qui va suivre que notre incapacité à « mettre à la marge le spéculatif » constitue, sinon une exigence, du moins une des caractéristiques concrètes qui se dégage de "notre" aventure.

« Notre aventure ». Écrivant ces mots, il nous faut préciser notre relation à l'égard de ce pronom possessif et à l'égard du nous, du collectif qu'il suppose, puisqu'il en est question dans cet ouvrage. Il nous faut également aborder la situation de transition que nous vivons, qui est celle d'une nouvelle équipe qui vient de reprendre les rênes de la revue, il y a maintenant deux ans environ. Cette situation, nous voudrions la qualifier d'un mot qu'il nous plaît d'énoncer, celui d'héritage.

Peut-on constituer une recherche ou une aventure en héritage ? La question peut-elle avoir un sens, et comment bien la poser ? La recherche, lorsque nous voulons l'aborder dans ses aspects pratique, institutionnel, matériel, etc. ne nous fait-elle pas manquer cette double question : de quoi héritons-nous et comment choisir son héritage ? Situation inconfortable que celle du « légataire » lorsqu'il doit conjuguer deux gestes : être fidèle à l'héritage et, dans le même temps, le réaffirmer ; le recevoir et le relancer autrement, le maintenant ainsi vivant.

S'il doit y avoir une fidélité, elle doit aussi, semble-t-il, s'exposer au risque de l'infidélité la plus grande, du contresens, au risque d'une décision qui ouvre la possibilité, sinon d'une trahison, au moins nécessairement d'une inflexion. Choisir son héritage, c'est peut-être ne pas le recevoir comme un bloc uni mais, si cela peut avoir un sens dans le cas d'une « recherche », traquer ses moments et ses ambitions dogmatiques.

Aventure, écrivions-nous à l'instant, et non programme. C'est à dessein que nous utilisons ce mot dont la dimension romanesque est plus conforme, du moins peut-on le penser, à l'esprit qui anime la revue depuis sa fondation en 1985.

C'est un autre aspect caractéristique de cette aventure intellectuelle, amicale et théorique qu'est *La Part de l'Œil*, à savoir la proximité entre la recherche et l'enseignement. La revue a longtemps été un lieu de rencontre de la théorie pour les étudiants et pour les artistes de l'Académie royale des Beaux-Arts de

Bruxelles, et sans doute le reste-t-elle encore, même si, pour les étudiants de l'école, cette rencontre se fait aujourd'hui plus discrète.

Les étudiants qui, il y a quelques années, s'aventuraient à lire la revue et suivaient les cours de Luc Richir[1] mesuraient l'écart entre l'articulation serrée des énoncés écrits, la dimension thétique et condensée du propos d'une part, et de l'autre l'interrogation patiente qui ne cessait de se redéployer à chaque séance de cours et où l'on entrevoyait les articulations plus hésitantes et aventureuses. La revue apparaissait alors comme le lieu de condensation d'un enseignement (en train de se faire), d'une pensée qui s'invente et se cherche. Nous aimons penser que cette réception-là de la revue, celle qui trame enseignement et recherche, en est encore une part constitutive.

Cette aventure, comment donc la qualifier, comment la présenter, la raconter ? Elle aura consisté d'abord et principalement en des rencontres, plus moins à distance, en des connivences plus ou moins étroites avec les auteurs et, d'abord, entre des enseignants de l'Académie qui, artistes ou théoriciens, constituèrent au fur et à mesure le comité de rédaction.

Ils étaient sept, principalement des enseignants de l'école, lors de la publication du premier volume de la revue, en 1985. Progressivement, le comité s'est renforcé au fil des années et comporte aujourd'hui douze personnes, enseignants, artistes, philosophes, historiens de l'art qui, pour la plupart, entretiennent un lien étroit avec l'Académie. Cette inscription et cet ancrage de l'aventure éditoriale dans une école d'art est sans doute l'un des aspects importants qui caractérise la revue à la différence de revues universitaires.

La revue, dont la qualité scientifique et l'ancrage académique sont aujourd'hui reconnus et appréciés, vit donc le jour dans une école d'art. Ce n'est que par la suite, à partir de 2009, que la revue a mis en place un comité de lecture (procédure de *peer review*) pour répondre aux exigences de la recherche dite académique et garantir la validité scientifique des textes. Aujourd'hui, ce comité de lecture rassemble treize personnes, dont le profil est celui de chercheurs universitaires d'envergure, historiens de l'art, philosophes ou sémioticiens (Yve-Alain Bois, Jean-Claude Lebensztejn, Philippe Armstrong, Michel Guérin, …).

On peut se poser la question de savoir si certains textes publiés par le passé – qui sont à nos yeux à mettre au nombre des plus significatifs de ceux accueillis dans nos colonnes – passeraient facilement aujourd'hui le filtre académique du comité de lecture[2]. Nous pensons par exemple aux textes de Jean Lombardi, publiés dans nos volumes 4, 9, 10, 12 et 19, dont la liberté de forme et de pensée nous stimulent encore actuellement à chaque relecture.

Les interrogations théoriques que la revue a portées au fil des années, doivent beaucoup aux affinités avec les personnes concrètes rencontrées, invitées,

1 Professeur de philosophie et de littérature contemporaine à l'Académie royale des Beaux-Arts, Luc Richir, philosophe et psychanalyste, a été à l'initiative de la création de la revue *La Part de l'Œil*.

2 Dès 2004, dans *Enemies of Promise. Publishing, Perishing, and the Eclipse of Scholarship* (trad. franç. *L'éclipse du savoir*, Paris, Allia, 2008), Lindsay Waters, responsable éditoriale aux Harvard University Press, attirait l'attention, suite à la généralisation des processus de « *peer review* », sur les conséquences normalisatrices de l'évaluation dans le domaine de l'édition universitaire en "sciences humaines".

devenues elles-mêmes protagonistes de l'aventure – comme ce fut le cas de Michel Guérin ou de Éliane Escoubas. C'est, nous semble-t-il, une autre caractéristique de cette aventure intellectuelle, artistique et théorique : nous ne lançons pas d'appel à contribution, mais nous invitons, un an à l'avance, des auteurs à proposer un texte original en lien avec une interrogation, une problématique que nous leur soumettons. Il nous importe ainsi de laisser aux auteurs le temps de développer une réflexion de fond. La revue paraît au rythme d'un volume par an. Il nous plaît d'ailleurs d'attirer l'attention sur le titre de présentation de la revue, explicite depuis le changement graphique de la couverture, au seuil du nouveau millénaire, en 2001, pour le volume 17 : « Revue annuelle de pensée des arts plastiques ». Non pas revue de recherche en arts, mais de pensée des arts (plastiques). Quels rapports pouvons-nous encore entrevoir aujourd'hui entre la pensée et la recherche ? À quelles conditions et à quelles contraintes l'une et l'autre doivent-elles répondre ? Difficile de laisser le spéculatif à la marge… Nous avons le sentiment parfois confus que si nous maintenons ce vieux mot de "penser" – que nous affectionnons du reste – c'est peut-être parce qu'il reste irréductible à la dimension programmatique que la recherche suppose.

Aussi, est-ce peut-être même en amont de « la conception générale de la recherche » que nous voudrions situer « notre » projet, c'est-à-dire avant même ce qui constituerait, comme le suggérait l'argumentaire du colloque, un « préalable » pour aborder, ensuite, la recherche en arts.

En effet, des cinq critères d'évaluation de la recherche qui sont rappelés dans l'argumentaire (nouveauté, créativité, incertitude, systématisation et transférabilité – ou reproductibilité), seule l'incertitude nous semble convenir à ce que nous engageons chacun séparément et collectivement.

Nous éprouvons donc une grande perplexité devant l'affirmation selon laquelle « il ne fait pas de doute que ces critères entrent immédiatement en résonance avec nos conceptions évidentes de la recherche et avec celles de la recherche en arts en particulier ». Nous aimons à penser que notre évidence est ailleurs ; que nous la trouvons plus volontiers dans les mots d'invention et de création – terme dont Michel Guérin a montré, dans son dernier ouvrage (*Le Temps de l'Art. Anthropologie de la création des modernes*) qu'il pourrait bien être relayé, après l'engouement moderne pour le « nouveau », par celui d'*inédit*. S'agissant des œuvres, Michel Guérin suggère encore, qu'il se pourrait bien que « le pôle de l'*audience* a fini par éclipser presque totalement celui de la *consistance*[3] » des œuvres. « Cela explique sans doute la retenue des acteurs du monde de l'art à utiliser le mot *œuvre*, souvent remplacé par "travail" ou "proposition" » ajoute-t-il.

Ce glissement explique peut-être aussi l'intention qui anime le propos d'un sémioticien qui écrivait récemment que l'approche dominante de la pensée des

3 Michel Guérin, *Le temps de l'art. Anthropologie de la création des modernes*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 387-388.

arts est une approche de la création, de la production et qu'il était temps de donner sa place à une pensée de la réception – pensée dont on imagine qu'elle s'accommode assez bien aujourd'hui d'une tendance pragmatiste doublée d'un intérêt pour les sciences cognitives qui lui donneraient une valeur scientifique.
Cette opposition, entre pensée de la création et pensée de la réception, présentée de façon frontale relève certainement plus du combat idéologique que de l'analyse épistémologique. Mais certains sémioticiens, semble-t-il, et autres chercheurs dans le domaine de l'art ont décidé de construire la logique entière de leur démarche sur ce primat de la réception – qui fait le jeu de l'art (art-système) aujourd'hui.
Plus féconde nous semble être l'approche qui entend réfléchir la tension et la dynamique entre ces deux positions et leur échange réciproque. Il n'est pas rare qu'un créateur, à certains moments, se retourne sur l'œuvre réalisée pour en penser le résultat, de même qu'un spectateur peut tenter de placer sa réflexion dans les pas de l'artiste pour saisir sa démarche et la genèse de l'œuvre. Dans l'un et l'autre cas, la pensée s'éprouve dans une aventure du *regard* où vient à se saisir quelque chose du côté du sujet.
Luc Richir, dans le Liminaire du premier volume de la revue, en 1985, « Arts plastiques et psychanalyse » écrivait :

> « Comment définir "la part de l'œil" puisque le titre de la présente revue fait programme ? En quoi consiste-t-elle, cette part qui nous vient de deux horizons, peinture et psychanalyse ? ». La référence à Lacan suit immédiatement la question : « C'est Lacan qui a rigoureusement dégagé ce qui se perd d'une perception soi-disant pure pour instituer le sujet comme la réponse appelée par cette perte même[4] ».

On le devine par cette seule référence, quelque chose comme l'hypothèse du sujet s'énonce dans ce nœud entre « Arts plastiques et psychanalyse ».
Est-ce dès lors un hasard si le second volume, l'année suivante, trouva à s'intituler, cette fois, « Pensée des sciences, pensée des arts plastiques » ? Dans le Liminaire de ce volume de 1986, il s'agissait d'interroger le non-recouvrement entre l'*espace*, tel que la science dans sa solidarité avec « l'idée métaphysico-technique de *représentation* » peut le penser, et le *lieu* en tant qu'il est ce qui résulte de l'apparaître de la chose et ne s'en dissocie pas. Luc Richir écrit : « L'espace essaie de substituer, à la détermination à chaque fois singulière du lieu, un système de coordonnées universellement valables qui permettent d'inscrire le lieu *indépendamment* de la chose ». D'où cette question sur le seuil de laquelle s'interrompt le Liminaire :

> « L'art est-il simple production de reflets ou met-il en cause les postulats déréalisants de la science ? Serait-ce par le biais du défaut de tout rapport calculable qu'il soustrait le sujet à son pur et simple anéantissement dans l'exécution d'un programme[5] ? ».

4 Luc Richir, "Éditorial", *La Part de l'Œil*, vol. 1 – 1985, Dossier "Arts plastiques et psychanalyse", p. 6.
5 Luc Richir, "Liminaire", *La Part de l'Œil*, vol. 2 – 1986, Dossier "Pensée des sciences, pensée des arts plastiques", p. 6-9.

« Soustraire le sujet à son anéantissement dans l'exécution d'un programme » : telle est peut-être la chance d'une aventure. Quelles en sont les conséquences sur la façon dont le projet s'est développé par la suite ?
Partant de ces quelques phrases des liminaires des deux premiers volumes de la revue, il semble possible de dégager ce qui constitue un fil conducteur. La question du sujet créateur et de sa relation à l'œuvre aura peut-être été le leitmotiv, la ligne directrice (et la ligne éditoriale) ou la trame de fond qui définit *La Part de l'Œil* et à partir de laquelle il s'est agi, chaque fois de façon différente, de solliciter différentes approches épistémologiques, différentes méthodes.
C'est ainsi qu'on peut lire, en guise de présentation générale des éditions, le texte suivant repris *in extenso* dans le catalogue :

> « Depuis 1985, la revue *La Part de l'Œil* poursuit son exploration et son invention du discours esthétique contemporain. Elle s'attache à dynamiser les questions de l'esthétique, repenser l'approche des œuvres, tenter de fonder le discours de l'esthétique afin que ce champ de travail devienne le lieu de rencontre de chercheurs, le lieu d'émergence et de stimulation d'une pensée scientifique digne de ce nom.
>
> Notre ambition consiste à rassembler des études rigoureuses relevant de l'analyse et du regard critique qui redécouvrent les œuvres et les inventent, les relancent au lieu de les figer. Les méthodes utilisées par *La Part de l'Œil* s'inspirent de la psychanalyse, de la philosophie, de la sémiologie, de l'histoire de l'art comme de l'anthropologie, en associant un souci de rigueur à la conviction que la singularité des œuvres abordées exige à chaque fois de reconstruire les concepts et de remettre en jeu les certitudes. Nous tentons de privilégier un angle d'approche qui nous semble trop souvent négligé, celui du rapport de l'œuvre au sujet créateur. Cette problématique se trouve le plus souvent oblitérée par des approches qui ne peuvent que négliger l'œuvre en ce qu'elles sont davantage des pensées sur l'art que des pensées de l'art. »

C'est à partir de ce texte et des quelques passages tirés des liminaires à l'instant évoqués que nous voudrions revenir sur la question de l'héritage. Choisir son héritage, c'est aussi se départir de ses « moments dogmatiques ». En l'occurrence, ici, il nous apparaît que la double prétention à *fonder* le discours de l'esthétique et à stimuler une *pensée scientifique digne de ce nom* ne reflète pas l'ambition initiale, mais est une concession faite à la rhétorique de la recherche et à ses exigences académiques. Cette situation est sans doute en partie inévitable, mais il incombe de choisir dans l'héritage ce que l'on décide de réaffirmer.
En forçant le trait, il nous semble que l'on pourrait interroger cette tension entre une logique de la fondation et une logique de l'invention qui trouve à s'exprimer dans ces autres phrases qui mettent en avant l'exercice du regard qui *redécouvre les œuvres et les invente*, la conviction que *les concepts se (re)*

construisent depuis la singularité de chaque œuvre comme s'il s'agissait de se mettre à la place de l'artiste en épousant la logique de sa création, comme s'il fallait séjourner *dans* l'œuvre occupée à se faire. En forçant encore le trait, nous pourrions dire qu'il y a, à l'opposé de cette démarche, les textes qui constituent le énième commentaire du commentaire d'un texte qui parlerait de l'*art*.

On pourrait dire que ce sont là deux approches dont les directions s'inversent : d'un côté un chemin qui va de l'œuvre vers une pensée à (re)construire et, de l'autre, un chemin qui va de la pensée existante à l'œuvre à expliquer et à faire reconnaître. Si elles peuvent s'exclure l'une l'autre, elles peuvent aussi, dans les meilleurs cas, s'articuler intelligemment (et dialectiquement).

*

Nous pourrions donc estimer que le projet de *La Part de l'Œil* tournerait, depuis ses débuts, autour de ce syntagme : « rapport de l'œuvre au sujet créateur ». Non pas, donc, rapport de l'œuvre à son environnement, à son histoire, à son contexte, mais questionnement du sujet, en l'occurrence, questionnement du sujet créateur. Cette question du sujet est complexe, elle apparaît de mille façons différentes, et ce n'est évidemment pas le lieu ici pour tenter, même de façon superficielle, d'en faire le tour, mais nous tenterons néanmoins d'y revenir rapidement par la suite.

Les commentateurs, sans doute également le public, ont compris que le nom de la revue, *La Part de l'Œil*, se référait au regard, à la vue, à la part que l'œil prend au monde, prend à l'art. Ce serait aller dans le sens de ce rôle central dévolu à la vision par la philosophie depuis Platon. Or, un aspect récurrent de nos réflexions est allé à l'encontre de cette centralité accordée aux données visuelles dans l'approche des œuvres plastiques. Le choix de ce titre s'est fait en recroisant deux titres de Georges Bataille, *L'Histoire de l'œil* et *La Part maudite*. Ainsi *La part de l'œil* serait plutôt de l'ordre de cette cruelle partition de l'œil emblématique du film de Buñuel, *Un chien andalou*. Il y aura ensuite, en 1994, pour clairement marquer cette dette, la parution de notre volume 10 consacré à Bataille.

Commençons par quelques mots concernant le contexte dans lequel la revue apparaît. Nous pouvons pour cela, dans un premier temps, prendre les choses par le biais des disciplines, des méthodes prioritairement convoquées au fil des premiers volumes : la psychanalyse, la sémiologie et la phénoménologie.

Luc Richir ne pouvait que vouloir débuter ce travail par un volume consacré à la psychanalyse. Un ouvrage avait spécialement marqué le champ théorique dans ce domaine, c'était *Discours, Figure* de Jean-François Lyotard paru en 1971. La pensée freudienne marque particulièrement cet ouvrage. La prise en compte de l'œuvre de Jacques Lacan ouvrira d'autres pistes de réflexion pour *La Part de l'Œil*. L'on notera ensuite une présence régulière de l'approche

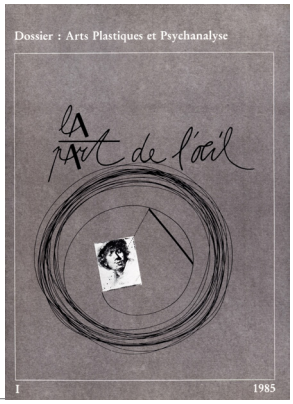
psychanalytique au fil des différents volumes.
Notons que nous avons pu bénéficier dans ce premier volume d'un texte de Gérard Wajcman consacré à l'œuvre de Ed et Nancy Kienholz, *Endless through a Glasshouse Looking* de 1980-1981 et que des contributions de Gérard Wajcman, devenu aujourd'hui une figure importante de la théorie de l'art, réapparaîtront ensuite dans nos volume 2 et 19.
Freud, Lacan, Wajcman et bien d'autres psychanalystes auront répété que l'on n'applique pas la psychanalyse à l'art, que l'on n'analyse pas l'œuvre d'art au moyen de l'arsenal conceptuel psychanalytique, mais que c'est la psychanalyse qui se trouve en position d'apprendre des œuvres. C'est sans doute là une autre façon de formuler le précepte énoncé plus haut selon lequel « l'œuvre exige que l'on reconstruise le concept » ou encore qu'il s'agit d'aller de l'œuvre à la pensée à construire.
Signalons encore rapidement quatre démarches parallèles à *La Part de l'Œil* au cours de ces années. Il y a l'historique *Revue d'esthétique* devenue ensuite *Nouvelle revue d'esthétique*. L'on connaît *Figures de l'art*, sous-titrée *Revue d'études esthétiques*, fondée en 1992, publiée par l'Université de Pau et dirigée par Bernard Lafargue ; *Rhétorique des arts*, fondée également en 1992, réunissant les actes des colloques du CICADA, dirigée par Bertrand Rougé et également publiée par l'Université de Pau, et les peut-être un peu moins connus, mais non moins passionnants, *Entretiens de La Garenne Lemot* publiés par les Presses Universitaires de Rennes depuis 1995, dirigés par le regretté Jackie Pigeaud qui collabora également à notre revue. Toutes ces aventures éditoriales ont eu pour origine le monde universitaire. Est-ce en cela que *La Part de l'Œil*, créée au sein d'une école d'art, comme indiqué précédemment, serait différente et qu'elle aurait plus d'affinités avec le fonctionnement de la recherche en art qu'avec la recherche théorique ? La réponse à cette question ne va pas de soi.
Nous pouvons affirmer que chaque volume de *La Part de l'Œil* a été une aventure singulière où rien n'était jamais joué d'avance. Ne pesaient sur nous ni nécessité ni pression institutionnelles. En plus de trente ans, nous n'avons jamais eu l'impression de la répétition, d'une mécanique qui aurait enchaîné les appels à collaboration et la mise bout à bout des articles reçus. Chaque problématique de dossier provenait d'une nécessité d'exploration, constituait un enjeu de pensée et les articles reçus ne nous ont que rarement parus être de simples productions de circonstance.
Après le volume 1, il y aura un volume "Art et psychanalyse II" en 1993, et ensuite, en 2003, le volume 19, "La représentation *et* l'objet". Celui-ci n'est pas consacré à la représentation *de* l'objet mais à l'objet petit *a* de la structure chez Lacan, objet qui, précisément, n'est pas représentable, indice du registre réel de la structure, c'est-à-dire, pour le dire trop rapidement, registre de l'impossible, de ce qui ne peut être ni traduit en mot, ni représenté.

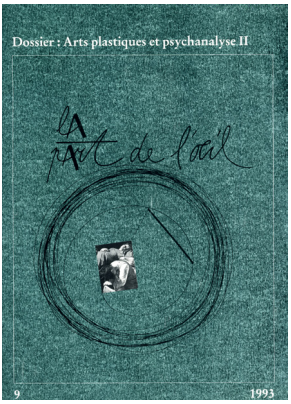
On peut repérer cet objet dans l'œuvre, indirectement, comme symptôme ; dans ce volume, par exemple, la voix dans les articles de René Lew et Gérard Wajcman, respectivement dans les œuvres de Jordaens et dans les Annonciations, la jarre dans les peintures de Jean-Pierre Schneider pour François Wahl, etc. Ainsi, Monique Schneider, déjà présente avec un texte[6] dans le volume 7, aborde la question du rapport de la représentation à l'expérience de la douleur et l'avènement non du sujet philosophique de la maîtrise, mais de ce que la psychanalyse appelle le sujet, le sujet divisé.

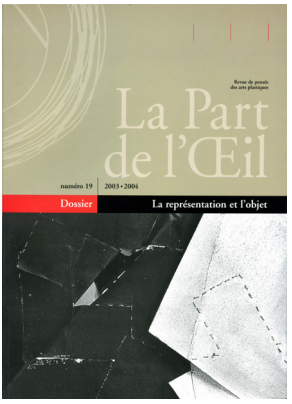
> « L'accès à la représentation, écrit Monique Schneider, pourrait ainsi soutenir l'avènement d'une perte […] la stratégie esthétique [donne accès à] un jeu représentatif qui laisse sa place au "disparate" […] L'oubli qui est en travail dans la représentation [pourrait] se trouver capté, ou du moins suggéré, à l'intérieur même de la représentation picturale […] L'œuvre peinte donnerait ainsi à voir, non la représentation se clôturant par-delà un déni de l'expérience de douleur, mais le travail même au sein duquel se disjoint […] "chose" stable et prédicat douloureux [inscription ou figuration] d'une douleur indivise[7] ».

La représentation n'est donc pas représentation pleine, elle demande qu'on pense la perte, l'oubli, la douleur, l'impossible et le sujet n'est pas ce qui est à l'origine de l'œuvre, mais ce que l'œuvre produit. Le sujet, pourrait-on dire, est une hypothèse[8] posée par l'œuvre.
Dans certains cas, « cette perte […], cet oubli qui est en travail dans la

6 Monique Schneider, "L'approche du beau", *La Part de l'Œil,* volume 7 - 1991, dossier : Art et Phénoménologie, p. 221-227.
7 Monique Schneider, "Représentation et arrachement ou : la représentation comme déni de l'expérience de douleur", *La Part de l'Œil,* volume 19 – 2003, dossier : La représentation et l'objet, p. 234 et 235.
8 « Un souvenir d'Aristote, une goutte des catégories […] décrotter ce sujet du subjectif. Un sujet ne suppose rien, il est supposé. » Jacques Lacan, "Proposition du 9 octobre 1967", *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 248.

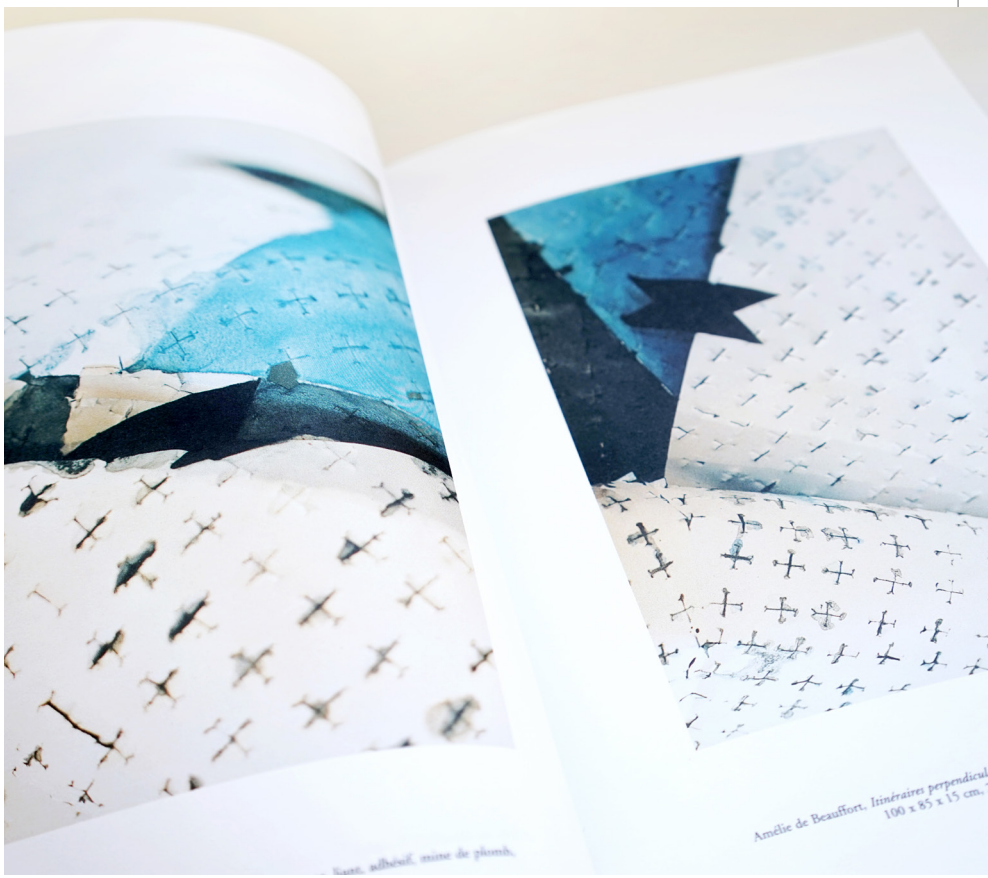






DIRK DEHOUCK
BRUNO GOOSSE
MICHEL GUÉRIN
LUCIEN MASSAERT

1 – 1985.
9 – 1993.
19 – 2003/2004.



représentation » n'est pas seulement « suggéré, à l'intérieur même de la représentation picturale », mais la perte, le manque, le trou font représentation, comme dans les travaux d'Amélie de Beauffort, où ce sont les découpes ou les trouées provoquées par le poinçon qui font figures.

Pierre Legendre est peut-être celui qui a le mieux explicité l'importance de l'image pour le sujet[9]. Il n'y a pas de sujet humain sans image. C'est sans doute ce qui explique pourquoi l'on ne règle pas si facilement son compte à la représentation, à la peinture, au portrait. Quelle qu'en soit la forme, toujours revient quelque chose qui est de l'ordre de l'identification, tant dans la photographie, que dans la vidéo, l'installation, le numérique, mais pas simplement comme assurance, comme saisie pleine, comme narcissisme

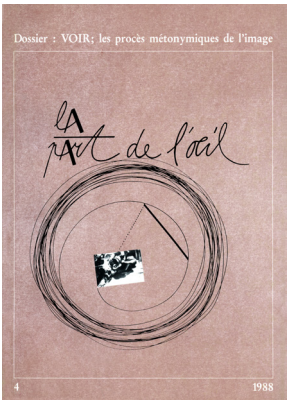
9 Voir par exemple : Pierre Legendre, *Leçons III. Dieu au miroir. Étude sur l'institution des images*, Paris, Fayard, 1994.

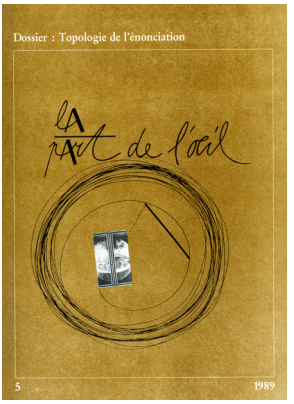
Détails de deux œuvres d'Amélie de Beauffort photographiées par Charles de Lantsheere et reproduites dans le volume 19, "La représentation et l'objet", p. 42-43.

complaisant ; plutôt une image malmenée, une identification problématique, contrariée. Ainsi, le sujet n'est pas la subjectivité psychologique ni l'entité philosophique de la conscience objectivante.

Trois volumes consacrés principalement à la sémiologie de l'image se sont succédé de 1987 à 1989, nos volumes 3 à 5. L'on peut sans doute rappeler que, dans ce domaine de la sémiologie de l'image, de 1969 à 1972, trois ouvrages marquants ont été publiés : *Scénographie d'un tableau* de Jean-Louis Schefer, *Études sémiologiques* de Louis Marin et *Théorie du nuage* d'Hubert Damisch, sans oublier les volumes 4 (1964), 15 (1970) et 34 (1981) de la revue *Communications*.
Nous avions rencontré Louis Marin trois ans plus tôt, en préparant le volume 3, "Arts plastiques : questions au langage". Il nous met sur la voie de l'argument "Topologie de l'énonciation" pour le volume 5 (nos représentants en librairie de l'époque auraient aimé nous voir choisir des titres moins obscurs. "Topologie" et "énonciation", après le terme "métonymie" dans le titre précédent, cela ne leur semblait guère « vendeur ». La logique commerciale s'opposait à notre volonté de précision théorique). Les années qui suivirent allaient effectivement montrer que l'arrivée de cette question de l'énonciation marquait un réel tournant pour la sémiologie de l'art et de l'image ; elle était l'une de celles qui, au sein de la sémiologie, allaient apporter les plus belles avancées dans la compréhension du fonctionnement de la peinture.
Louis Marin nous apporta également pour ce volume 5 les noms, les contacts et donc les contributions de chercheurs à l'époque encore peu connus de son entourage : Daniel Arasse, Omar Calabrese, Claude Calame, Giovanni Careri, Michael Fried, Jean Petitot et Felix Thürlemann par exemple. Dans les colloques qui, à l'époque, réunissaient, tous les étés, ces sémioticiens de l'image à Florence et à Urbino, c'est l'étude des "Annonciations" qui a permis l'exploration de cette question de l'énonciation. Les trois journées de rencontres de 1986 à l'Institut Français de Florence consacrées à "L'Annunciazione in Toscana nel Rinascimento" auront été décisives en la matière. On en trouve







DIRK DEHOUCK
BRUNO GOOSSE
MICHEL GUÉRIN
LUCIEN MASSAERT

3 – 1987.
4 – 1988.
5 – 1989.

un certain nombre de traces dans notre revue[10]. Le volume 31 – 2017/2018, "Force de figures. Le travail de la figurabilité entre texte et image" regroupe des recherches d'historiens de l'art de la génération suivante : Bruno Nassim Aboudrar, Alain Cantillon, Ralph Dekoninck, Bertrand Prévost, Xavier Vert, Michel Weemans, parmi beaucoup d'autres. Ils se réfèrent tous abondamment dans ce volume aux travaux de Louis Marin.

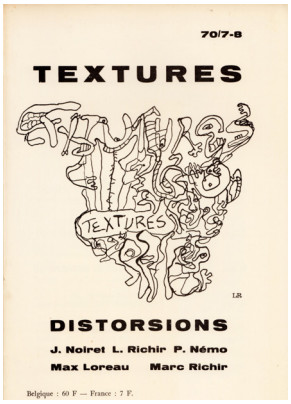
Si le travail philosophique de Luc Richir, à ses débuts, inspiré par ses liens avec Max Loreau[11] (voir notre volume 14 consacré à son œuvre), peut être qualifié de phénoménologique, c'est à Éliane Escoubas, à l'époque maître de conférences à l'Université de Toulouse Le Mirail, que l'on doit le développement de l'axe phénoménologique au sein de la revue. Nous l'avions contactée suite à la lecture, en 1982 dans le n° 418 de *Critique*, de son texte sur "La *Farbenlehre*" de Goethe, repris ensuite dans *Imago Mundi* publié chez Galilée en 1986. Le texte qu'elle nous offre pour le premier volume de la revue (son nom apparaîtra dans le comité de rédaction quelques années plus tard), s'intitule "Enduire-Induire ou la 'physionomie' de la peinture", sous-titre "A propos des peintures 'noir sur noir' de Pierre Soulages". Soulages nous confiait, au moment de la parution, qu'il considérait cette étude comme étant la plus juste publiée à propos de son travail. Signalons que *La Part de l'Œil* publiera dans quelques mois un volume rassemblant les textes d'Éliane Escoubas consacrés aux écrits sur l'art des philosophes et des théoriciens, de Kant et Schelling à Granel, Derrida, Blanchot et Levinas.

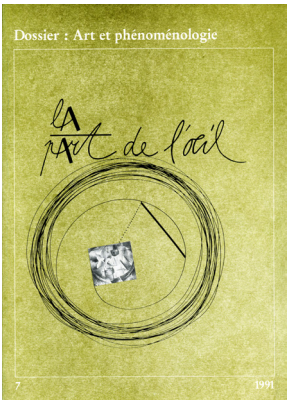
Éliane Escoubas dirigera le vol 7 "Art et phénoménologie" qui s'ouvre sur sa traduction de la lettre d'Husserl à Hofmannsthal, souvent commentée par la suite. L'on a souvent reproché à la phénoménologie son incapacité à

10 Pour les références des publications dispersées de ces rencontres, voir le texte de Sara Longo et notre N.d.l.r. dans notre volume 31 – 2017/2018, "Force de figures. Le travail de la figurabilité entre texte et image", p. 75-81.

11 Voir la collaboration de Max Loreau et Luc Richir au sein de la revue *Textures* dans les années 1968-1971.

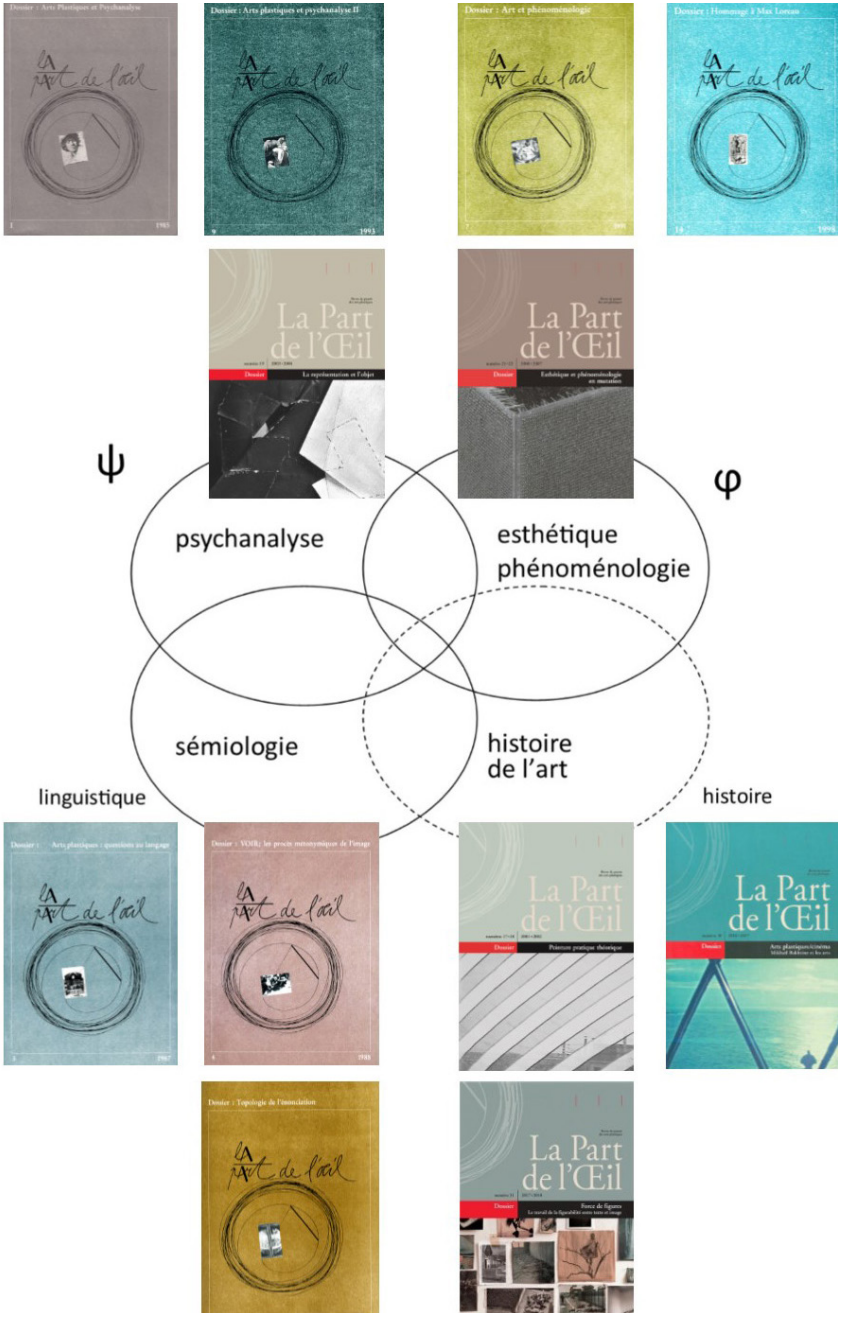








14 – 1998 .
Textures vol. 7-8.
7 – 1991.
21/22 – 2006/2007.



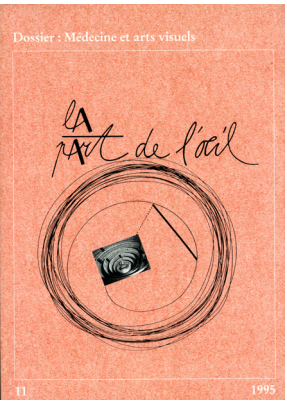
DIRK DEHOUCK
BRUNO GOOSSE
MICHEL GUÉRIN
LUCIEN MASSAERT

traiter de l'art contemporain. Le volume 21/22 de 2006/2007, "Esthétique et phénoménologie en mutation", montre pourtant la possibilité, pour la phénoménologie – entre autre à la suite de la traduction en 2002 des textes du volume XXIII des *Husserliana* – d'approcher un art postérieur à l'époque cubiste.

Mais, cette présentation du travail de *La Part de l'Œil* par le biais de ces trois approches disciplinaires, la psychanalyse, la sémiologie et la phénoménologie, est faussée parce qu'en abordant l'art, l'histoire de l'art ne peut que vous rattraper. Sans le travail des historiens de l'art, pas de psychanalyse, de sémiologie, de phénoménologie de l'art. Ainsi, les collaborateurs de nos volumes 17/18, 30 et 31 sont essentiellement des historiens de l'art. L'on ajoutera que, comme Daniel Arasse par exemple, certains historiens de l'art se sont ouverts aux approches, méthodes et concepts de la psychanalyse, de la sémiologie et de l'esthétique.

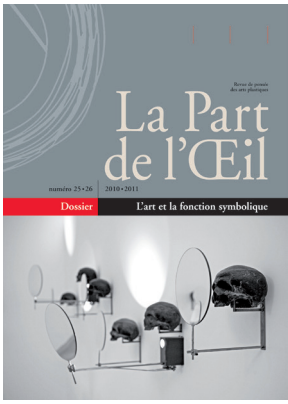
Pour ce qui concerne l'environnement de *La Part de l'Œil*, nous ne nous attarderons pas ici sur les remarquables *Cahiers du MNAM*, dont le premier volume remonte à 1979, parce que, outre la disproportion de réalisation et des moyens offerts par Beaubourg, nous avons cherché à situer *La Part de l'Œil* au sein des revues d'esthétique alors que *Les Cahiers* rassemblent essentiellement des travaux d'historiens de l'art.

Outre les quatre domaines que nous venons d'évoquer, nous avons également eu l'occasion d'ouvrir nos colonnes à d'autres auteurs, d'autres disciplines avec par exemple la problématique de l'art et du politique (vol. 12 – 1996). Luc Bachelot, archéologue de Paris 10, nous a offert en 2008 ce magnifique volume 23 intitulé "La peur des images" qui vient considérablement renouveler et élargir le corpus de textes et d'œuvres de l'antiquité auquel habituellement se réfèrent les théoriciens de l'art. C'est toute la notion de mimèsis qui s'en trouve revue. Nous développons ensuite l'approche anthropologique dans le volume 25/26 - 2010/2011 avec le dossier "L'art et la fonction symbolique". Citons encore le volume 11 en 1995, dirigé par Chakè Matossian, qui fait se









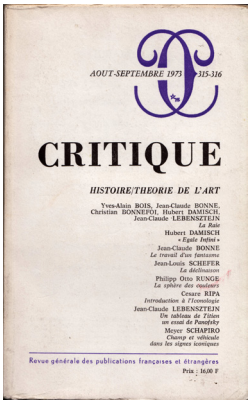
11 – 1995.
12 – 1996.
23 – 2008.
25/26 – 2010/2011.

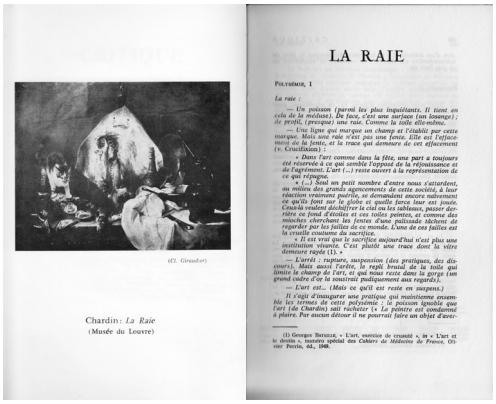
croiser l'art et la médecine. Il nous semble qu'il ne faut pas y voir un éclectisme, mais à chaque fois des choix mûrement réfléchis, vis-à-vis des auteurs que nous tenions à solliciter et des problématiques qui nous semblaient compatibles avec nos exigences et nos convictions. Il faut y voir également notre volonté d'initier de nouveaux échanges et dialogues.
Dans le liminaire du volume 25/26 - 2010/2011 "L'art et la fonction symbolique", Luc Richir écrit :

> « On commet souvent l'erreur de situer l'art du côté de l'imaginaire sous prétexte qu'en Occident, les artistes se sont mis à produire de plus en plus d'images, quitte à remettre en cause, superficiellement, c'est-à-dire formellement, la notion de représentation. Or l'art s'inscrit dans la fonction symbolique. J'entends par là ce que Marcel Mauss a dégagé dans son *Essai sur le don* […] Que s'est-il passé en Occident pour que le nœud contracté par l'aller-retour des symboles, ce nœud constitutif du Sujet, soit réduit à la platitude de l'échange binaire ? […] Œuvre adressée à un Autre, destinée à être lue, recueillie, rassemblée dans une écoute – et non visualisée, banalisée par la cécité intrinsèque au voir[12] ? »

On notera que la démarche anthropologique n'est pas convoquée ici seulement pour elle-même. Elle est un autre biais pour questionner la prévalence imaginaire dans l'approche des œuvres. Celles-ci sont prises dans les circuits de l'échange symbolique et prennent leur valeur, « chargées du sens de leur circulation[13] » précise encore Luc Richir.
Ces différents volumes pourraient également être approchés en pensant aux disciplines artistiques abordées et alors penser aux dossiers consacrés au dessin, à l'architecture, à la peinture, à la danse, au cinéma, ce dernier dirigé par Bruno Goosse.

12 Luc Richir, "Liminaire", *La Part de l'Œil*, vol. 25/26 – 2010/2011, "L'art et la fonction symbolique", p. 7.
13 *Ibid.*





Revue *Critique*, 315-316, 1973.

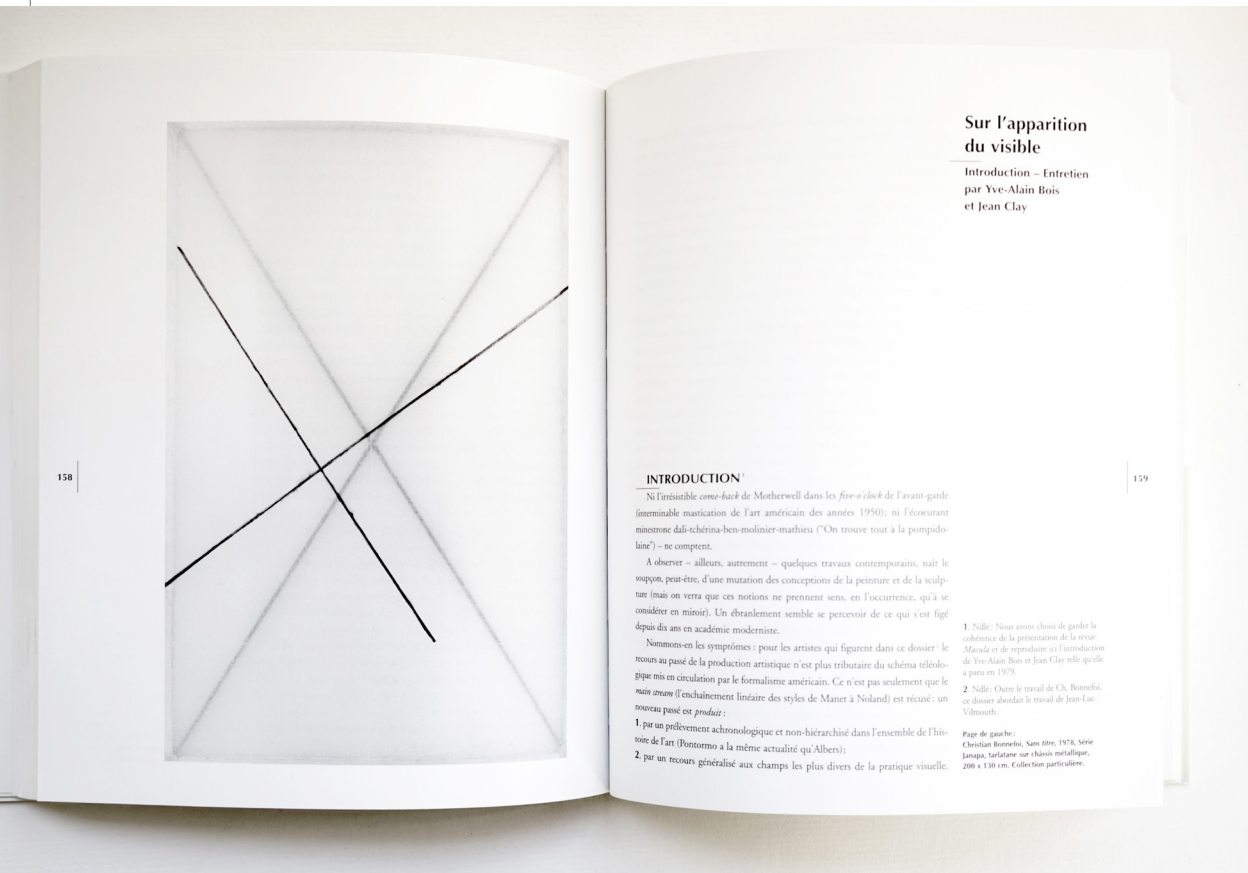
Pour dire encore un mot du contexte dans lequel la revue apparaît, en 1973, un texte, resté emblématique, paraît dans la revue *Critique* consacré à *La raie* de Chardin et signé par Yve-Alain Bois, Jean-Claude Bonne, Christian Bonnefoi, Hubert Damisch et Jean-Claude Lebensztejn. Il a été rédigé dans le cadre du séminaire de Damisch. Étrangement, il réunit l'approche sémiologique et la pensée de Georges Bataille. *La Part de l'Œil* n'était pas loin.

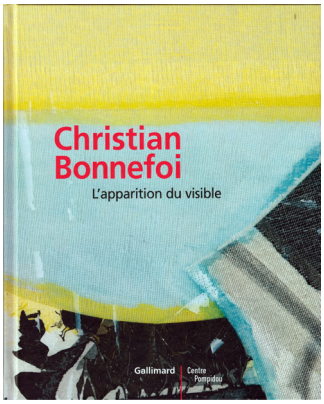
On retrouve Yve-Alain Bois à la direction de la revue *Macula*, trois ans plus tard, en 1976. Lorsque *Macula* mit fin, en 1979, à son activité de revue pour devenir maison d'édition, il nous a semblé ressentir un très grand manque dans le champ des publications relatives à la pensée de l'art, dans le champ des revues comme lieux d'échanges, de débats et de pensée. Bien qu'il ne s'agisse pas de comparer *La Part de l'Œil* à *Macula* en termes d'importance et de réalisation, nous avions décidé, en signe d'hommage, de reprendre le format A4 de *Macula*, l'épaisseur et la qualité mate de son papier ainsi que certains traits de sa mise en page. Nous évoquons *Macula* parce qu'un aspect de la réflexion de cette revue était devenu, pour nous, une boussole pour notre compréhension des enjeux esthétiques. Sans entrer dans le détail des textes, Jean Clay, Yve-Alain Bois et Christian Bonnefoi ont, nous semble-t-il, privilégié, au travers par exemple de leur dossier du vol. 2 consacré à Albers, la question du support.

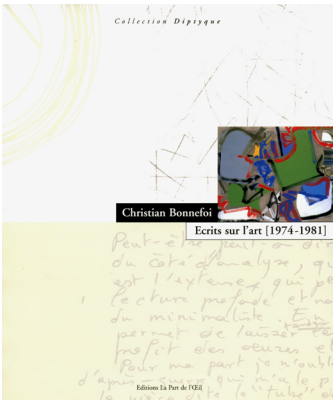
L'œuvre théorique et plastique de Christian Bonnefoi, dont nous avons rassemblé et publié les écrits, dans notre collection Diptyque, en 1997, est essentiellement travaillée par cette question. Nous ne pourrons pas plus ici en faire le tour. L'on trouvera plus de détails à ce sujet dans notre volume 20 - 2004/2005 "Ouvrir le support". Disons simplement, trop simplement, que la mise en question du support comme préalable inerte à l'œuvre constitue dans le domaine de l'esthétique le pendant de la déconstruction de l'origine pour le travail philosophique. L'on pourrait dire que Christian Bonnefoi a été un compagnon de route de *La Part de l'Œil*. La revue a pu, d'une certaine façon, jouer un rôle de passeur de l'œuvre de Bonnefoi pour des générations de théoriciens qui suivent et qui vont ainsi relancer à leur tour l'intérêt pour l'œuvre. Il s'agit dans un premier temps de Tristan Trémeau et Philip Armstrong.

Il faut également noter que l'intérêt, l'amitié, le compagnonnage de Jean Louis Schefer ne s'est jamais démenti pour ce travail. En porte encore le témoignage, le texte pour le catalogue de l'exposition de Christian Bonnefoi à Beaubourg, exposition rétrospective dont il a fini par bénéficier, fin 2008, après un long purgatoire, visible à l'international, mais cantonné jusque-là, en France, aux rétrospectives dans les musées de province.

Outre Christian Bonnefoi, nous voudrions encore rapidement attirer l'attention sur l'œuvre de deux autres artistes, Simon Hantaï et Michel Parmentier. Mais pour ce faire nous devons dire notre dette à l'égard d'un de nos collègues artistes de l'Académie, Guy Massaux dont l'œuvre apparaît également par deux fois dans la revue et qui fut notre intermédiaire, parce que personnellement







DIRK DEHOUCK
BRUNO GOOSSE
MICHEL GUÉRIN
LUCIEN MASSAERT

Christian Bonnefoi, *Écrits sur l'art (1974-1981)*, Bruxelles, La Part de l'Œil, 1997, p. 158-159.
Christian Bonnefoi, *L'apparition du visible*, dir. Agnès de la Beaumelle, catalogue de l'exposition au Centre Pompidou, octobre 2008-janvier 2009, Paris, Gallimard/Centre Pompidou, 2008.
Christian Bonnefoi, *Écrits sur l'art (1974-1981)*, Bruxelles, La Part de l'Œil, 1997.



proche d'eux, avec Hantaï et Parmentier[14]. Peu avant sa disparition, Simon Hantaï allait nous faire ce présent rare, nous offrir une collaboration avec Jean-Luc Nancy dans le volume 20 de 2004. Ce volume allait ainsi réunir deux démarches extrêmes, celles d'Hantaï et de Michel Parmentier, démarches qui pourraient, selon nous, valoir manifeste, deux démarches du retrait, deux exigences absolues, deux refus de toute compromission, exigences absolues au point d'avoir choisi, pour poursuivre la peinture, à un moment où le marché rendait à leurs yeux toute poursuite de l'art impossible, d'arrêter la peinture. Ce geste d'arrêt fait ainsi partie de leur œuvre. Est-il nécessaire de dire, qu'aujourd'hui, l'importance des œuvres d'Hantaï et de Parmentier est de plus en plus reconnue dans un très large public.

14 Volume 4 – 1988, p. 168-181 et volume 14 – 1998, avec un texte de Luc Richir, "La traversée du plan", p. 102-113. Guy Massaux a en outre conçu, en 2014, l'exposition rétrospective de Michel Parmentier à la Villa Tamaris et, à sa suite, le catalogue publié en 2016 aux éditions Loevenbruck à Paris.

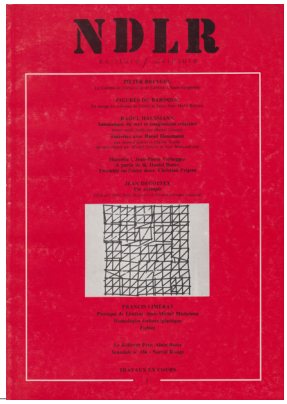
20 – 2003/2004, "Ouvrir le support", reproduction d'une œuvre de Michel Parmentier, p. 79.

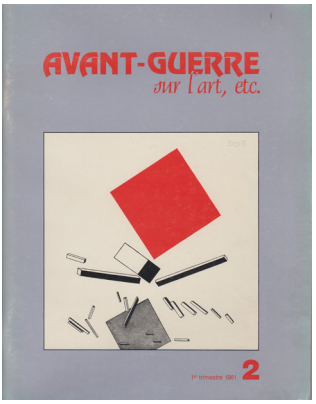
Les problématiques de recherche des volumes se succèdent, les champs de recherche des différents auteurs se croisent. Se pose la question de l'existence d'une interrogation propre à la revue elle-même. Est-ce un hasard de retrouver ces deux axes de préoccupation au fil des dossiers de la revue : le sujet pour ce qui concerne les approches de la psychanalyse, le support pour les approches d'esthétique ? Chacun aura reconnu le point commun : l'ὑποκείμενον, support, sujet, substrat. C'est donc bien le questionnement du dessous, de l'origine, sa remise en question comme sujet ou comme support, comme subjectile de l'œuvre qui constitue le lieu de croisement de ces questionnements.

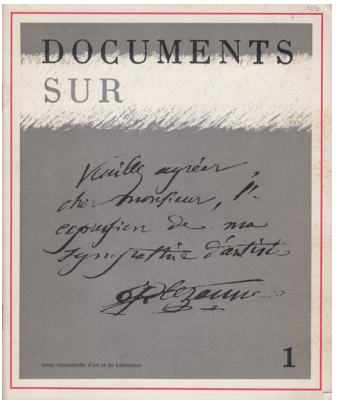
Outre la disparition de la revue *Macula*, notons, en ces moments qui précèdent notre création, la naissance d'autres revues, relativement éphémères et plus modestes, mais dont l'existence prouve que la réflexion collective est comme une nécessité au cours de ces années. Il s'agit de la création à l'été 1976 de *NDLR*, sous-titre "Écriture/Peinture", quatre volumes parus jusqu'en 1980, de *Avant-Guerre sur l'art, etc,* trois volumes publiés de 1980 à 1985 et de *Documents sur*, le volume 2/3 est daté d'octobre 1978 (le volume 1 est non daté), avec, parmi d'autres membres du comité de rédaction, les artistes, Jean-Yves Langlois, Pierre Nivollet et Christian Sorg.

On peut par exemple se poser la question, en relation avec le rôle des artistes dans les projets de recherche, de ce qu'il en serait d'un savoir de la création détenu, évidemment pas exclusivement, par les praticiens. Y aurait-il un privilège attaché au fait de savoir quelque chose de "comment cela se passe pendant que l'on crée" ? L'on peut évidemment avancer, au nom de l'objectivité scientifique, qu'étant impliqués dans l'acte, les artistes sont très mal placés pour avoir une vue objective de ce qui leur arrive. Pourtant, dans cette question de la recherche en art, quelque chose pourrait se jouer là, en lien avec ce savoir de la création.

En plus des proximités avec Éliane Escoubas, Christian Bonnefoi et bien d'autres, nous pouvons encore évoquer ici l'importance de notre rencontre







DIRK DEHOUCK
BRUNO GOOSSE
MICHEL GUÉRIN
LUCIEN MASSAERT

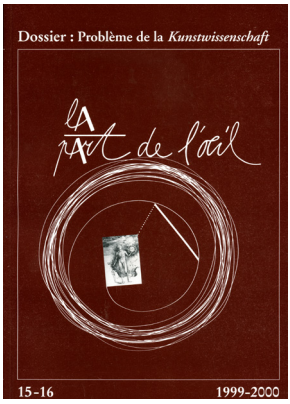
NDLR, vol. 2, Paris, automne 1976.
Avant-Guerre sur l'art, etc., vol. 2, Saint-Etienne, 1er trimestre 1981.
Documents sur, vol. 1, Paris, non daté (comporte un texte de Philippe Sollers daté de mai 1978. Le volume 2/3 est daté lui d'octobre 1978).

plus récente, au regard de l'histoire de la revue, avec Michel Guérin, avec la générosité de l'homme, avec la générosité de sa pensée. C'est lui qui nous a présenté à Jean Arnaud et Pierre Baumann. Nous lui devons donc d'être associés à ce volume. Michel Guérin nous a également fait l'honneur et le plaisir de publier dans nos collections, en 2008, son ouvrage *L'espace plastique*. La réflexion qu'il mène depuis plusieurs décennies sur le concept de "Figure" est venue croiser de façon particulièrement heureuse nos propres préoccupations. Voici quelques citations par trop fragmentées de son article paru dans le volume vol. 24 - 2009, "Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance" :

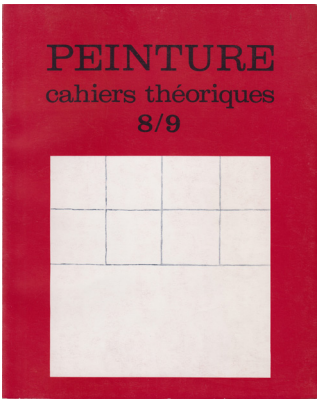
> « Je soutiens la thèse que la danse, quoiqu'à bien des égards organique, relève d'une éminente *articulation* […] la danse dit l'essentiel, le passage […] visible ontologie sur pieds […] Danser veut dire différer […] le propre de la Figure – sa vertu – c'est de différer […] les figures de la danse […] tendent une sorte de miroir à la Figure. La danse figure la Figure. Le *tour* qui est l'essence de la Figure, le gage de sa véracité, l'esprit de la différence incarné, fait qu'il *revient* à la danse, apothéose du corps, de *réfléchir* la Figure en tant qu'instrument du penseur et du poète (ou de l'artiste)[15] ».

Que *le propre de la Figure soit de différer*, que le langage de l'art soit indirect pour reprendre une formulation de Merleau-Ponty, c'est sans doute ce qu'une partie de la sémiotique aujourd'hui voudrait ignorer alors que c'est sans doute bien de là qu'il faut partir lorsqu'on veut rendre compte de l'œuvre d'art.
Relevons rapidement notre volume 15/16 publié en 1999, consacré à la *Kunstwissenschaft*, dirigé par Holger Schmid, traduit de l'allemand pour la plus grande partie. Il a été reçu dans la presse comme traitant de ce que l'on connaissait déjà en France, le débat entre formalisme et iconologie, entre Wölfflin et Panofsky. Nous nous sommes demandé ce que les auteurs des

15 Michel Guérin, "D'un danser de l'art", *La Part de l'Œil* vol. 24 - 2009, p. 201-207.







15/16 – 1999/2000.
17/18 – 2001/2002.
Peinture, Cahiers théoriques 8/9, Paris, février 1974.

comptes rendus (même celui de la très sérieuse revue *Critique*[16]) avaient lu, mais assurément pas ce volume qui venait démontrer, ce dont peu de gens se doutent en France, que la *Kunstwissenschaft* (la science de l'art) en Allemagne, à la fin du XIXe siècle, ne se constitue pas sous l'effet de la découverte des avancées de l'art moderne et de l'impressionnisme, mais à partir d'un renouvellement de l'étude de la statuaire de l'Antiquité. Nombre d'auteurs allemands jamais encore traduits en français sont à découvrir dans ce volume.

Signalons également encore le volume 17/18 – 2001/2002 intitulé "Peinture pratique théorique" – clin d'œil à la revue *Peinture, cahiers théoriques* qui a existé de 1971 à 1985 sous la direction de Louis Cane, Daniel Dezeuze et Marcelin Pleynet – volume qui a été rassemblé par nos collègues de l'Ohio State University à Colombus : Stephen Melville, Philippe Armstrong et Laura Lisbon.

C'est la même année, 2001, que ceux-ci montent au Wexner Center l'exposition "As Painting: Division and Displacement" et éditent son catalogue publié par les MIT Press. Les deux volumes ont un caractère symétrique, les œuvres françaises et la pensée qui les accompagne étant montrées dans des conditions exceptionnelles et encore inédites aux États-Unis et les historiens de l'art américains, imprégnés de la pensée de l'art française et européenne, d'une génération en partie encore peu connue en France, étant traduits dans notre revue.

On retrouve Michel Parmentier et Simon Hantaï en couverture du catalogue. Des échanges, des connivences de pensée, des affinités quant aux questions esthétiques soulevées par les œuvres de certains artistes ont permis ces collaborations et font que de multiples échanges se poursuivent encore toujours aujourd'hui.

Certains textes ont eu des destinées fécondes au sein même de la revue. Un exemple en est ce qui a pu circuler du texte de André du Bouchet "Matière de

16 *Critique* n° 649-650, juin-juillet 2001, Jacques-Olivier Bégot, "L'œuvre d'art à l'époque de sa connaissance scientifique", p. 495-506





Philippe Armstrong, Laura Lisbon and Stephen Melville, *As Painting: Division and Displacement*, Cambridge, MIT Press, 2001.

l'interlocuteur", dans le volume 3, à celui de Pierre Fédida "Le souffle indistinct de l'image" dans le volume 9 et récemment au texte de Didier Vaudène, "Feuillets d'abîme I", dans notre dernier volume[17]. Il y a ainsi des liens entre les textes d'un même volume, mais également des récits qui se tissent d'un volume à l'autre, des filiations ou des accointances qui s'établissent entre les réflexions de différents auteurs. Ainsi, un texte, passant d'un auteur à un autre, prend un autre éclairage, révèle certaines de ses potentialités inaperçues.
"L'hypothèse du sujet", titre de cette présentation, signifie qu'à rater le sujet peintre ou le sujet spectateur dans l'analyse d'une œuvre d'art, l'on passe sans doute à côté de l'essentiel. Cette question de la place du peintre dans le tableau, Louis Marin par exemple l'a également abordée dans le volume 5 dans sa contribution intitulée "C'est moi que je peins" titre où l'on reconnaît l'"Avis au lecteur" des *Essais* de Montaigne. Concernant cette question du sujet, René Lew, dans son texte "Plus-value et plus-de-jouir" du vol. 9 – 1993, "Arts plastiques et psychanalyse II" écrit :

> « le marché est tout le temps là, on est dans une foire de la valeur, où tout vaut en terme d'objet marchand. Or, il va de soi que l'on ne vit pas de ça, subjectivement. L'existence subjective n'est pas quelque chose qui s'inscrit exactement dans le marché, dans le champ du marché […] Donc, toute question de valeur, artistique ou autre, se présentera en termes de marché ; en face de quoi, il y a de la défense de la part du sujet. Et […] je dirais […] que l'art vient faire valoir une résistance du sujet à l'égard de l'introduction de la valeur, c'est-à-dire de la jouissance, dans le marché. L'art est résistance du sujet. […] Une manière de le dire, c'est que le sujet ne s'appartient pas ; c'est-à-dire que le monde scientifique, mathématique en particulier, n'accepte que des éléments qui s'appartiennent à eux-mêmes. Les paradoxes en sont évacués, et l'art va s'occuper des paradoxes […] il s'agit d'asseoir le fait que le sujet ne s'appartienne pas. […] On n'est jamais le même sujet, on n'est jamais identique à soi-même[18] ».

Voilà donc pour cette "hypothèse du sujet" ou cette "part du sujet". René Lew, lui non plus, ne met pas l'initiative du côté du sujet ; il n'écrit pas « le sujet vient faire valoir une résistance de l'art à l'égard de l'introduction de la valeur, […] Le sujet fait résistance par son art » mais : « l'art vient faire valoir une résistance du sujet à l'égard de l'introduction de la valeur, […] L'art est résistance du sujet ». L'un des traits du sujet est la relation avec la résistance. Disons encore que, si l'art est considéré comme étant lui-même objet de la recherche, l'on ne peut en rester avec la création d'un côté et de l'autre la recherche. S'il y a à s'arrêter à la singularité de l'œuvre, il y a également à reconnaître la théorie elle-même comme création.

17 Didier Vaudène, "Feuillets d'abîme I", *La Part de l'Œil*, vol. 32 – 2018/2019, "L'œuvre d'art entre structure et histoire", p. 51-67.
18 René Lew, "Plus-value et plus-de-jouir", *La Part de l'Œil*, vol. 9 – 1993, Dossier "Arts plastiques et psychanalyse II", p. 115-117.

Il ne faut pas penser que *La Part de l'Œil* ait été un projet concerté. Le départ était sans ambition aucune et, avec Luc Richir aux commandes, nous avons souvent eu l'impression d'orientations, de décisions prises selon des logiques de « kamikazes ».

Dans sa contribution consacrée aux relations du structuralisme à Mai 68, dans le volume 32 de *La Part de l'Œil*, Patrice Maniglier parle « d'un groupe d'étudiants incontrôlables […] faisant preuve, à chaque étape du processus, de la plus grande irresponsabilité possible[19] ». Avouons que nous pourrions assez bien nous reconnaître dans cette description. Que l'on n'aille pas comprendre qu'il s'agit d'un exemple à suivre. C'est simplement un fait pour ce qui concerne notre aventure. Nous avons souvent fait ce qu'il ne faut absolument pas faire lorsqu'on cherche à réussir. Il y a toujours eu un aspect très anachronique à nos décisions, à nos engagements. À la page suivante de cet article, toujours concernant Mai 68, Patrice Maniglier souligne le refus, chez les principaux protagonistes, « de définir à l'avance les sens de l'action ». Cela donne malgré tout à réfléchir sur ce qui nous est imposé dans les protocoles de recherche, par exemple lors de la présentation des projets. Ne s'agit-il pas en effet toujours de les « définir à l'avance ». Tout le monde s'accorde évidemment sur le fait que le champ de départ laisse ouverte la possibilité de l'inattendu, de la découverte, de l'incertitude. Mais, une fois le projet défini, jusqu'où sa formalisation ne vient-elle pas limiter les possibilités de l'invention ? Un projet de recherche qui mettrait prioritairement en avant la force de l'invention aurait-il quelque chance d'être retenu par les instances subsidiantes ?

Citons encore ces quelques lignes de Dionys Mascolo dans l'un des textes programmatiques de la "Revue Internationale" qu'il projetait avec Maurice Blanchot et qui, hélas, ne vit jamais le jour, si ce n'est sous forme d'une première esquisse en version italienne. Ces lignes pourraient nous dire quelque chose de la logique collective à l'œuvre dans la recherche en art :

> « Cela ne signifie pas que nous cherchions une pensée qui serait commune à tous les participants. Cela signifie que, par la mise en commun de ses efforts, de ses questions, de ses ressources, par le dépassement intérieur de ses pensées propres, chacun soit conduit, du fait que la revue existe, un peu au-delà ou un peu en dehors du chemin qu'il aurait suivi étant seul, et devienne ainsi responsable d'affirmations dont il n'est pas l'unique auteur, d'une recherche qui n'est plus seulement la sienne[20] ».

Daniel Dobbels, dans l'introduction au volume qui rassemble ces textes programmatiques, commente ce passage en écrivant :

19 Patrice Maniglier, "Mai 68 en théorie (et en pratique)", *La Part de l'Œil*, vol. 32, 2018-2019, p. 211-227.
20 Dionys Mascolo, *Lignes*, n° 11, septembre 1990, "Le dossier de "La Revue International", 1960-1964", p. 200. Signalons également l'étude de Céline Letawe et François Provenzano, "La revue comme échec", *Cahiers du GRM* [En ligne], 12 | 2017, mis en ligne le 16 décembre 2017, consulté le 10 décembre 2018. URL : http://journals.openedition.org/grm/968 ; DOI : 10.4000/grm.968

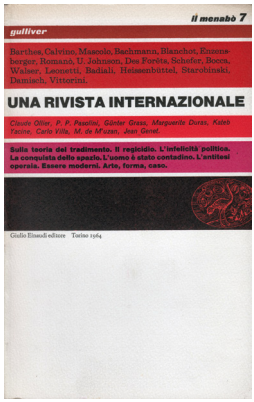
« Communisme de pensée, donc, en un sens qu'il nous faut, aujourd'hui plus que jamais, penser à notre tour pour qu'en deçà de son échec, une possibilité se fasse encore jour d'une critique *totale* et *indirecte* du "Cours des choses" tel qu'il se donne politiquement, littérairement, philosophiquement et socialement ces toutes dernières années[21]. »

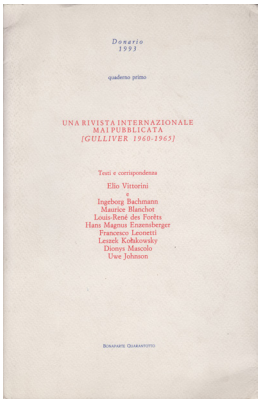
*

Pour revenir à l'objet de cette invitation : la recherche en art et ses voisinages avec son enseignement, nous remarquons encore que si la pratique de la recherche est aujourd'hui devenue une sorte d'imposition de l'enseignement supérieur, produisant ici ou là quelques discussions ou dissensions, il est bon de se souvenir que lorsque *La Part de l'Œil* a été créée, l'introduction de l'enseignement de la théorie au sein des écoles d'art avait déjà suscité pareilles discussions et dissensions à l'époque. Cette imposition de la pratique de la recherche repose sur une conception du rapport entre société et savoir qui affirme que « pour demeurer humaines et vivables, les sociétés émergentes [...] devront être des sociétés du savoir partagé[22] ». En ce sens, le savoir est produit. Étant nécessaire à tous, il a une valeur pour la collectivité et doit être partagé. Par ailleurs, il n'est jamais neutre et a donc à questionner sa situation. Or, l'art aussi produit du savoir. Le sous-entendu est « comme la science », ou plutôt, à l'instar de la science, mais d'une manière différente, l'art produit du savoir.

Le savoir est un ensemble de connaissances ou d'aptitudes reproductibles, acquises par l'étude ou l'expérience. Cette notion de reproductibilité est quelque peu problématique pour l'art, même si, depuis près d'un siècle, nous vivons "à l'époque de la reproductibilité technique" de l'œuvre d'art. Cette

21 Daniel Dobbels, "Présentation", *Lignes*, n° 11, *op. cit.*, p. 11.
22 Koïchiro Matsuura, Directeur général de l'UNESCO, rapport mondial de l'UNESCO, 2005, *Vers les sociétés du savoir*.







Il Menabò di letteratura, n° 7 (comprenant la version italienne d'un premier volume de *Gulliver. Una rivista internazionale*, élaboré avec Dionys Mascolo), 1964, dir. Francesco Leonetti. *Una rivista internazionale mai pubblicata*, Milan, Bonaparte Quarantotto, 1993, dir. Anna Panicali.
La revue *Lignes*, n° 11, septembre 1990, comprenant "Le dossier de "La Revue Internationale", 1960-1964".

reproductibilité est ce qui permet d'en faire un savoir partagé par tous. C'est parce que d'autres, que ceux ou celles qui l'ont émis, peuvent le reproduire, qu'ils peuvent s'en emparer et en faire donc un savoir partagé.
Par ailleurs, depuis le coup de *Fountain* de Duchamp, quelque chose est apparu dans le champ de l'art. Ce que l'artiste produit n'est pas nécessairement orienté vers la fabrication d'un objet de perception. Ce n'est pas un hasard si l'objet initial, l'urinoir, a été perdu. C'est qu'il n'avait pas d'importance. Par contre, le récit et l'analyse de l'événement ainsi que la photo qui en témoigne n'ont cessé de circuler et de s'enrichir, exactement comme une découverte. Depuis ce coup, certaines œuvres sont plus orientées vers la production d'un savoir que d'un objet de perception.
Depuis le *Novum Organum* (1620) de Francis Bacon, il semble évident que c'est l'expérience qui enrichit le savoir. L'expérience que conduisent les scientifiques enrichit le savoir de tous. Le passage de l'expérience particulière au savoir collectif, partagé, repose sur la reproductibilité de cette expérience.
Avec Duchamp, l'expérience proposée s'inscrit *immédiatement* et *nécessairement* dans une dimension collective – celle de la réception. L'artiste n'est pas ici celui qui expérimente, puis qui partage le résultat de son expérience avec une collectivité, bien que ce modèle existe également, mais celui qui construit et propose une expérimentation pour une collectivité. Ce déplacement de la dimension collective – du savoir à l'expérience – permet d'éviter la nécessité de la reproduction tout en atteignant le but de cette reproductibilité : le passage du résultat d'une expérience à un savoir partagé.

expérience particulière → savoir particulier → reproductibilité → savoir collectif
position singulière → expérience collective → savoir partagé

Mais ce léger décalage permet également le glissement d'un savoir abstrait, universel, valable partout, à une expérience et un savoir situés, différents en fonction de chaque lieu de rencontre. Si l'un est séparé des conditions de son émergence, l'autre y est attaché. Le contexte façonne le savoir : la situation, le lieu où il s'émet, le lieu qui le recueille.
La revue est un recueil de textes qui paraît périodiquement. Elle est le lieu d'un rassemblement et d'un agencement. Indépendamment des rencontres réelles mais non obligées, ou des amitiés qui arrivent comme un supplément heureux, la revue est d'abord un espace où des textes se rencontrent. Les textes sont eux-mêmes, souvent, un espace où se croisent des œuvres et les élaborations conceptuelles qui nous les font voir d'une certaine manière, d'une autre manière. Mais il n'est jamais nécessaire de se mettre d'accord entre auteurs. Il n'y pas de nécessité de consensus, ni de parler d'une même voix[23]. Il y a un enjeu à faire en sorte que ces rassemblements de diversités produisent autre chose que du consensus : des confrontations, des oppositions, des nécessités de se

23 Ainsi, le présent texte, résultat du collage de quatre interventions lors du colloque à Bordeaux, n'est pas exempt de contradictions.

Page de droite en arrière-plan : 30 - 2016/2017, "Arts plastiques et cinéma", p. 38-39, avec les photogrammes de *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov.

positionner, de prendre parti ou de s'en départir et d'accueillir une diversité qui fait communauté.

Espace de rassemblement de diversités organisées, cerné du liminaire qui suit la table des matières et du sommaire des numéros précédents qui inscrivent chaque revue dans l'histoire de ses éditions, la revue est à la fois *comme le lieu du montage* – elle peut se voir comme un film, cerné de son générique de début et de fin – et *comme le lieu de l'exposition* qui assemble la diversité des œuvres plastiques dans l'espace muséal.

Il est bien possible que notre volume sur le cinéma se soit pensé à partir de cette réflexion concernant la revue. Mais il est également possible que cette réflexion soit apparue à la suite de la réalisation du volume. Et l'histoire aurait alors été racontée dans le désordre.

Il s'agissait d'interroger le rapport entre cinéma et arts plastiques. Mais dans ce qui nous est parvenu, la première piste proposée a pris le pas sur la seconde :

> « L'œuvre en mouvement exposée dans un contexte d'arts plastiques (et ce, même s'il s'agit d'une œuvre de cinéma) semble bien modifier quelque chose de notre perception [tant] d'une continuité temporelle (cinématographique mais aussi simplement vécue) […] [que de son rapport à la spatialité et à son contexte].
> Comparaison, coexistence, reconfiguration continuelle des récits, action du corps du spectateur, de ses déplacements sur la réception, temps qui se construit autant qu'il se subit sont sans doute à interroger dans le cadre de cette prolifération du cinéma ou des images mouvement dans le champ des arts plastiques[24]. »

L'écart entre le film projeté en salle de cinéma et le film projeté dans un espace muséal est semblable à l'écart entre un savoir abstrait et coupé du terrain qui l'a vu naître et un savoir ancré dans son contexte d'émission. Il en va ainsi, par exemple, du cinéma documentaire – tentant de rendre compte d'une réalité précise, ancrée dans un lieu singulier qui est saisi par la prise de vue –, en regard de la neutralisation totale du lieu de la projection en une salle aménagée pour s'abstraire lorsque les lumières s'éteignent. Comme si le film tourné dans ce lieu précis du monde pouvait être projeté dans n'importe quel autre endroit du monde sans en être affecté (à l'exception de la réception par un public qui peut être culturellement situé). Cet écart, toujours à expérimenter – comment un film documentaire peut-il être affecté par les singularités du lieu de projection et sa mise en espace –, est à penser comme la revue elle-même. Les questions soulevées par ce rapport à l'espace nous ramènent à l'objet revue. On en parle aussi comme d'un espace éditorial. Cette appellation a l'avantage de faire entendre ses qualités plastiques. Surtout, elle laisse entendre que les artistes peuvent s'en saisir comme ils se saisissent d'autres espaces.

24 Extrait de l'argument adressé aux auteurs du volume 30 de *La Part de l'Œil*, "Arts plastiques/cinéma".

La revue accueille depuis longtemps, à côté des travaux de théoriciens, des travaux d'artistes qui pratiquent aussi la théorie. Ces théorisations concernent des objets artistiques. Mais il y a encore un domaine qu'il semble nécessaire d'explorer plus avant et qui pourrait cohabiter dans la revue : celui des artistes qui proposent un travail qui n'est pas orienté vers la mise au point d'un objet de perception mais dont le travail produit plutôt un savoir qui demande à être partagé. Offrir un espace éditorial à ces artistes, afin qu'ils y proposent une mise en forme éditoriale de leurs recherches, tel serait un des enjeux ou une des nécessités qui nous importent à l'avenir.

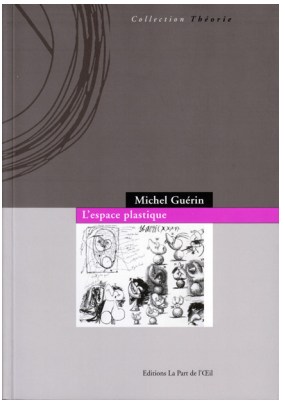
*

« C'est un privilège pour moi, écrit Michel Guérin, de siéger à la table réservée à *La Part de l'Œil* auprès de Lucien Massaert, Dirk Dehouck et Bruno Goosse, membres piliers du comité de rédaction de la revue qui, chaque jour, la font vivre. Je dois cet avantage à la fois à l'amitié de nos hôtes bordelais, Pierre Baumann en premier lieu, et à la volonté de mes amis bruxellois de me compter parmi eux. Je ne dirai jamais suffisamment combien ce « rattachement » me remplit de fierté : à l'Assemblée, on dirait que je suis *apparenté*. En disant comment je le suis devenu, il me semble que je contribuerai pour une modeste part à cette description de l'intérieur de *La Part de l'Œil* que viennent de brosser mes amis. Car il ne s'agit pas en effet d'anecdote personnelle, ne prenant valeur qu'aux yeux de quelques individus ; il y va du sens de cette *aventure* héritée que Dirk a évoquée, préférant ce mot à celui de programme. Celui-ci a quelque chose de contraint et de démonstratif ; il lui faut à chaque pas justifier qu'il réalise bien ce qu'il a d'abord indiqué qu'il ferait.

Certes, Lucien Massaert, Dirk Dehouck et Bruno Goosse ont nettement cerné l'orientation de départ de la revue en marquant que l'art n'y est pas l'objet-prétexte *sur* lequel s'empilent des discours plus ou moins extérieurs, mais au contraire le motif et la fin qui les fondent et les justifient. Il y a là beaucoup plus



DIRK DEHOUCK
BRUNO GOOSSE
MICHEL GUÉRIN
LUCIEN MASSAERT



30 - 2016/2017.
Michel Guérin, *L'espace plastique*, Bruxelles, *La Part de l'Œil*, 2008.

qu'une nuance, car l'art avec tout ce qui l'entoure étroitement (appelons cela l'esthétique, de la création comme de la réception) est au cœur du projet. Mais l'on vient de souligner tout autant la dimension vivante de celui-ci en montrant comment, dans une durée concrète, il n'avait cessé de se transformer en lui-même, de s'infléchir dans la fidélité à soi, révélant sa *plasticité* essentielle en assimilant toutes sortes d'apports nourriciers : des savoirs d'époque pertinents (la phénoménologie, l'histoire de l'art, la psychanalyse) convoqués non en mode « vulgarisation », mais tout à l'inverse en témoignage éclairant quand ces disciplines travaillent à leur acmé ; des occasions, des événements significatifs, des rencontres individuelles – tout cela qui est par nature imprévu et qui construit avec l'aide de la persévérance nos travaux et nos jours.

Je remercie Lucien Massaert, de me compter parmi les compagnons de route de *La Part de l'Œil* : en réalité la chance a fait que j'ai croisé l'un et l'autre il y a une dizaine d'années. J'appartiens au comité de lecture et, désormais sous la houlette de Dirk Dehouck, j'entends bien poursuivre, avec d'autres, cette activité d'expertise des textes avant publication, garantie sans laquelle une revue digne de ce nom ne saurait maintenir son niveau et sa réputation. Les éditions ont publié en 2008 mon livre *L'Espace plastique*, dont la réalisation graphique a bénéficié de tous les soins. J'ai publié plusieurs articles dans la revue et ma position – de libre attachement, d'implication sincère – est celle du témoin : *testis* pour *ter-stis*, celui qui se tient en tiers, assez « dedans » pour prendre part, suffisamment à côté pour échapper au parti pris. Plus généralement, il me semble que c'est cela qui constitue la fonction irremplaçable d'une revue : être un carrefour, une plate-forme, un point de rencontre, bref un lieu d'échanges renouvelés, un creuset et une matrice. Ceux qui sont, par une sorte de « hasard objectif » aurait peut-être dit André Breton, voués à croiser et comparer (confronter parfois) leurs idées et leurs travaux en cours, ne peuvent que s'enrichir mutuellement en habitant ensemble cette maison où les portes communiquent qu'est une revue. Je n'en veux pour preuve, pour ce qui me concerne que l'accueil chaleureux que le comité de rédaction a réservé à mes travaux sur le geste et la Figure (notions déjà au cœur de *La Part de l'Œil* dès le départ). Nous en avons tant discuté, ouvert tant de pistes, nous retrouvant par des livres, des auteurs, que nous voici réfléchissant à un prochain dossier qui placera en son centre l'œuvre d'André Leroi-Gourhan, anthropologue, préhistorien, esthéticien et abordera un faisceau de questions touchant aux gestes, aux figures, aux rythmes et aux intensités considérés dans leur fondamentale interaction.

Qu'il me soit permis, en terminant, de rendre hommage à mon ami Lucien Massaert, médiateur et passeur comme on en connaît peu. Il n'a pas voué en vain trente ans de sa vie à faire naître et développer *La Part de l'Œil*, son œuvre durable. Ce que cette aventure enseigne, c'est qu'au-delà des savoirs et de leur nécessaire rigueur, il y a une vertu plus grande encore : elle se nomme *écriture* et c'est, entre autres choses, une des formes, peut-être la plus haute, de l'éthique. C'est par elle que je m'attache à *La Part de l'Œil*. »

Lucien Massaert a étudié le dessin et la peinture murale à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Il a été titulaire de l'atelier de dessin dans le même Etablissement jusqu'en 2015. Il est cofondateur avec Luc Richir de la revue *La Part de l'Œil*.

Bruno Goosse : artiste enseignant à l'ArBA-ESA. A co-dirigé avec Jean Arnaud l'ouvrage *Documents, fiction et droit en art contemporain* paru aux Presses Universitaires de Provence/ArBA-ESA en 2015.

Dirk Dehouck : plasticien et philosophe de formation. Enseigne à l'ArBa-ESA et à l'école supérieure des Arts de Mons. Il est également assistant à l'Université Libre de Bruxelles où il poursuit des recherches en esthétique et philosophie. Il est le fondateur de l'OPEMAP : Observatoire des pratiques de l'enseignement et de la médiation des arts plastiques et l'éditeur de la revue *Art, Enseignement et Médiation*.

Michel Guérin : auteur de quelque trente ouvrages, littéraires, critiques et philosophiques. Agrégé de philosophie (1970), diplomate en poste en Allemagne, en Autriche, puis en Grèce (1982-1993), il est professeur émérite à l'Université d'Aix-Marseille et membre honoraire de l'Institut universitaire de France. Il a notamment publié : *La politique de Stendhal,* P.U.F., 1982 ; *Qu'est-ce qu'une œuvre ?*, Actes Sud, 1986 ; *Nietzsche, Socrate héroïque*, Grasset, 1975 ; *Nihilisme et modernité*, Jacqueline Chambon, 2003.



Un Film Infini (le travail) est un projet de recherche élaboré et réalisé par une équipe d'enseignants-chercheurs, de chercheurs associés et d'étudiants de l'École Supérieure d'Art de Clermont Métropole (ESACM). Le collectif est organique puisque l'équipe se renouvelle sans cesse. Le programme de recherche se propose de travailler sur la relation entre la naissance du cinéma et la naissance du travail à la chaîne, ainsi que sur la psychanalyse à l'époque de l'industrialisation.

UN FILM INFINI (LE TRAVAIL)

Tourné dans les usines Michelin à Clermont-Ferrand et, ensuite, à Shanghai, le projet du film est né en 2013 et il est en constante reformulation. Le film se fait en se faisant. Le travail à la chaîne est filmé et montré dans la vidéo et, en même temps, il est spéculatif en proposant un travail potentiellement infini. Le projet expérimente l'utilisation du montage pour mettre le réel à distance afin de mieux l'observer et de s'éloigner de l'image.
Ce projet a également fait l'objet d'une publication, produite par le groupe de recherche de Clermont-Ferrand. L'édition corrigée du prototype, déjà montré en mai 2016 au moment de l'exposition *Un film infini (le travail)*, présente la production entière du projet, c'est-à-dire les textes, les images, la bibliographie, la filmographie et les expériences qui ont constitué le programme de recherche pendant les trois années de travail. Le livre est une étape de ce travail, une collection de matières pour la continuation du *Film infini*.
— Camilla Magnani —

UN FILM INFINI (LE TRAVAIL)
UN PLAN À TROIS

DISCUSSION PRÉALABLE

à l'intervention du colloque du 30 novembre 2018 à Bordeaux entre Philippe Eydieu, Alex Pou et Camille Varenne. Cette discussion a été réalisée et modifiée à Clermont-Ferrand le 8 novembre.

Philippe : Comment, dans une équipe, on passe du *je* au *nous* ? Comment fait-on équipe ? Je crois que Camille va nous plonger dans un moment de tournage, depuis son point de vue, lors d'un voyage de recherche à Shanghai.

Alex : Oui, c'est bien de commencer au cœur de l'action, comme si on rentrait par le milieu d'un film. Parce que ce que peut dire Camille, c'est le récit de quelqu'un qui est arrivé à un moment dans le film et qui en est reparti. On ne commence pas au début. Pour ma part, je ne compte pas introduire le *Film Infini*, ni dire le pourquoi de ce projet, ni même montrer les formes qu'il a produit. Je préfère continuer à travailler. On sera dans une scène du film, comme si le film avait déjà commencé. Donc, Camille, qu'est-ce que tu veux faire exactement ?

Camille : Je vais projeter deux séquences que j'ai filmées à Shanghai dans les usines de fabrication de pneus Michelin. Je choisis ces images car c'étaient des moments où j'étais seule derrière la caméra. Nous étions une équipe de neuf personnes, professeurs et étudiants, à voyager ensemble pour travailler dans ces usines : Alex Pou, Lucia Sagradini-Neumann, Sarah Ritter, Mathieu Dussol, Marina Guillot, Clara Puleio, Rémi Drouard, Pierre Frulloni et moi. Nous sommes restés deux semaines, et partions chaque jour à l'usine, à environ une heure de distance de l'hôtel. On était souvent plusieurs derrière la caméra. On travaillait en petits groupes. L'acte de filmer n'est pas le même quand tu es le seul responsable de tes images, quand tu es seul à décider. Le collectif facilite la prise d'image, et en même temps, il inhibe, nous maintient dans une attitude docile. Ces deux séquences sont des expériences plus autonomes, plus intimes. Dans la première séquence, je regarde une ouvrière fabriquer une chambre à air. Dans l'autre, je filme un ouvrier en train de s'endormir à son poste. J'aimerais dire la voix off de ces images. Exprimer ce que j'éprouvais à ce moment-là, un mélange de vertige, de fascination, et une profonde tristesse.

Alex : Pourquoi tu veux montrer ces deux séquences ?

Camille : J'aimerais poser la question des conditions de la prise d'image. Comment filmer l'autre ? Cette question simple, naïve, continue de me préoccuper. *Le Film Infini* m'a appris à poser ces questions-là, tout en générant certaines frustrations. Je ne connaissais pas le nom des gens que je filmais. Il y avait un mur de silence et la caméra était une sorte de bouclier. Plus tard, dans la suite de mon travail, je n'ai cessé de chercher les solutions pour briser cette distance.

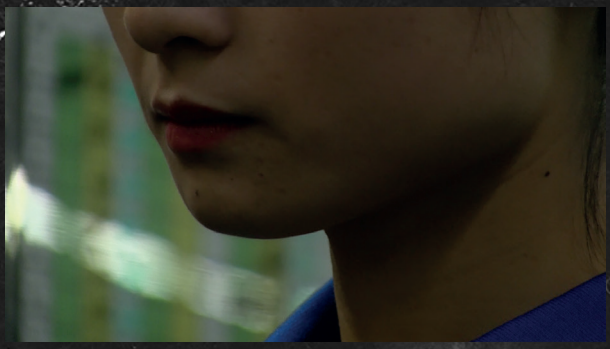
PHILIPPE EYDIEU
ALEX POU
CAMILLE VARENNE

Images issues des *rushs* tournés par Camille Varenne lors du voyage dans les usines Michelin à Shanghai (2016).









Ne plus mettre à distance, mais aller vers l'autre. À Shanghai, j'avais l'impression d'être voyeuriste. C'était une expérience douloureuse. Je n'ai rien pu faire de ces images. Je n'ai jamais réussi à les monter. J'étais dans une impasse.

Alex : Qu'est-ce que ça te permet, de remontrer ces images aujourd'hui ?

Camille : De verbaliser ces frustrations. Je crois qu'il est important de faire advenir le refoulé, de le rendre présent à nouveau. Ces images sont des fantômes. Il s'agira de les invoquer.

Philippe : Finalement, quatre années plus tard, tu cherches à comprendre ce que ces images continuent à te faire ? Et qu'est-ce que toi, tu continues de faire à ces images ?

Camille : Oui, comment ces images continuent à me travailler.

Philippe : Et aujourd'hui, si tu te retrouvais à nouveau dans ce genre de situation, est-ce que tu ressentirais la même chose ?

Camille : Oui je pense, mais je ne travaillerais pas de la même manière. Mais pour Shanghai c'est trop tard.

Alex : Oui, c'était le moment où tu commençais à filmer. Ça t'a déplacée dans ton travail.

Camille : Oui complètement. Et en même temps, ça m'a permise de comprendre ce qui m'était nécessaire.

Alex : Donc, qu'est-ce que tu veux dire avec ces deux séquences ?

Camille : Je vais lire un texte que j'aurai écrit. Ce sera une voix off à la première personne. Une personne qui hésite, qui doute, qui se demande si là, c'est le bon moment pour appuyer sur *REC*, qui apprend à regarder, qui se demande comment savoir quand le plan se termine. Il y aura aussi une histoire d'intensité. Et une histoire qui se raconte. Je voulais filmer des gens en train de se transformer en oiseaux. Il y avait ces oiseaux noirs à Shanghai, avec un bec jaune et de longues larmes jaunes qui partaient à l'arrière de leur tête. Ils étaient enfermés dans des petites cages en bois avec juste l'espace pour déplier leurs ailes. Ces oiseaux sont capables de reproduire tous les sons qu'ils entendent, du « Ni Aho » aux bruits de moteur. Ils regardent dehors, captent les bruits, les répètent. Ils me faisaient penser aux ouvriers enfermés dans l'usine en béton, assignés à des postes de travail délimités au sol par des marques jaunes. Mais aussi, je me reconnaissais dans ces oiseaux. J'essayais d'avoir une prise sur un réel inaccessible. Je voulais des métamorphoses. C'est ce que je me racontais. C'était une manière d'être au présent face à un réel difficile, qui me résistait, dans lequel je ne pouvais pas pénétrer.

PHILIPPE EYDIEU
ALEX POU
CAMILLE VARENNE

Mainate religieux.
Images issues des rushs tournés lors du voyage dans les usines Michelin à Shanghai (2016).
https://vimeo.com/188800593









Alex : Ton cheminement, tu ne peux pas encore le formuler ?

Camille : Non pas encore. Mais en discutant ensemble, ça vient. Ça me donne envie d'évoquer ce rapport aux mythes qui a toujours traversé le *Film Infini*. Comment se transmettre des récits ? Pour moi, ça a commencé avec cette question. J'ai débarqué dans le *Film Infini* en écrivant un scénario de science-fiction pour des vaches quand nous sommes allés travailler à la laiterie de Paumeys. Ensemble, collectivement, on se fabriquait une fiction. C'est aussi la fragilité de ce projet. C'est un équilibre précaire qui dépend du commun qui se construit à un moment précis avec des individus précis.

Philippe : Tu parles du tournage dans la ferme à Paumeys, en 2014. J'étais là aussi. On se servait de cette fiction pour regarder la réalité en face. C'était peut-être aussi un moyen de masquer un système, une mécanique qu'on voulait bonifier, ou taire.

Camille : Je ne crois pas qu'on utilisait la fiction comme une fuite.

Alex : On n'a jamais dit qu'on était dans la captation du réel, ni qu'on allait agencer ça pour montrer ce que c'est le réel. On ne s'est jamais dit que c'était ça l'objet du film. On est parti des préjugés, fantasmes, envies, fictions. On se racontait des histoires, et l'idée c'était de les tester dans le réel, de voir si elles avaient un rapport avec ce qu'on allait filmer.

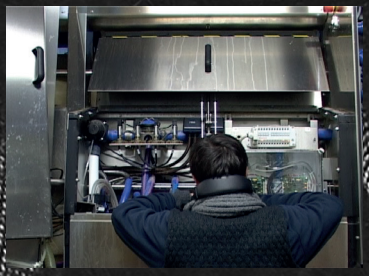
Camille : Tu avais quand même cette fonction d'enseignant, cette responsabilité. Le contexte était compliqué : un projet en partie financé par Michelin, pour filmer des usines à l'autre bout du monde. Il fallait aussi déconstruire et déjouer l'idée du film de commande. Le *Film Infini* a souvent dû faire face à des reproches sur ce qui était considéré comme un manque de conscience politique. Tu as pris la décision pédagogique d'aborder la politique par la fiction. C'est un outil que tu nous as transmis j'ai l'impression.

Alex : Oui, c'est la question qui m'intéresse.

Philippe : Oui, quelque part tu as transmis une manière de regarder. Lâcher prise sur un pan qui peut devenir très complexe et contraignant. Au contraire, tu essaies d'insuffler des histoires pour circuler dans ces contextes.

Alex : Je ne me suis jamais dit qu'on allait faire un film. C'était plutôt une façon de penser le rapport entre l'idée et le réel par l'image. C'est dans ce sens, par exemple, qu'on avait dessiné des schémas qui montraient la mécanique de travail dans le *Film Infini*, comme des schémas de pensées. En travaillant sur nos méthodes pour fabriquer collectivement du cinéma, on avait réalisé des dessins. Mais

Images du tournage dans une laiterie robotisée à Paumeys (2013).





c'est bien de se dire qu'à l'horizon il y a vraiment un film. Ça permet de réfléchir à ce qu'on filme, à ce qu'on a envie de filmer. C'est aussi prendre l'attitude de l'idiot, en ne se positionnant pas en sachant que quelque chose va forcément arriver, pour faire vraiment, grâce à l'idée du cinéma, l'expérience de notre corps par rapport à quelqu'un d'autre, notre regard par rapport à quelqu'un d'autre, et l'idée d'une finalité. C'est aussi pour ça que ça s'est appelé de la recherche. Faire un film ce n'est pas forcément faire de la recherche. Mais c'est plutôt comment on peut faire un film, poser ses conditions. Là, ça peut devenir de la recherche. Il y avait le fantasme du film qui nous permettait de chercher. Je crois que sans fantasme, il n'y a pas de recherche. C'est mettre en place des situations qui nous permettent de chercher ensemble. Après s'il n'y a pas de film, ce n'est pas si grave.

Philippe : Le film, c'est une forme qui induit une équipe, une organisation, un groupe.

Camille : On faisait comme si on allait faire un film.

Alex : Oui, on a joué à faire un film.

Philippe : Ce « comme si », il est très important, comme un guide. « On fait comme si on allait faire un film de science-fiction en filmant des vaches ». Ce « faire comme si » s'est inséminé dans chacun et s'est déployé en fonction du temps passé ensemble sur place.

Alex : Ce dispositif te permet, par exemple aujourd'hui, de nous montrer ces images que tu as filmées, en disant qu'il y a un problème. Deux ans après, tu les réactives pour poser ces questions. C'est vraiment une façon de chercher. Si ces images étaient « entrées » dans un film, tu ne les « ressortirais » pas. C'est parce qu'elles sont en latence, en jachère, qu'elles continuent de poser des questions.

Camille : Ce sont des images refoulées.

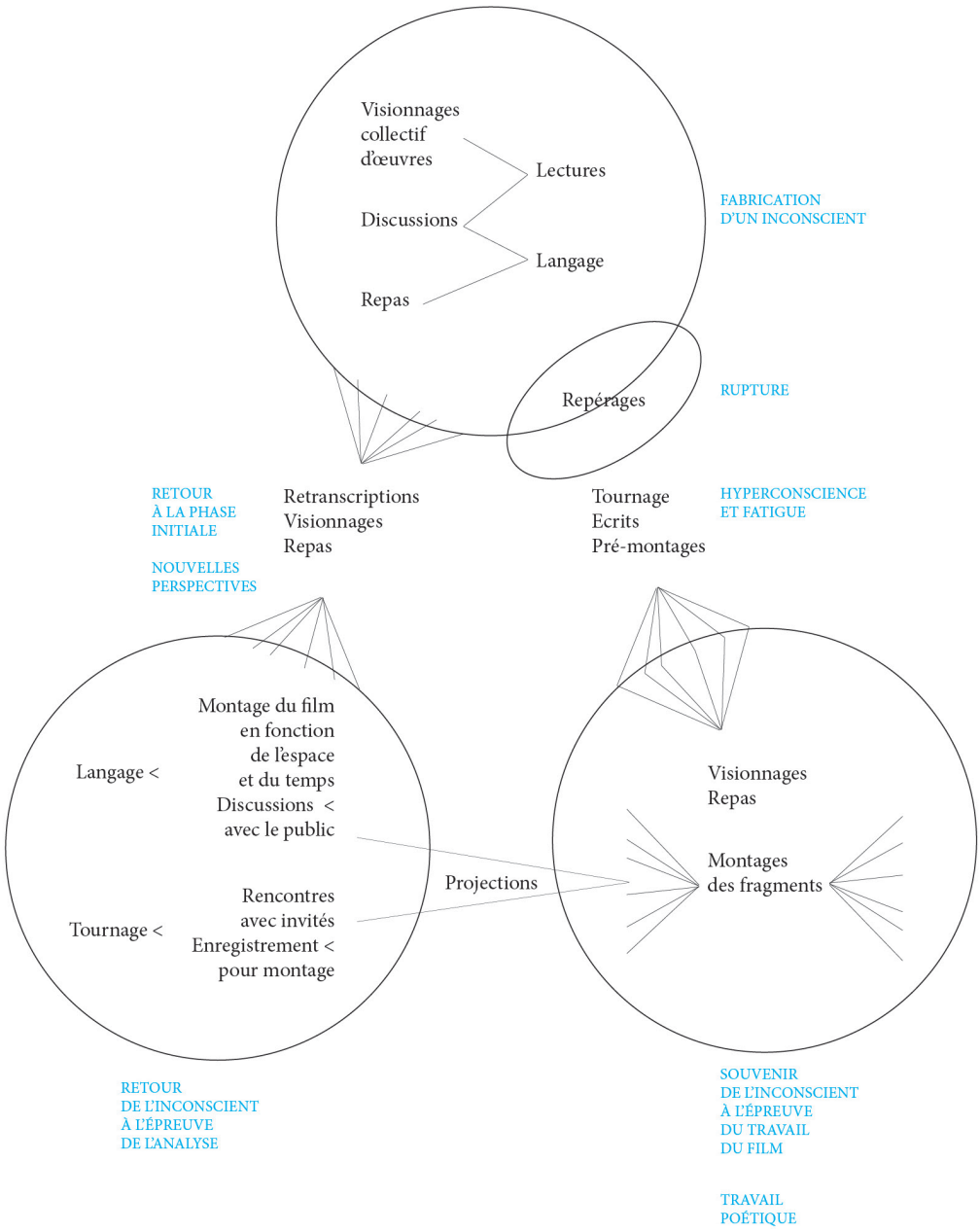
Alex : Si c'était des séquences d'un film, on serait dans l'analyse filmique en les regardant. Alors que là, elles permettent une ouverture.

Philippe : On a souvent évoqué les questions du repentir dans le cinéma. Il y a un peu de ça aussi je crois dans le fait de reprendre ces images. Elles n'ont pas trouvé de place, mais elles se sont déposées en toi. Et là, tu les réactives pour interroger le processus de prise d'images. Sauf qu'il y a un déplacement qui s'est opéré dans le temps qui est le tien et ton cheminement jusqu'à présent.

Alex : L'idée de « faire comme si », ça nous a permis de croire qu'on faisait quelque chose…

PHILIPPE EYDIEU
ALEX POU
CAMILLE VARENNE

Schéma montrant le fonctionnement à un moment donné du cycle de travail au sein du groupe de recherche (2017).


Visionnages
collectif
d'œuvres
Lectures
Discussions
Langage
Repas
FABRICATION
D'UN INCONSCIENT
Repérages
RUPTURE
RETOUR
À LA PHASE
INITIALE
NOUVELLES
PERSPECTIVES
Retranscriptions
Visionnages
Repas
Tournage
Ecrits
Pré-montages
HYPERCONSCIENCE
ET FATIGUE
Langage <
Montage du film
en fonction
de l'espace
et du temps
Discussions <
avec le public
Tournage <
Rencontres
avec invités
Enregistrement <
pour montage
Projections
Visionnages
Repas
Montages
des fragments
RETOUR
DE L'INCONSCIENT
À L'ÉPREUVE
DE L'ANALYSE
SOUVENIR
DE L'INCONSCIENT
À L'ÉPREUVE
DU TRAVAIL
DU FILM
TRAVAIL
POÉTIQUE

Philippe : … comme ça !

Alex : Oui, de mettre toute notre énergie à jouer à « comme si » pour trouver toujours simplement notre manière de faire et de la remettre en question, comme un jeu. Parce qu'on n'a pas fait ce qu'on avait prévu, chacun avait des envies différentes. C'est seulement à un moment, assez long, que quelque chose arrive, se cristallise, parce qu'il y a quand même eu un film à la fin des tournages chez Michelin. Et c'est un film qu'on n'aurait jamais pu prévoir. Donc ce n'est pas parce qu'on « fait comme si » que quelque chose n'arrive pas. Quelque chose arrive, mais d'une autre manière.
Camille, donc tu vas montrer ces deux séquences ?

Camille : Oui.

Alex : Est-ce que tu vas parler de ce vers quoi ça t'a amené aujourd'hui ?

Camille : Je vais parler des questions que je me suis posées au moment du tournage et qui m'habitent encore maintenant, parce que c'est là qu'elles sont arrivées et qu'elles se sont formulées.

Alex : Ok. Donc, après toi, c'est moi qui interviens alors ?

Philippe : Ce qui peut être intéressant, c'est que Camille finisse sur des questions que tu ne vas pas résoudre.

Alex : Et comment on passe de Camille à moi ?

Camille : Je peux peut-être te poser une question ?

Alex : D'accord.

Philippe : Ou alors tu opères un focus en nous plongeant dans un tournage à Shanghai, tu es derrière ta caméra et on voit ces deux séquences depuis cet endroit-là. Deux ans plus tard, tu t'y replonges. Là, où tu peux passer la parole à Alex, c'est avec cette question du « comme si », où l'indice de fiction aide à regarder la réalité.

Camille : oui.

Philippe : Comme ci, comme ça, et qu'est-ce qu'il y a d'autre ?

Alex : Faut que tu me préviennes un petit peu… Comme on avait dit qu'on allait parler de nous en tant qu'individus, exactement comme on fait dans le *Film Infini*,

PHILIPPE EYDIEU
ALEX POU
CAMILLE VARENNE

Images issues des rushs tournés lors du voyage à Shanghai et dans les usines Michelin de la ville (2016). https://vimeo.com/302998186






METTLER TOLEDO





c'est-à-dire travailler en collectif, où chacun partage ses propres questions pour que peut-être une forme advienne. Ici, Camille va parler d'une question qu'elle s'est posée à un moment de sa vie d'étudiante qui la questionne encore, « comment filmer quelqu'un ? ». Moi je peux peut-être parler un peu de l'enseignement dans ce programme qui dure quand même depuis 2013 !

J'ai envie de montrer un extrait du film qui s'appelle *La Passe* (2017, 25 min), où Lucia Sagradini, François Marcelli et moi, on s'entretient avec Yves Citton sur des notions qui nous ont intéressées il y a deux ans, quand on filmait le centre de formation de l'ASM, le club de rugby de Clermont-Ferrand. On y parle de la passe, comment les choses se passent, comment elles sont passées, à la fois dans cet étrange jeu qu'est le rugby, qui consiste à avancer collectivement en faisant reculer le ballon, mais aussi dans le processus de partage de connaissance et enfin dans le travail de montage au cinéma, qui consiste à passer d'un type d'image à un autre. Montrer cet extrait aide un peu à comprendre le processus de travail dans le *Film Infini*, c'est une expérience pédagogique qui repose sur un apprentissage commun, sur la digression, l'improvisation…

Derek Bailey : C'est le truc qui concerne ton truc. En fait, c'est intriguant. Je suppose que je n'aurais pas l'occasion de voir ton truc, à moins que je vienne au Québec. Je suis déjà allé au Québec une fois. Il y a de nombreuses années. C'est graphiquement sensationnel ! Tu vas peut-être trouver la façon de jouer… imprécise. Mais je ne peux pas… Je n'arrive pas… Ce syndrome du tunnel carpien de ma main droite… Et je ne peux pas utiliser un médiator. Alors, j'utilise mon pouce et je travaille là-dessus. Tu vois ? Occasionnellement, le doigt dérape. Du coup, je fais ce genre de choses. Bien sûr, c'est sur la principale… Mais de jouer sans médiator s'est avéré très intéressant pour moi.

François Marcelli : Est-ce qu'improviser au cinéma, ce serait peut-être synonyme de « ne pas maîtriser » ? Et donc, ce serait l'absence de maîtrise, qui a souvent lieu, qu'on le veuille ou non… Je pense à cette phrase d'André Labarthe qui, en sortant une pièce de sa poche et la jetant par terre dit : « Demandez à quelqu'un de jeter la pièce à ce même endroit, vous pouvez lui faire faire mille fois ce geste, il n'y arrivera jamais. C'est infini ». Pour lui, sa thèse, c'est que le cinéma n'est pas un art de la maîtrise.

Yves Citton : En vous écoutant, je pensais au travail de Pierre-Damien Huygue qui dit qu'il n'y a pas des moments de cinéma dans tous les films, mais qu'il y a des moments dans certains films où c'est justement la façon dont la pièce tombe qu'il y a quelque chose d'intéressant. Ce qu'il défend, ce sont des films qui ouvrent des espaces où il puisse y avoir des moments de cinéma. Mais c'est très rare. Des choses comme *Avatar* par exemple, c'est la négation du cinéma car tout est complètement programmé à l'avance, et c'est donc une négation de l'improvisation.

PHILIPPE EYDIEU
ALEX POU
CAMILLE VARENNE

Images extraites du film *La passe* avec Yves Citton, François Marcelli-Fernandez, Lucia Sagradini-Neumann et Alex Pou (2017).


Tu vas peut-être trouver la façon de jouer…


GILBERT
GILBERT
C'est graphiquement sensationnel !


Du coup, je fais ce genre de choses…


Bien sûr, c'est sur la principale…













Je pensais aussi à ce que faisait aussi Derek Bailey, le guitariste, qui enregistre tout un album après une opération du tunnel carpien, où il s'est fait violenter la main. Et le nom des morceaux, c'est *Deux semaines*, *Trois semaines*, *Cinq semaines*, quand il retrouve ses facultés après l'opération. Donc, par rapport à la maîtrise, c'est vraiment de s'enregistrer trop tôt, quand on sait qu'on n'a pas la maîtrise. Parce que j'imagine que ça doit faire quand-même assez mal, et c'est ça qui est intéressant. Quand justement, se mettre dans une situation où on essaie de maîtriser, mais où on a un obstacle qui fait que ça nous force à faire autre chose. Ça nous force à bégayer, à faire autre chose que le langage auquel, même si ça fait vingt ans qu'on fait du non idiomatique, et bien on va faire du Derek Bailey parce que…

François Marcelli : … On doit composer avec la contrainte.

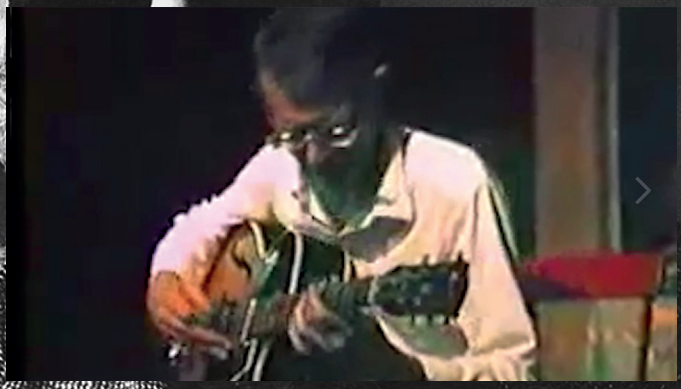
Yves Citton : Voilà ! Et pour la question de l'improvisation, on se dit que c'est quand ça tourne, qu'on crie « Action ! » qu'on improvise, le coup de la pièce qui tombe. Mais qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire l'improvisation au montage ? Parce qu'il y a un scénario, un script, qui fait qu'on doit raconter une histoire « comme ça », et puis vient la question du montage, et là j'ai l'impression que c'est la vraie question du cinéma, parce que le jazz n'a pas vraiment ça. Comment le montage lui-même peut être programmé, ou au contraire produire de l'improvisation ?

Alex : Cette question de l'improvisation en recherche, on n'en parle pas souvent. On parle plus souvent du résultat de la recherche. Mais l'improvisation a été une grande part du *Film Infini.* Attention, « improviser » ce n'est pas faire n'importe quoi ! Comme dit Citton, c'est un long apprentissage. Et ça, on n'a pas vraiment l'espace pour faire cette expérience ailleurs, ni l'espace ni le temps de la faire. Pour improviser, il faut du temps.

Le *Film Infini* nous a permis quelque fois de faire cette expérience, de travailler sur un temps différent et de déjouer le calendrier de l'école. J'ai envie de dire que le luxe qu'offre la recherche dans une école, c'est le temps. Mais c'est malheureusement une sorte de combat d'avoir ce temps, parce que ça ne devrait pas être le luxe de la recherche, mais de tout l'enseignement de l'école. Ce qui n'est vraiment pas le cas. Le calendrier de la recherche, ce n'est pas le calendrier de l'école, et je trouve ça miraculeux de faire ce qu'on a fait comme on a voulu le faire. C'est-à-dire, de prendre le temps de regarder ce qu'on faisait dans l'improvisation, d'apprendre de ça. Ça vous semble logique de parler de ça ?

Camille : C'est marrant, ça n'a rien à voir, et en même temps… Ce qu'on dit, ça me rappelle ce que j'avais fait pour rentrer au *Film Infini*. J'étais en troisième année, tu avais demandé, à ceux qui voulaient participer, de faire un pilote du *Film Infini* et j'avais filmé mon petit frère dans la campagne avec une chaîne d'arpenteur et on mesurait un champ jusqu'à l'horizon et jusqu'à disparaître.

Image de Derek Bailey improvisant à la guitare (provenance et date inconnue).



En parlant de tout ça, je me dis que c'était une intuition très forte de ce qui s'est passé par la suite.

Alex : C'est bien que tu parles de ça, parce que c'est encore une digression qu'ont pourrait montrer à Bordeaux. On pourrait montrer ce petit film. Mais si on fait ça, il nous faudrait la journée. Pour montrer comment on travaille, il nous faudrait la journée. Montrer les digressions, les retours, les bonds en avant, en arrière, les broussailles. Montrer comment Camille est arrivée dans le *Film Infini* et montrer comment cinq ans plus tard, on en reparle parce qu'on y trouve un nouveau sens, ou parce qu'on le rattache à quelque chose de nouveau. Tu vois, cette question du temps, encore, c'est fondamental. Montrer les étapes de ce cheminement. En fait, je crois qu'une journée pour montrer ça, ce serait déjà peu.

Camille : Ah ouais, j'ai envie de le revoir ce film, on fait ça ?

Alex : Mais on ne pourra pas faire ça à Bordeaux. On n'aura pas le temps. Mais on peut peut-être montrer une image dans le catalogue.

Camille : Oui, je crois, parce que le *Film Infini* m'a donné des outils pour pouvoir plus tard arpenter, mesurer et agir dans des situations de tournages compliquées. C'est pour ça que je parle de cet outil d'arpenteur, parce que le *Film Infini* a été, pour moi, comme une boîte à outils. C'était ça l'intuition.
Et puis la chaîne d'arpenteur, c'est un outil qui impose d'être forcément à deux. C'est un outil que tu passes à l'autre pour mesurer, comme un bâton de relais, vous voyez à quoi ça ressemble ?

Alex : Oui, je me souviens de ton film, il était endormi dans mon cerveau et tu l'as réveillé.

Camille : C'est un outil que tu mets en tension, comme quand tu tends quelque chose et qu'ensuite tu reviens et ça se redéploie. Il y a toujours cette question du mouvement qui te ramène au centre pour se redéployer à nouveau. C'est plutôt comme ça qu'on travaille dans le *Film Infini*. Il y a des temps d'intensité très forts, très concentrés, où tout le monde travaille et vit ensemble, on n'est pas forcément serein. Après, il faut savoir se retrouver dans son univers personnel, se redéployer.

Alex : Bon, c'est bien Camille, tu vas avoir des choses à dire ! Et moi, une fois que je vais parler de mon histoire, je vais donner la parole à Philippe. Alors, peut-être que si tu me dis ce que tu vas dire, je saurai peut-être quelle question je te pose ? Toi, t'aurais envie de parler de quoi ?

Philippe : J'avais déjà plutôt envie de voir comment chacun d'entre nous se positionnait

Images extraites du pilote du *Film infini* de Camille Varenne (2014).







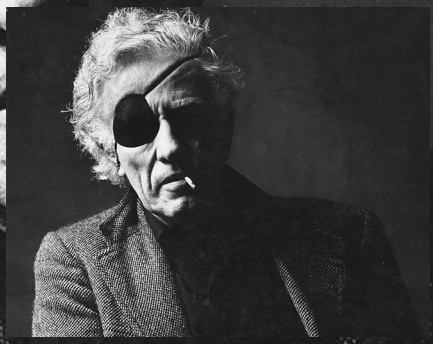


dans tout ça. Car moi, j'ai plutôt été périphérique au *Film Infini*, par contre je suis proche des activités de recherche depuis quelques années, ou j'essaye d'assurer la co-coordination de cet espace en étant attentif à son quotidien et aux formes qu'il génère. Mais beaucoup de choses m'échappent. On en revient au temps, et souvent j'en manque pour être au plus près. Pour rester dans le cinéma, j'emploierais la figure du « borgne », pour faire référence aux borgnes d'Hollywood (Fritz Lang, John Ford, Raoul Walsh, Nicholas Ray). Il y a des années de cela, j'ai filmé un faucon crécerelle. Je cherchais à capter ce moment de vol stationnaire dans lequel il se met, avant de chasser. J'ai capté ce moment-là, où il est comme exposé dans une situation qu'on pourrait qualifier de contre-nature, mais tout le reste de l'existence de ce rapace m'échappe. Ce serait comme être borgne à tout un pan de son existence. Il y a un peu de ça. Même si je trouve que la recherche tente de combler ça. À l'école, la recherche passe beaucoup par le prisme de l'expérience. On pourrait dire de l'extérieur que si cette expérience n'est pas vécue, on reste borgne à celle-ci. Sauf que la recherche, c'est justement se soucier de ce qui précède et pré-existe à l'émergence de formes qui pourraient découler de ces expériences.
Et puis la notion d'équipe permet d'entretenir « la vue » et « l'ouïe » d'une certaine manière. C'est aussi ce qui m'a toujours intéressé dans la recherche, cette notion « d'équipe ». Le fait de penser à plusieurs : Dire « nous » pour pouvoir dire « je » comme le dit un des personnages de *Film socialisme*, le film de JLG. Et de toute façon, on finit toujours par déposer un peu de soi dans un collectif. Mais c'est aussi de voir ce que fabrique ce dépôt. J'avais pu côtoyer cette dimension collective dans des dispositifs associatifs, et cette affinité s'est encore renforcée au contact de la recherche comme on la mène à Clermont. Ça m'aide et m'accompagne dans des dispositifs collectifs et associatifs avec lesquels je suis amené à travailler aujourd'hui, en dehors de l'école. Dans le fait de penser / parler / écouter à plusieurs, il y a un peu la notion de polyphonie qui fait entendre chacun pour créer les conditions d'une possible harmonie, celle d'un langage commun, mais qui n'est pas évidente du tout. Sur le terrain notamment, il y a tout ce qui ne se voit pas, tout ce qu'on ne dit pas, tout ce qui, comme le dit Daniel Deshays, ingénieur du son, quand il parle de l'écoute, tient de ce qui constitue « une écoute désirante » ou à l'inverse « de protection ».

Daniel Deshays : Je me suis demandé pourquoi le spectateur n'entend rien, ou si peu. Il y a des raisons physiologiques : l'oubli et la sélection sont constitutifs de la perception, le cerveau ne conserve qu'un petit nombre d'informations, il ne cesse de basculer de l'écoute désirante à l'écoute de protection. C'est-à-dire que l'écoute est fondamentalement, discontinue et complexe — autrement dit, la continuité générée par les appareils d'enregistrement n'existe pas dans la nature. L'autre raison pour laquelle le spectateur « n'entend pas », c'est que les éléments du son ne sont pas répétés. La musique est le seul sonore réitéré. La perception filmique se vit comme un phénomène global, dans la fusion

Portrait de John Ford.
Portrait de Nicholas Ray.
Portrait de Fritz Lang.
Image extraite du film *Larry Bird* de Philippe Eydieu (2007).









synchronique sons / images. Alors comment faire pour entendre mieux ? *La jetée* de Chris Marker m'a longtemps interrogée, la stase de l'image y laisse le sonore apparaître, elle induit plus d'écoute. Mais la question centrale n'est pas tant la quantité d'informations visuelles que l'existence du synchronisme. Il faut toujours penser au « 1 + 1 = 3 » : l'image et le son désynchronisés révèlent chacun de leurs constituants, auxquels s'ajoute leur relation.

Philippe : Il y a des choses que l'enregistreur ou la caméra ne peut pas capter car il n'y a pas de cerveau derrière, mais que le montage peut éventuellement laisser entrevoir. Ce qui me conforte c'est aussi de se dire que dans n'importe quel contexte il y a la possibilité de résoudre ou d'approcher quelque chose par un geste artistique, de faire en sorte que des formes arrivent en réponse à un contexte. Pour moi, ça c'est une conviction très forte que je vois aussi dans la recherche, comme quelque chose en cours, quelque chose au travail et en travail, une force agissante capable de se déplacer sur n'importe quel terrain. Dans le *Film Infini*, par exemple, j'ai l'impression qu'il y a souvent l'idée de penser par rebond, par ricochet. Regarder du rugby pour parler de cinéma, écouter un ouvrier Michelin pour entendre la mémoire du cinéma, c'est ce décalage qui est aussi générateur de formes dans le *Film Infini*. Après, moi j'ai plutôt été dans la partie *off* ou « *making off* »...

Alex : Oui, tu as fait la musique, souvent.

Philippe : Oui j'ai essayé à Pomeys, en 2014 lors d'un workshop où nous sommes allés filmer une laiterie automatisée dans les Monts du Lyonnais. On a fait un film en quatrième vitesse à la fin du séjour, car il nous a paru important d'inviter les gens qui nous avaient permis de filmer et d'enregistrer, pour leur montrer ce qu'on avait fait. C'était nécessaire et en même temps pétri de maladresses. Et je me souviens d'une musique pesante. D'une action d'urgence… Avec trop de notes… Mais c'était aussi pour moi une logique d'accompagnement, d'être à l'écoute et de vous regarder travailler, aussi.

Alex : Oui, c'est vrai que tu as un rôle spécifique dans le *Film Infini*. Comme tu travailles sur beaucoup d'autres choses à l'école, tu as été avec nous épisodiquement, mais toujours depuis le début, comme un marqueur ou comme le témoin de l'histoire de ce programme. Et à chaque fois, tu as joué un rôle différent. Tu vas montrer des choses pour ce colloque à Bordeaux ?

Philippe : Je pensais faire un petit travail de fourmi, qui ne va pas amener grand-chose et en même temps qui va conforter cette logique de rester en mouvement. Je souhaitais repartir du livre, *Le Livre Infini* sorti en 2017, je sais pas si on en a un là ? Je pensais réactiver tout ou une partie du cahier « jaune » qui correspond à une sélection de vidéogrammes, en les (re)mettant en mouvement.

Image montrant les mains de Philippe Eydieu faisant la musique avec des verres pour le film produit dans une laiterie robotisée à Paumeys (2013).



Alex : Et les réactiver, c'est-à-dire ? Les remonter ?

Philippe : Oui, je les re-photographie et je les remonte. C'est comme remonter de la pellicule, avec un traitement « image par image » en respectant l'ordre des images dans le livre et qui donnera lieu à un nouveau film. C'est une expérience visuelle. C'est par ailleurs un chantier que j'ai dans mon travail personnel, le fait de faire des films avec des livres d'images, comme des choses trouvées et réanimées. Une remise en mouvement. C'est aussi une manière de revenir à une pensée artisanale du film. Et je me dis que dans le *Film Infini*, il y a quelque chose de cet ordre-là. Une manière artisanale de se confronter au réel, et de se fabriquer ses propres outils en cheminant. Quelque chose de rudimentaire en fait. Ça m'évoque ce que les cinéastes Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi disent de l'origine de leur travail.

Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi : Au milieu des années 1970, nous avons trouvé des lots de films au format 9,5 mm Pathé-Baby. C'est un format oublié, non considéré, alors invisible. Donc intéressant, comme le seraient des microfilms qui conserveraient une histoire secrète et empêcheraient qu'elle se perde. Le 9,5 mm créé en 1912 a été le premier format des films amateurs. Pour la première fois, le cinéma entrait dans les maisons, aussi bien pour des fictions, des actualités, que pour des bandes tournées par le père de famille ou le grand-père. Les cinémathèques ne savaient pas qu'elles détenaient ce genre de trésors, ni même les particuliers, car personne ne pouvait plus les projeter. Nous avons fouillé et réuni une belle collection. Quand nous avons mis au point un appareil pour visionner, nous avons été éblouis. Comme des ethnographes ou des peintres impressionnistes. Car ce sont aussi bien des documents que des œuvres d'art. Mais nous ne sommes pas des philosophes, ni même des historiens du cinéma : ce qui nous intéressait le plus était de recueillir les sentiments qui gisaient dans ces films. C'était très émouvant de faire renaître des milliers de regards, ceux d'avant la première guerre mondiale, avant la boucherie. Ou les regards du voyage, puisque beaucoup ont été tournés dans l'Empire italien ou français. C'était le regard de la colonisation. Nous avons su très vite que le sentiment qui sortait de ces films était intimement lié à l'histoire.

Alex : Oui, c'est cette idée de retravailler les restes. Il y a aussi ça dans le *Film Infini*, le fait de travailler avec les *rushs* de tout le monde, de reprendre des choses. Des choses qui n'étaient pas intéressantes pour certains et qui deviennent intéressantes pour d'autres. Et moi, je trouve que de finir notre intervention sur le fait que tu réutilises des choses qui étaient laissées...

Philippe : Elles ne sont pas vraiment laissées, mais elles sont consignées dans un livre.

Alex : Oui, c'est vrai, et de les rejouer, je trouve que c'est très bien. Car c'est aussi l'idée

PHILIPPE EYDIEU
ALEX POU
CAMILLE VARENNE

Couverture du livre *Notre caméra analytique* de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, Paris, Post-éditions et Centre Pompidou, 2015.
Couverture du *Livre Infini*, ESACM, 2018.
Intérieur du *Livre Infini*, ESACM, 2018.


YERVANT GIANIKIAN &
ANGELA RICCI LUCCHI
NOTRE CAMÉRA ANALYTIQUE
post-éditions / Centre Pompidou

du *Film Infini*, de rejouer, de refaire, c'est cette idée du « re », repenser.

Camille : Refouler.

Philippe : Repentir. Cette question des restes est très intéressante. Elle est associée, comme tu le dis, aux *rushs*, qui sommeillent au fond des disques durs et qui, de temps à autre, quand la mécanique du *Film Infini* se met en branle, se réveillent sous l'impulsion de certains regards. C'est peut-être ça que j'entendais tout à l'heure par « repentir », même si c'est sûrement mal dit, mais l'idée de reconstruire quelque chose à partir des mêmes images, plusieurs temps après. Ça m'évoque ce que disait Victor Burgin quand il compare la manière de regarder *peinture* et *vidéo* dans un contexte d'exposition. Il dit que regarder les mêmes peintures dans un espace d'exposition, c'est comme accumuler des couches de regards et qu'il en va de même des dispositifs bouclés de la plupart des vidéos que l'on peut voir dans des lieux d'arts. Le film cumule sa visibilité et on accumule des couches de regards là aussi.

Victor Burgin : Dans mon œuvre l'espace réel du spectateur est déterminé par sa position institutionnelle au sein de la galerie. Mes vidéos sont conçues pour être vues dans certaines conditions, spécifiquement différentes du cadre théâtral du cinéma autant que du cadre domestique de la télévision. Dans la galerie, l'œuvre occupe un espace sombre et vide, dépourvu de fauteuils ou de tout autre mobilier. Il est entendu que les spectateurs entreront dans l'espace de projection et le quitteront à intervalles indéterminables. Par conséquent, l'œuvre passe en boucle sans « début, milieu ni fin » particuliers. Les conditions de vision sont similaires en tout point avec celles de la peinture où le spectateur et l'œuvre se nouent dans la répétition ou, plus précisément, dans la reprise, et où le regardeur idéal est celui ou celle qui développe sa connaissance de l'œuvre par accumulation, par « couches » — tout comme la peinture elle-même est créée.

Alex : Mais donc, l'idée, c'est de toutes les photographier et de les montrer en continu ? Dans un flux continu ?

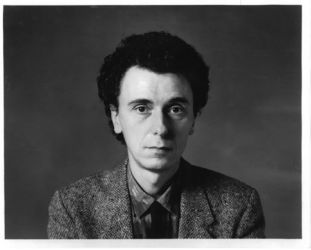
Philippe : Oui, par exemple. C'est comme si je traitais ces images comme un morceau de pellicule et que je les remontais. Ce sont des morceaux, des micro-blocs de mouvement, quelques images réanimées.

Alex : Ça va faire un mouvement bizarre.

Philippe : C'est l'idée d'un double mouvement qui oscille et vacille. Car il y a d'un côté, la déformation induite par le fait de photographier un livre qui n'est pas une surface plane, et de l'autre, le mouvement des images. Vous voyez le truc ? Ça, je vais essayer de le faire rapidement et je vous l'envoie.

PHILIPPE EYDIEU
ALEX POU
CAMILLE VARENNE

Portrait de Victor Burgin.
No title, photographie de Victor Burgin, 1991.





Alex : Rapidement ? Ça va être du boulot quand même…

Philippe : C'est sûr.

Alex : Tu vas le faire en photo ou à partir du fichier numérique de la maquette du livre ?

Philippe : Je pars vraiment des pages et des images du livre que je photographie.

Alex : Oui, tu réutilises un outil, c'est ça ! Tu repasses par un outil.

Philippe : Oui, je repasse par un outil qui est le livre et je réanime le livre pour revenir à un film.

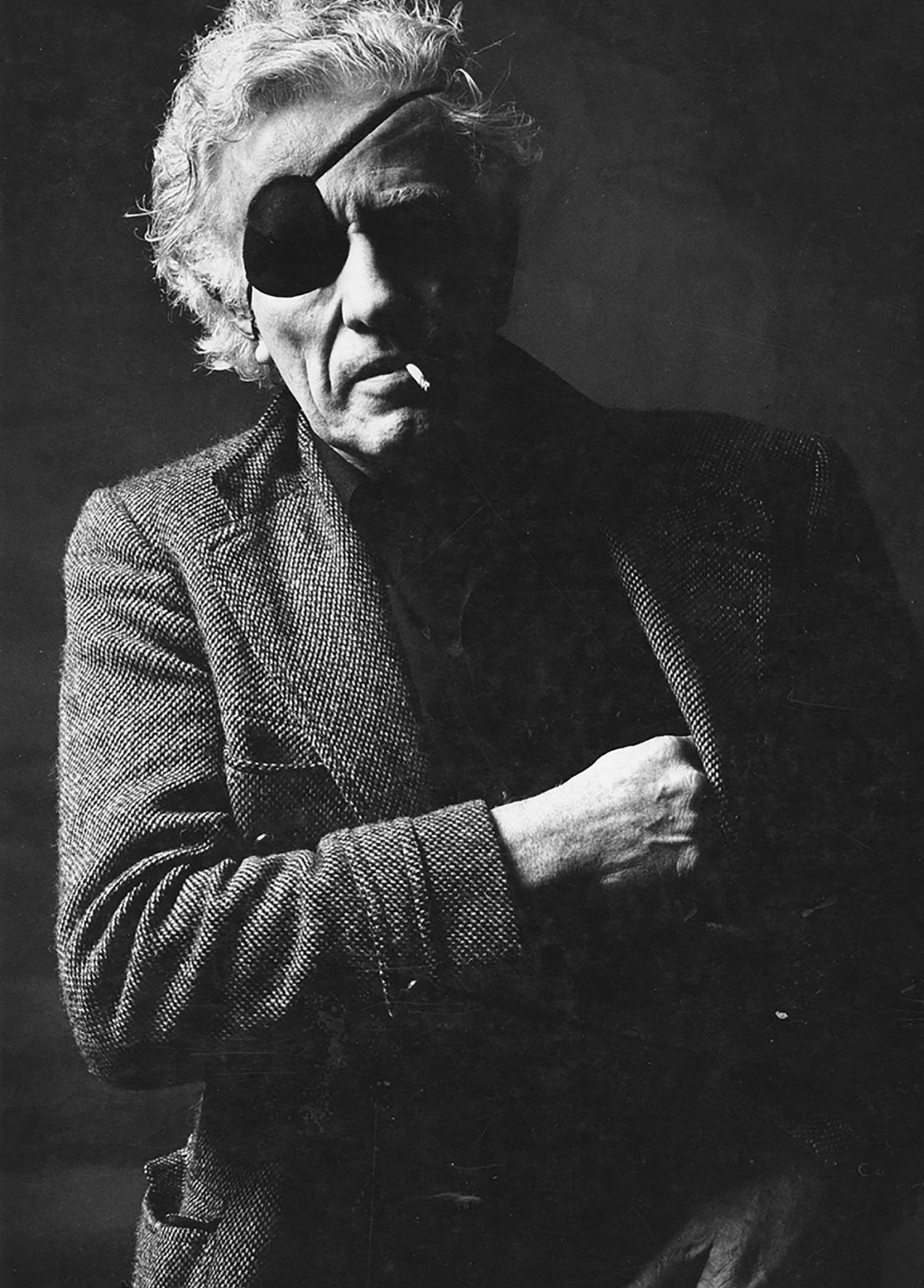
Alex : C'est absurde et en même temps très expérimental parce que tu ne sais pas ce que ça va donner.

Philippe : C'est absolument expérimental dans la fabrique et la facture, et en même temps ce sera une nouvelle manière de voir ces images que vous, vous avez pensées comme une sorte de rétrospective pour le papier, en pensant un agencement.

Alex : Oui, c'est vraiment comme si tu faisais un film expérimental. C'est ça qui va se passer en fait.

Philippe : Absolument.

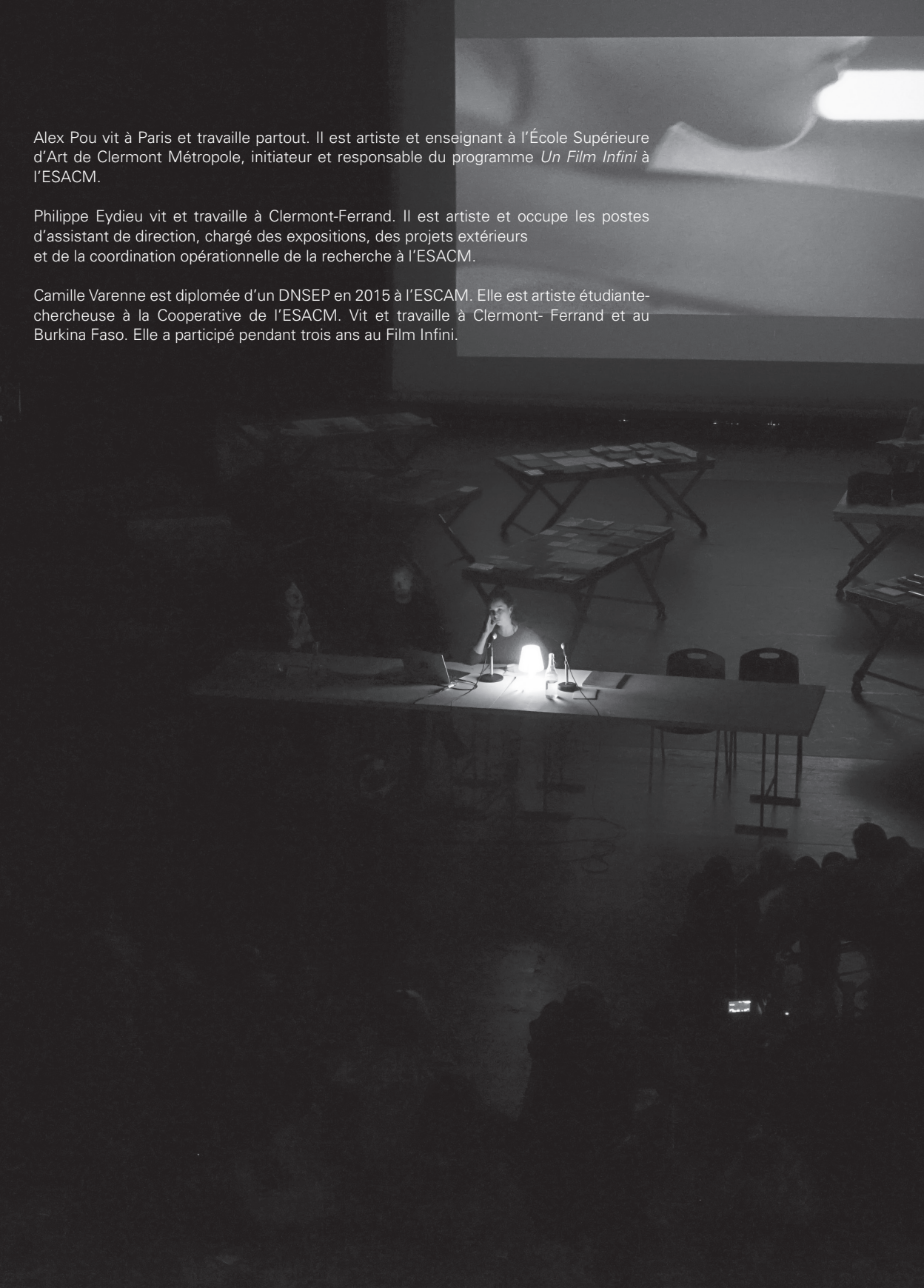
Alex : Et je pense que si on finit par ça, c'est bien.



Alex Pou vit à Paris et travaille partout. Il est artiste et enseignant à l'École Supérieure d'Art de Clermont Métropole, initiateur et responsable du programme *Un Film Infini* à l'ESACM.

Philippe Eydieu vit et travaille à Clermont-Ferrand. Il est artiste et occupe les postes d'assistant de direction, chargé des expositions, des projets extérieurs et de la coordination opérationnelle de la recherche à l'ESACM.

Camille Varenne est diplomée d'un DNSEP en 2015 à l'ESCAM. Elle est artiste étudiante-chercheuse à la Cooperative de l'ESACM. Vit et travaille à Clermont- Ferrand et au Burkina Faso. Elle a participé pendant trois ans au Film Infini.

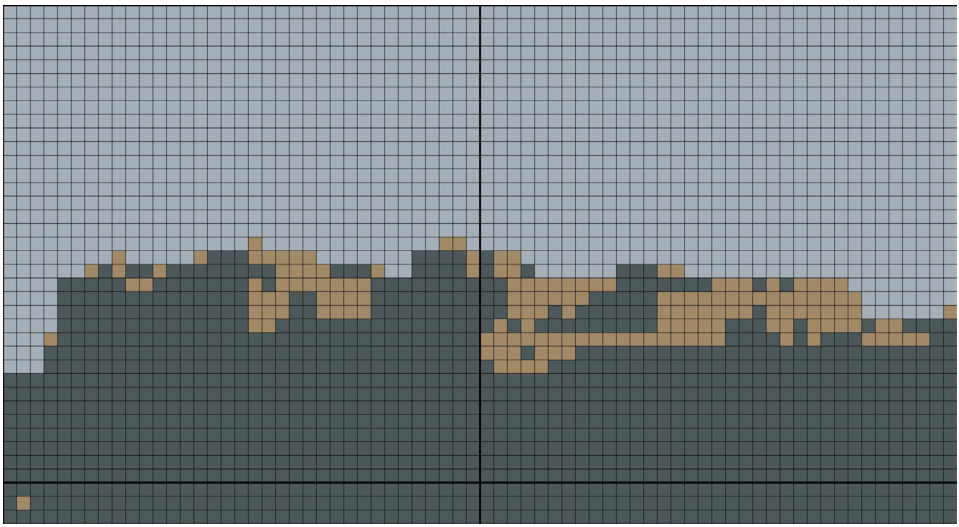


Le Laboratoire des Hypothèses se définit comme une structure ou une entité autonome (de préférence à collectif) « qui génère et développe les compétences de ses membres en fonction de ses besoins » en plaçant l'hypothèse comme principal sujet d'étude. Il regroupe des « gens d'âge, de milieu social, de formes et de matières variées. » L'équipe des laborantins est actuellement constituée de Jocelyn Desmares (ornithologue, cueilleur), Fabrice Gallis (capitaine), Charline Guyonnet (ébéniste, étalon), Eddy Godeberge (script et constructeur), Romaric Hardy (retraité), Arthur James (cadreur et poète), Sophie Lapalu (critique et pagayeuse), Frédéric Leterrier (réalisateur). Ils ont été « cooptés selon 3 critères : leur malléabilité, leur détermination, le hasard. »
À l'initiative de Fabrice Gallis, ils poursuivent le même objectif depuis 2011 : « la conquête de l'île Pelée, dans la rade de Cherbourg, et la mise en place d'un centre de recherche autonome et pérenne sur l'île. » Mais l'île, qui était propriété de la Marine nationale, avant d'être cédée par l'État au syndicat mixte des Ports Normands Associés en 2014, demeure interdite d'accès.
Alors, en attendant, ils s'entraînent, élaborent de subtils protocoles, mettent en place des actions transversales et recourent parfois aux grands moyens (déplacer un banc de sable avec des seaux, par exemple) afin de modéliser des îles.

LE LABORATOIRE DES HYPOTHÈSES

« L'évitement, l'approximation, le doute, l'échec (échouer est le moyen le plus sûr d'atteindre l'île), sont les méthodes que le laboratoire déploie pour explorer les îles, s'y installer, et si elles venaient à manquer, les fabriquer » (avec du blanc d'œuf, par exemple). Voilà pour la préoccupation principale de la branche ÎLES du Laboratoire.
La branche PNEU (pour pneumatique) a été créée pour assurer la communication entre Marseille et Cherbourg.
Sur le terrain, le Laboratoire des Hypothèses met au point des méthodes exploratoires sous le signe de la Performativité et de la Lenteur, et pour cela ils n'hésitent pas à utiliser des animaux : escargots à led, tortues et poules d'exploration, maquereaux de communication… Ils mesurent et se mesurent à l'environnement, effectuent des relevés topographiques, des prélèvements et n'ont pas peur de se « prendre des paquets de mer dans la gueule » en traversant la Loire sur une embarcation construite avec l'aide des gens sur place.
L'implantation de bases de recherche donne lieu à des conférences, des projections, des constructions et des essais à transformer.
Si « le personnel du labo lance des hypothèses qu'il ne rattrape pas toujours » ce n'est pas qu'une question de maladresse, cela semble faire partie de la stratégie mise en place afin de rendre possible l'improbable (voir si l'hypothèse rebondit ?).
— Anne Wambergue —

LABORATOIRE DES HYPOTHÈSES
CHERBOURG EN GASPÉSIE



Liste des couleurs et codes



1] 27 mailles de #1, finir en
en #2.
2] Puis 1 mailles de #2.
3] 1 mailles de #3.
4] 9 mailles de #2, finir en #1.
5] 27 mailles de #1, finir en #2.
6] 13 mailles de #2.
7] 1 mailles de #3, finir en #1.
8] 20 mailles de #1, finir en #2.
9] 18 mailles de #2, finir en #1.
10] 19 mailles de #1.
11] 1 mailles de #3, finir en #2.
12] 19 mailles de #2, finir en #1.
13] 18 mailles de #1.
14] 2 mailles de #3, finir en #2.
15] 17 mailles de #2.
16] 1 mailles de #3.
17] 1 mailles de #2, finir en #1.
18] 19 mailles de #1.
19] 1 mailles de #2.
20] 1 mailles de #3, finir en #2.
21] 18 mailles de #2.
22] 1 mailles de #3, finir en #1.
23] 19 mailles de #1, finir en #2.
24] 19 mailles de #2, finir en #1.
25] 18 mailles de #1.
26] 1 mailles de #3, finir en #2.
27] 20 mailles de #2, finir en #1.
28] 18 mailles de #1, finir en #2.
29] 20 mailles de #2, finir en #1.
30] 17 mailles de #1.
31] 2 mailles de #3.
32] 1 mailles de #2.
33] 4 mailles de #3, finir en #2.
34] 14 mailles de #2.
35] 3 mailles de #3.
36] 2 mailles de #2.
37] 1 mailles de #3, finir en #1.
38] 18 mailles de #1.
39] 5 mailles de #3, finir en #2.
40] 17 mailles de #2.
41] 3 mailles de #3, finir en #1.
42] 18 mailles de #1.
43] 3 mailles de #3, finir en #2.
44] 15 mailles de #2.
45] 4 mailles de #3, finir en #1.
46] 19 mailles de #1.
47] 1 mailles de #2.
48] 3 mailles de #3, finir en #2.
49] 15 mailles de #2.
50] 3 mailles de #3.
51] 1 mailles de #2, finir en #1.
52] 19 mailles de #1.
53] 1 mailles de #2.
54] 3 mailles de #3, finir en #2.
55] 18 mailles de #2.
56] 1 mailles de #3, finir en #1.
57] 20 mailles de #1, finir en #2.
58] 18 mailles de #2, finir en #1.
59] 18 mailles de #1, finir en #2.
60] 20 mailles de #2, finir en #1.
61] 17 mailles de #1.
62] 1 mailles de #3, finir en #2.
63] 20 mailles de #2.
64] 1 mailles de #3, finir en #1.
65] 18 mailles de #1.
66] 2 mailles de #3, finir en #2.
67] 12 mailles de #2.
68] 2 mailles de #3.
69] 6 mailles de #2, finir en #1.
70] 18 mailles de #1.
71] 2 mailles de #3.
72] 3 mailles de #2.
73] 4 mailles de #3, finir en #2.
74] 11 mailles de #2.
75] 3 mailles de #3.
76] 1 mailles de #2.
77] 5 mailles de #3, finir en #1.
78] 19 mailles de #1.
79] 1 mailles de #2.
80] 5 mailles de #3.
81] 1 mailles de #2.
82] 1 mailles de #3, finir en #2.
83] 11 mailles de #2.
84] 3 mailles de #3.
85] 1 mailles de #2.
86] 3 mailles de #3, finir en #1.
87] 20 mailles de #1.
88] 2 mailles de #3.
89] 2 mailles de #2.
90] 2 mailles de #3, finir en #2.
91] 12 mailles de #2.
92] 2 mailles de #3.
93] 1 mailles de #2.
94] 3 mailles de #3, finir en #1.
95] 20 mailles de #1
96] 2 mailles de #3
97] 2 mailles de #2
98] 1 mailles de #3, finir en #2.
99] 13 mailles de #2.
100] 1 mailles de #3.
101] 3 mailles de #2.
102] 1 mailles de #3, finir en #1.
103] 20 mailles de #1.
104] 1 mailles de #3.
105] 3 mailles de #2.
106] 1 mailles de #3, finir en #2.
107] 13 mailles de #2.
108] 1 mailles de #3.
109] 5 mailles de #2, finir en #1.
110] 19 mailles de #1.
111] 5 mailles de #2.
112] 1 mailles de #3, finir en #2.
113] 13 mailles de #2.
114] 1 mailles de #3.
115] 5 mailles de #2, finir en #1.
116] 19 mailles de #1.
117] 1 mailles de #3.
118] 1 mailles de #2.
119] 4 mailles de #3, finir en #2.
120] 13 mailles de #2.
121] 4 mailles de #3.
122] 1 mailles de #2.
123] 1 mailles de #3, finir en #1.
124] 20 mailles de #1.
125] 1 mailles de #2.
126] 4 mailles de #3, finir en #2.
127] 13 mailles de #2.
128] 4 mailles de #3.
129] 1 mailles de #2, finir en #1.
130] 20 mailles de #1.
131] 5 mailles de #3, finir en #2.
132] 15 mailles de #2.
133] 3 mailles de #3, finir en #1.
134] 20 mailles de #1.
135] 3 mailles de #3, finir en #2.
136] 16 mailles de #2.
137] 1 mailles de #3.
138] 1 mailles de #2, finir en #1.
139] 20 mailles de #1
140] 4 mailles de #3, finir en #2.
141] 13 mailles de #2.
142] 4 mailles de #3.
143] 1 mailles de #2, finir en #1.
144] 20 mailles de #1.
145] 3 mailles de #3, finir en #2.
146] 13 mailles de #2.
147] 5 mailles de #3, finir en #1.
148] 20 mailles de #1.
149] 4 mailles de #3, finir en #2.
150] 14 mailles de #2.
151] 4 mailles de #3, finir en #1.
152] 21 mailles de #1.
153] 3 mailles de #3, finir en #2.
154] 13 mailles de #2.
155] 1 mailles de #3.
156] 1 mailles de #2, finir en #1.
157] 23 mailles de #1.
158] 2 mailles de #3, finir en #2.
159] 13 mailles de #2.
160] 2 mailles de #3, finir en #1.
161] 23 mailles de #1
162] 1 mailles de #2
163] 1 mailles de #3, finir en #2.
164] 13 mailles de #2.
165] 1 mailles de #3.
166] 1 mailles de #2, finir en #1.
167] 23 mailles de #1, finir en #2.
168] 15 mailles de #2.
169] 1 mailles de #3.
Finir avec 22 mailles de #1.

JOCELYN DESMARES - FABRICE GALLIS - EDDY GODEBERGE
CHARLINE GUYONNET - ROMARIC HARDY - ARTHUR JAMES
SOPHIE LAPALU - FRÉDÉRIC LETERRIER



L'île Pelée, bien que située à moins d'un mille marin de la côte, a toujours résisté aux ardeurs du Laboratoire des Hypothèses qui, pour conjurer cette insupportable injustice, a décidé de développer ses propres principes pour dérober l'île, la modéliser ou se l'approprier en creux.

Le laboratoire ne sait pas toujours ce qu'il cherche mais ce qu'il sait, c'est qu'il s'emploie à concevoir des outils qui l'emmènent quelque part.
En 2015, lorsqu'il s'est agi d'explorer le banc de Bilho, première île éxogène à Pelée mais dernière île de Loire, nous avons cherché des moyens d'atteindre la bande de sable visible depuis le pont de Saint-Nazaire en contactant des plaisanciers, en étudiant les courants, en nous dotant d'un zodiac Mark I, le Saint-Ortaire. Mais dans le même temps, nous avons aussi cherché des moyens de nous écarter de l'île, dans un double mouvement de désir / répulsion. En faisant appel au CERIA, le radio club de Saint-Nazaire. C'est Albert F4FDY qui devint le témoin privilégié de nos découvertes et qui s'employa à les restituer au monde en temps réel.

















3LH

Images transmises par radio grâce au protocole SSTV (télévision à balayage lent).

Le temps de transmission et les données parasites nous ont autant rapprochés qu'écartés de notre objectif, appliquant ici parfaitement une des méthodes du laboratoire : « Tourner le dos à l'île ».

Si l'existence effective de l'île Pelée dans la rade de Cherbourg semble de plus en plus douteuse, le laboratoire a émis l'hypothèse d'un décentrement. Cherbourg en Cotentin n'est peut-être pas le bon point de départ. Une commune du même nom existe en Gaspésie : Saint-Jean-de-Cherbourg. C'est en tournant le dos à l'île pour mieux la saisir que le labo entrevoit la possibilité d'atteindre cette inaccessible terre.

Le déplacement devient alors un outil d'appréhension des espaces étudiés. Au lieu de représenter le réel, le laboratoire use du réel, fait du territoire sa propre carte. Il élabore, en la cherchant, une forme de connaissance de l'objet de recherche.

Le laboratoire suppute que cette édition du colloque *Réalités de la recherche (collective) en arts*, pourra être envoyée par l'Université Bordeaux Montaigne à des universités canadiennes. Nous proposons donc de réaliser un outil prospectif afin d'atteindre, enfin, l'île Pelée, mais au Canada. Ce livret est conçu comme un insert édité par Around Press — la maison d'édition du laboratoire — dans l'édition générale.

CHANDAILS

La trame colorée de la page 2LH est une des huit représentations de l'île pelée dont nous auront besoin à notre arrivée au Québec. Afin de transporter le moins de matériel possible, ces trames pourront servir au tricotage de pulls de laine à destination des membres du labo qui, ainsi, non seulement n'auront pas





froid durant les nuits canadiennes mais, de plus, porteront sur eux les vues les plus significatives de l'île tant désirée. D'un coup d'œil, un membre du labo pourra comparer le paysage avec les vues présentes sur les sept autres torses de leurs coéquipiers.

Le tricotage de ces pulls devra s'effectuer sur place avant notre arrivée. C'est la fonction de la page 21LH qui rassemble un certain nombre de petites annonces diffusées par le labo sur le site nord-américain Kijiji.com. Une fois le club de tricot identifié, nous pourrons lancer la production des pulls.

Divers autres éléments en lien avec les méthodes du laboratoire sont rassemblés dans les pages qui suivent.

CAISSES

En terme de déplacement, le laboratoire développe diverses techniques issues de l'histoire de la marine, autant de solutions directement inspirées par le bon sens. Fin 2015, lors d'une exploration à l'aveugle du plateau de la Malterie, à Lille, chaque membre du labo s'est vu doté d'une caisse de transport conçue et fabriquée proportionnellement à sa taille. Transformables, ses caisses constituent des couchages, des brancards ou des cercueils. Mais débarquées sur l'île et séparées en plusieurs éléments, elles forment un mobilier d'étude ou de réunion nécessaire au travail du labo sur place.

Testées à terre, leur acheminement sur l'île n'avait jamais été résolu sous l'angle de l'autonomie. C'est l'année suivante, dans la base cherbourgeoise que les caisses ont pu s'enrichir d'une membrane qui peut faire penser aux techniques que les Inuits employaient pour rendre étanches leurs kayaks. Ici, en lieu et place de la peau de bête tannée, ce sont deux bâches qui enveloppent nos caisses, en tirant avantageusement profit de leur volume flottant. L'eau, qui finit toujours par traverser la première bâche, agit comme une colle et scelle la seconde à la première. L'étanchéité devient ainsi presque parfaite.

Ces housses à caisse permettent désormais au labo d'atteindre toute terre isolée. Cette méthode d'adaptation de formes existantes pour les besoins de l'aventure doit pouvoir permettre au labo de parcourir la distance qui sépare Cherbourg de l'île Pelée, qu'il opère sur le vieux ou le nouveau continent.

CORBICULES, ANATIFES ET GRIVES

Observant au cours de ses pérégrinations de multiples êtres voyageurs, le labo en a retenu, ici, trois qui peuvent inspirer de nouvelles techniques. Ils sont rassemblées aux pages 10LH à 13LH, puis en page 20LH, sous l'aspect de contours à colorier, afin de permettre au lecteur de ces lignes de les identifier sur le sol canadien.



Le corbicule est un bivalve qui traverse toutes les mers du globe en se laissant aspirer puis relâcher par les ballastes des cargos. L'intelligence de cet animal est infinie, car il est le coquillage le plus voyageur par la mer, sans pour autant être capable de survivre dans l'eau salée. C'est d'une grande subtilité que de pouvoir traverser un milieu hostile sans quitter son propre milieu, dans l'espoir de retrouver un liquide d'accueil à l'autre bout du monde.

La grive draine est un oiseau européen à qui il arrive, emporté par les courants ascendants, d'atterrir au Canada. La dernière grive draine a été observée en décembre 2017 à Miramichi, au Nouveau Brunswick.

6LH

Vidéogrammes issus du journal de l'Arcadie, 11 décembre 2017.



L'anatife, ou lépadomorphe, voyage au travers des océans en s'agrippant à toutes sortes d'objets flottants (poutre, tronc, bouée, espadrille ou bidon). Se laissant dériver au gré des courants, il échoue sur les plages en ayant parfois parcouru des milliers de kilomètres en pleine mer… Retrouver l'anatife au Canada, c'est aussi l'opportunité pour le labo de retrouver un minibus, puisque c'est le nom qui a été donné à la camionnette qui accompagne désormais tout déplacement de l'équipage.

SCHIZOGONIE

Du 31 octobre au 6 novembre 2016, et pour la première fois de son histoire, le Laboratoire des Hypothèses tente de transmettre son savoir et ses méthodes d'exploration. C'est une trentaine d'étudiants issus des facultés de Metz et Strasbourg qui éprouvent cette nouvelle expérience.
Ceci se déroule à Bataville, en Lorraine, temple de la pompe, cité légendaire de la grolle, Bataville dont les logements et les infrastructures furent construits autour de son usine de production de chaussures, avec un pragmatisme productiviste qui est encore aujourd'hui sujet à débats houleux.

Eussions-nous pu trouver un meilleur endroit pour une passation de savoir ?

C'est par schizogonie que se crée une multitude de labo-filles qui font bien plus que de lancer nos méthodes à l'assaut de Bataville. Tout d'abord extrêmement

sceptique devant notre intégrité et la qualité de notre travail, la jeunesse assimile rapidement, étudie et digère nos protocoles, puis ne cesse de développer ses propres techniques d'exploration. De nouveaux dispositifs et de nouvelles méthodes apparaissent. Nos apprentis inventent sur l'étang de Bataville la « flottaison erratique », une rotation infinie à bord du Saint-Ortaire, notre zodiac. Nous décidons de réactiver en 2018 cette première véritable méthode de dérive pour produire un panoramique de l'Île Meslet à Ingrandes-sur-Loire.

FARFISA

Témoin de ce miracle de la nature, un Farfisa trône au coin de la salle de Bal. Sa ritournelle, qui fluidifie les relations labo-mère / labo-filles lors de cette semaine de bricolages collectifs, est ici décodée par Stéphane Massy. Il en tire une partition que nous jouerons lors des soirées de bivouac sur les berges canadiennes.

Les pêcheurs, qui sommeillent au plus profond des membres du labo, se réveilleront alors, et au rythme de la boucle, feront osciller leurs hameçons dans les eaux du Saint-Laurent. Mais, soucieux de suivre scrupuleusement les prérogatives sanitaires en vigueur au Québec, nous avons converti en charlines les normes en matière de prélèvement piscicole afin d'assurer notre autonomie tout en préservant les ressources locales.

ARBALÈTE

Bien qu'inspirée de la technologie des fusils sous-marin, l'arbalète, conçue par Charline lors de notre résidence au Centre Rhénan d'Art Contemporain d'Altkirch, en Alsace, n'est pas une arme de chasse, elle fait partie des outils de prise de vue. En effet, à l'ensemble des méthodes d'exploration communes du laboratoire, s'ajoute l'écriture performative d'un long métrage. Le film, plus qu'un enregistrement du déplacement, tend à devenir la condition de compréhension du monde.

L'image animée est aujourd'hui polluée de plans réalisés à l'aide de dispositifs guerriers bien plus hostiles que notre arbalète. Une fois reconstruite d'après les plans figurant à la page 17LH, l'arbalète est capable de projeter à plusieurs dizaines de charlines une caméra miniature qui est en mesure de concurrencer les drones les plus précis. De plus, ce dispositif marque une avancée notable dans l'efficacité des plans, la durée maximale des plans à l'arbalète n'excédant pas 7 secondes.

Fort de cette innovation, le laboratoire pourra compresser le temps de son film et économiser autant d'espace de stockage.

SOMME ET ÉTALON

Prendre moins de place, se faire discret, plus dense, plus petit, le laboratoire fait l'hypothèse que le déplacement est une affaire d'échelle. Si le trajet de



Cherbourg à l'île Pelée est mille fois plus étendu sur le sol américain, les éléments du labo, selon une équivalence et un calcul de parallaxe, devraient être infiniment moins étendus.

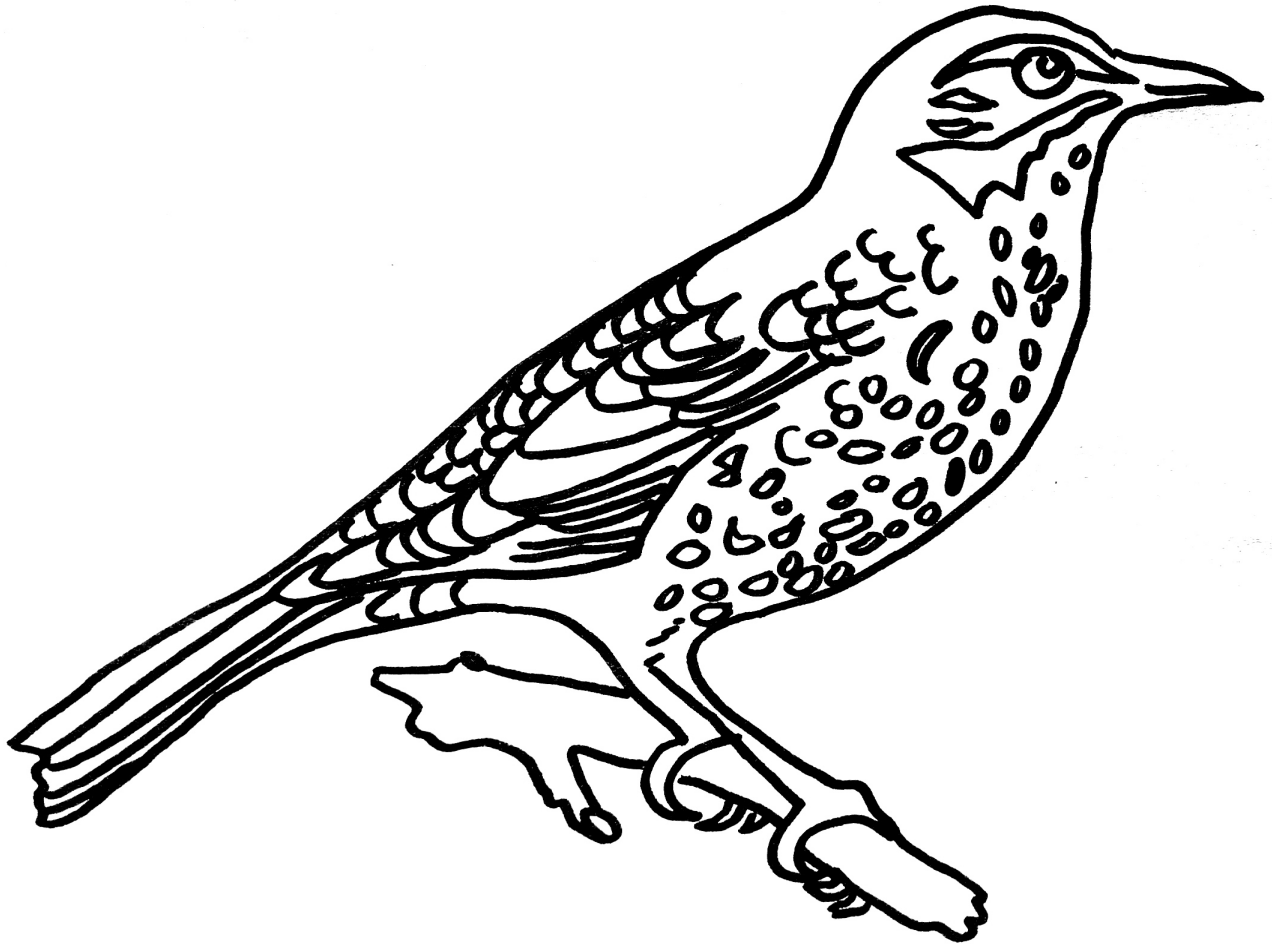
Ceci fonctionne à merveille pages 14LH et 15LH où sont rassemblées cinq mille six cent quatre-vingt neuf images issues de la somme du labo, une archive de vingt mille images imprimées au format A4 issues des recherches et relevés des chercheurs. Bien plus économe que la caisse de transport de la somme, cette archive ici réduite à des images de cinquante pixels de largeur pourra servir, une fois agrandie, de base iconographique aux conférences que le laboratoire pourra effectuer lors de son périple.

Et pour réétablir l'échelle 1:1 de nos propositions, la seule technique fiable consiste à envoyer au Canada un étalon fixé par l'impression au sein de cette édition même. Les bandes de marge graduées en *millicharlines*, une fois découpées puis assemblées, recomposent un *charline* complet, l'unité que le laboratoire a choisi d'utiliser pour l'ensemble de ses travaux. Cette unité est basée sur la taille de Charline, notre étalon, telle qu'elle fut mesurée sur le banc de Bilho en 2015, c'est-à-dire 1,67 mètre.

Inventant son propre système de compression, de mesure ou de prise de vue, le laboratoire exerce son autonomie en se prémunissant également des erreurs d'interprétation qui pourraient advenir lors de la rencontre avec d'autres chercheurs sur place. Le labo a dressé une liste de termes d'usage courant dans ses recherches et réalisé un mémorandum disponible à la page 19LH qui sera fort utile lors de sa traversée des territoires francophones.


Corbicula
Corbicula fluminea
Classification
Règne Animalia
Embranchement Mollusca
classe Bivalvia
Sous classe Heterodonta
ordre Veneroida
Super famille corbiculoidea
Famille Cyrenidae
Corbiculidae

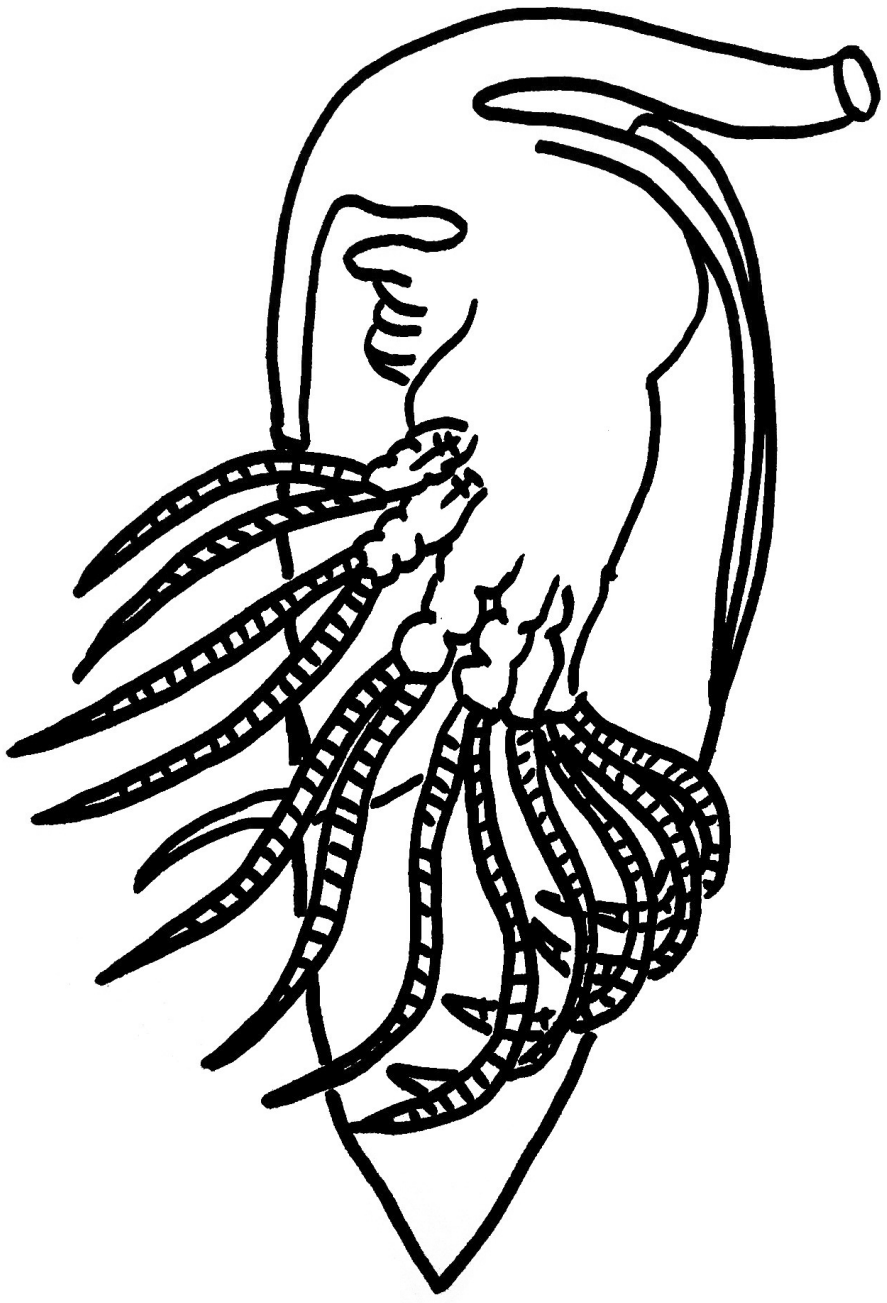
10LH



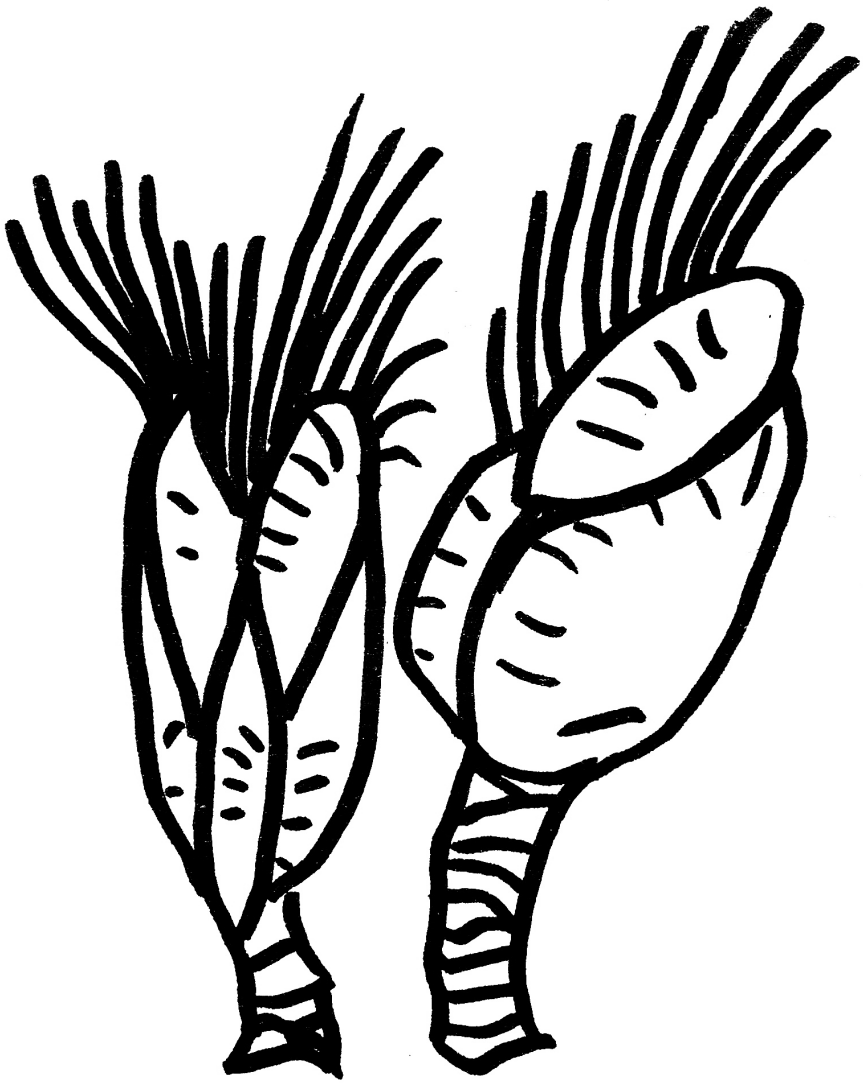
199

111H

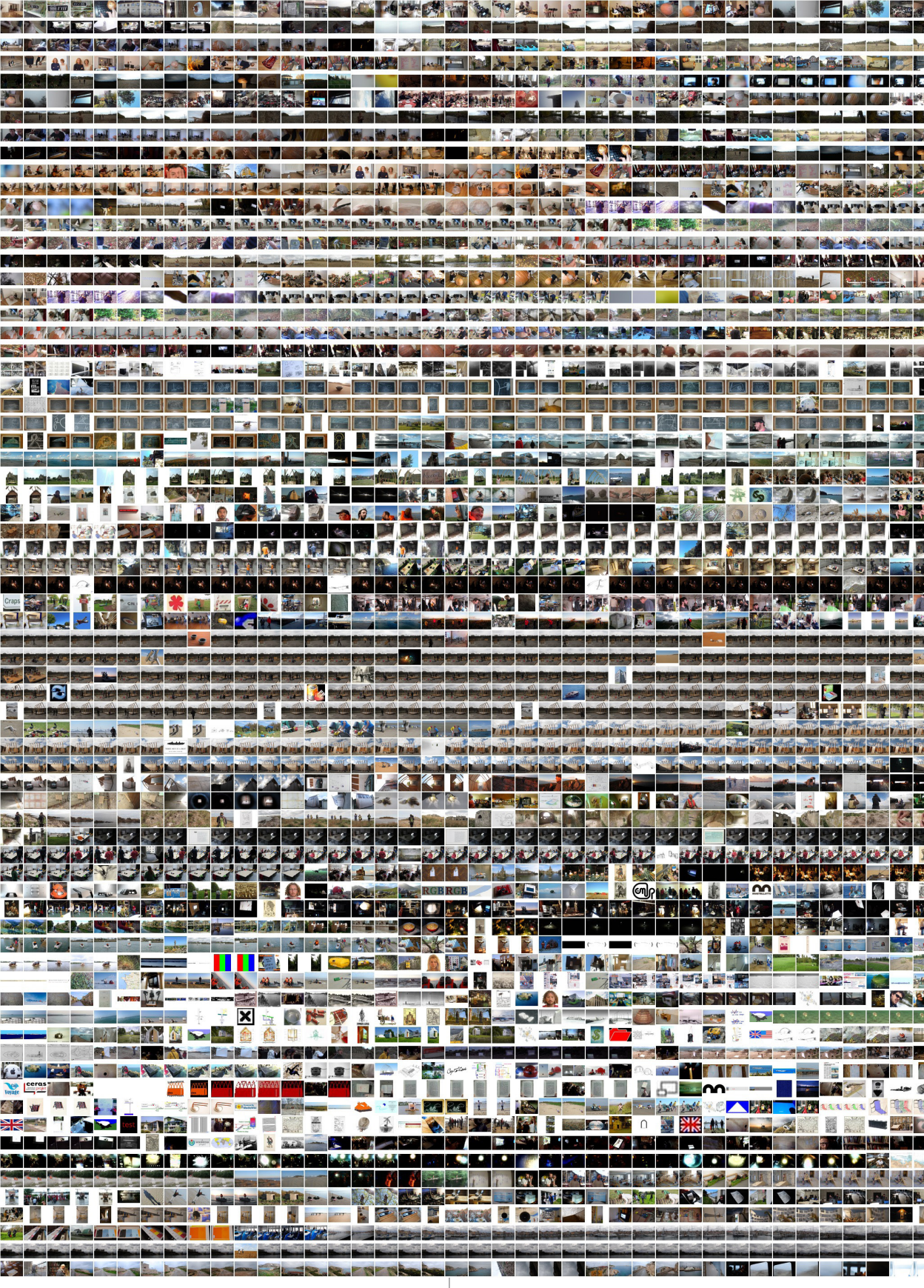
52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65

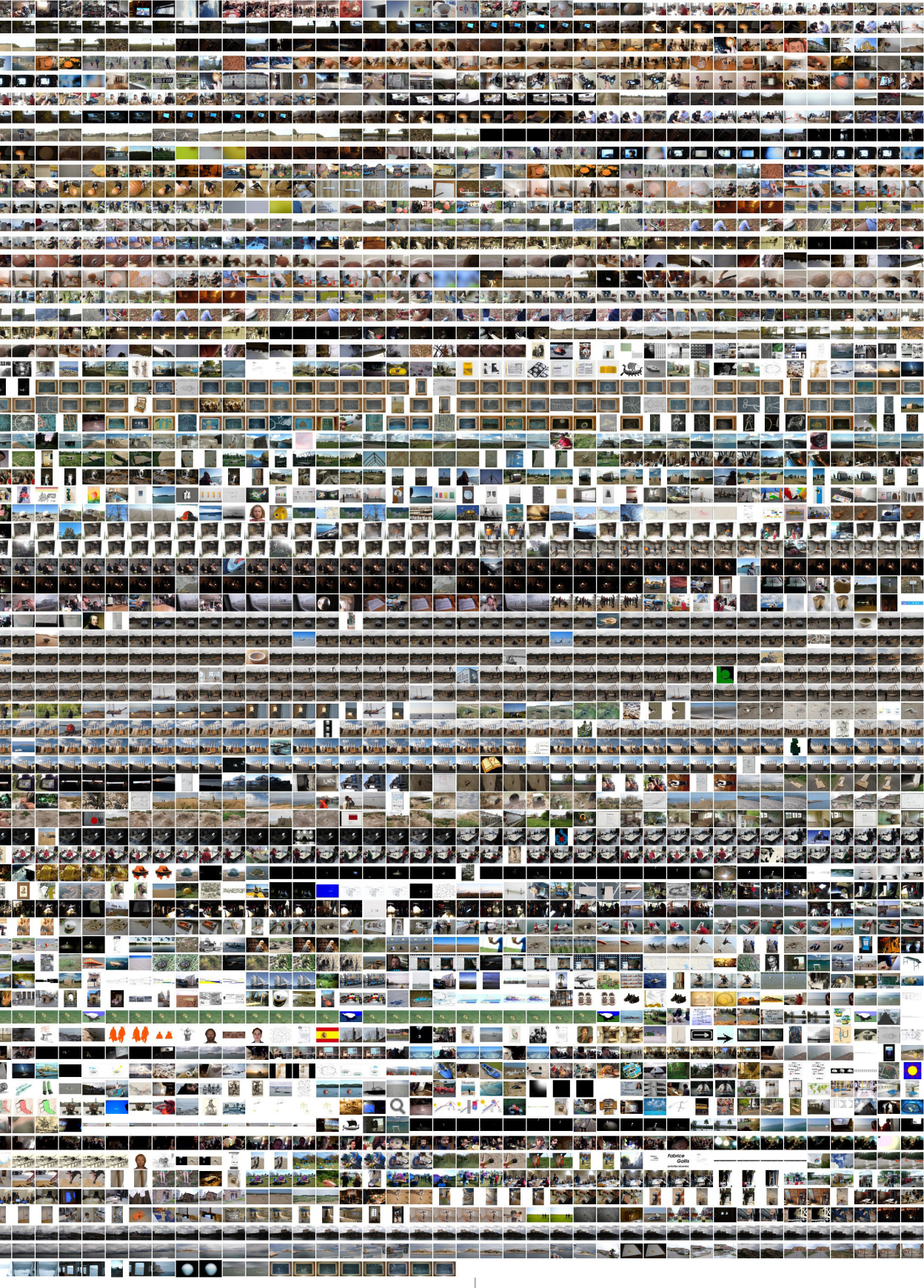


12LH

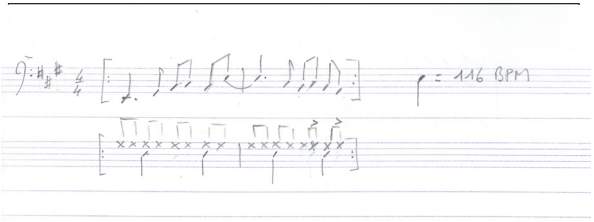


13LH

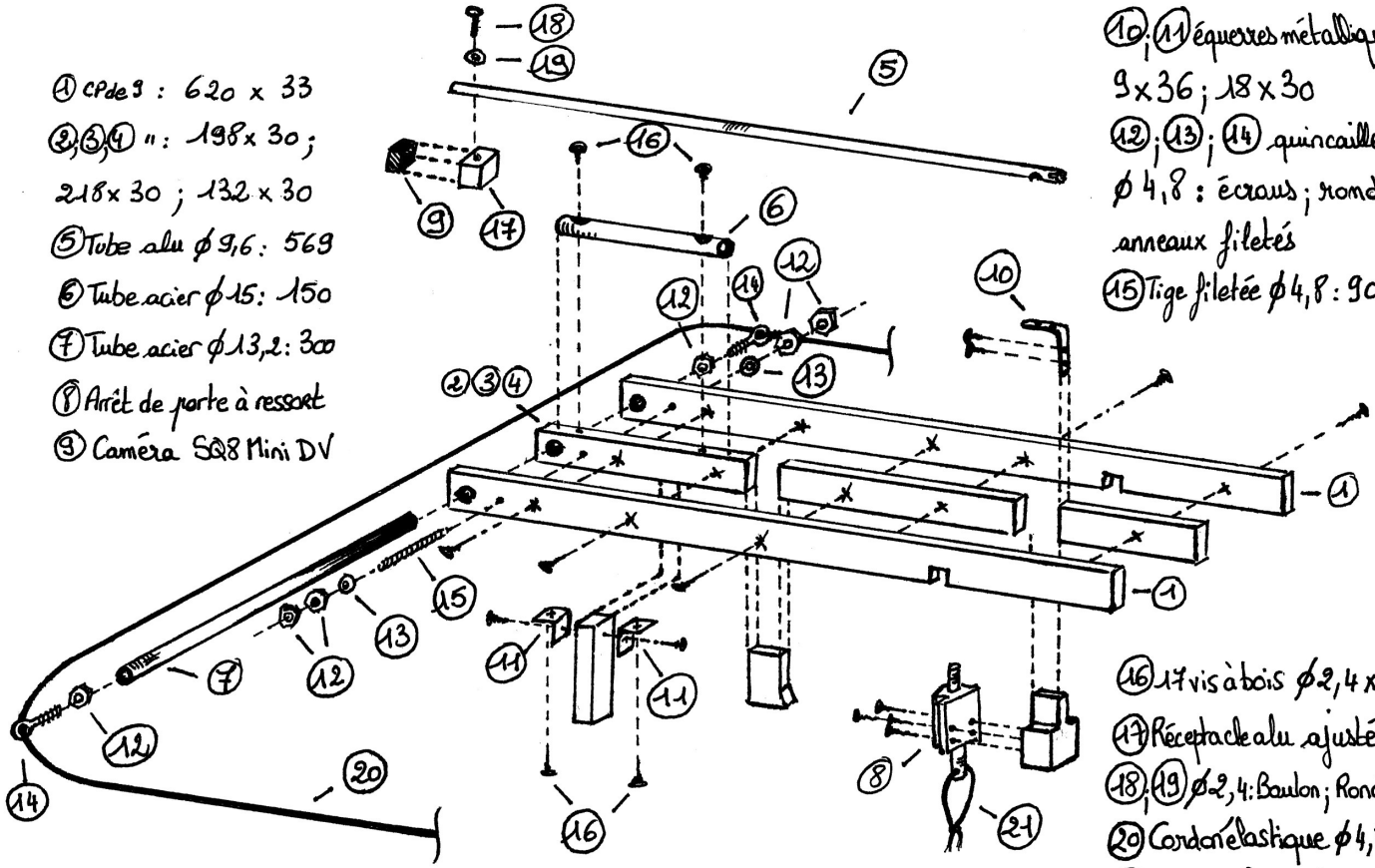



Fabrice
Gallis

Laboratoire des Hypothèses
Partition mélodique et rythmique
La chanson de Bataville - 2017
Ad Lib



Transcription musicale S.Massy



① CP de 9 : 620 x 33
②,③,④ " : 198 x 30 ; 218 x 30 ; 132 x 30
⑤ Tube alu ϕ 9,6 : 569
⑥ Tube acier ϕ 15 : 150
⑦ Tube acier ϕ 13,2 : 300
⑧ Arrêt de porte à ressort
⑨ Caméra SQ8 Mini DV

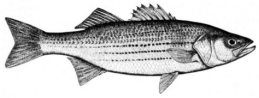
⑩,⑪ équerres métalliques : 9 x 36 ; 18 x 30
⑫,⑬,⑭ quincaillerie ϕ 4,8 : écrous ; rondelles ; anneaux filetés
⑮ Tige filetée ϕ 4,8 : 90

⑯ 17 vis à bois ϕ 2,4 x 24
⑰ Réceptacle alu ajusté
⑱,⑲ ϕ 2,4 : Boulon ; Rondelle
⑳ Cordon élastique ϕ 4,8 x 1 Ch
㉑ Brin de fil de Bitro

ÉCHELLE : 1/10 UNITÉ : millicharline, mch.

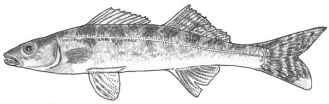
17LH

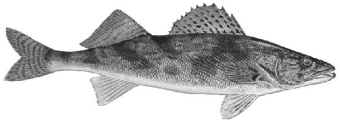
TAILLE REGLEMENTAIRE DES PRISES - ZONE 1 - GASPESIE



bar rayé
299 à 399 mCh
inclusivement

doré jaune
215 à 317mCh
inclusivement

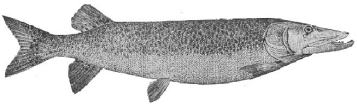




doré noir
aucune limite
de longueur

esturgeon jaune
479 à 778 mCh





maskinongé
664 mCh et plus

ouananiche
251 mCh et plus





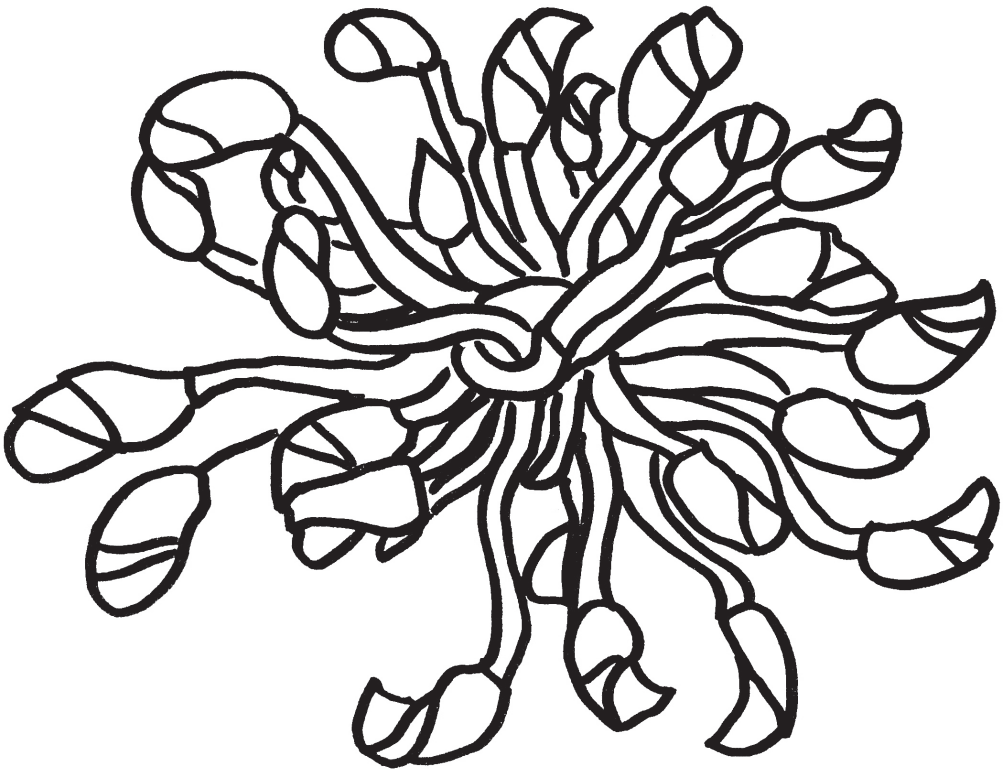
saumon
atlantique
179 mCh et plus

touladi
359 mCh et plus



18LH

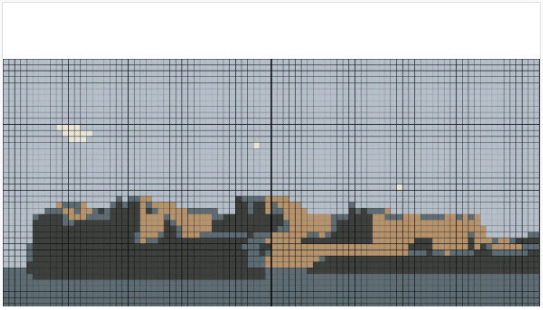
Politesse	**Politesse**
Merci	*Merci*
S'il vous plaît	*S'il vous plaît*
Excusez-moi	*Excusez-moi*
Bonjour	*Bonjour*
Au revoir	*Au revoir*
Expressions courantes	**Expressions courantes**
C'est l'labo !	*C'est l'labo !*
Capitaine	*Capitaine*
Equipage	*Equipage*
Expédition	*Expédition*
Hypothèse	*Hypothèse*
Ile Pelée	*Ile Pelée*
Laboratoire	*Laboratoire*
Méthode	*Méthode*
Transmission	*Transmission*
Vie pratique	**Vie pratique**
Débroussailleuse	*Débroussailleuse*
Visseuse	*Visseuse*
Caisse	*Caisse*
Base	*Base*
Carburant	*Carburant*
Etalon	*Etalon*
Mesure	*Mesure*
Modéliser	*Modéliser*
Transports	**Transports**
Anatife	*Anatife*
Corbicule	*Corbicule*
Housse à caisse	*Housse à caisse*
Potirothon	*Potirothon*
Saint Ortaire	*Saint Ortaire*
Télévision à balayage lent	*Télévision à balayage lent*
Au restaurant	**Au restaurant**
Pâte de fruits de mer	*Pâte de fruits de mer*
Paté Henaff	*Paté Henaff*
Aligot	*Aligot*
Ile flottante	*Ile flottante*
Crème Mont Blanc	*Crème Mont Blanc*
Jours de la semaine	**Jours de la semaine**
Lundi	*Lundi*
Mardi	*Mardi*
Mercredi	*Mercredi*
Jeudi	*Jeudi*
Vendredi	*Vendredi*
Samedi	*Samedi*
Dimanche	*Dimanche*



20LH

Recherché : Cherche tricoteurs·euses pour réaliser 8 chandails avec motifs.

Favori







Publiée d'ici 24 heures
Québec, QC (Afficher la carte)

Laboratoire des Hypothèses
Vendeur particulier
1 annonce
-- réponse moyenne
‹1 jour sur Kijiji

Contacter Laboratoire des Hypothèses

Bonjour, cette annonce m'intéresse.
Veuillez me contacter.



Recherché : Cherche tricoteurs·euses pour réaliser 8 chandails avec motifs.

Contacter

Envoyer

Description

Le "Laboratoire des Hypothèses", un groupe d'explorateurs à la recherche d'une île aurait besoin pour septembre 2019 de 8 chandails à la taille de chacun avec 8 motifs différents sur le torse. Les motifs sont fournis avec grille et indications. Tarif à discuter avec le ou la tricoteur·euse.

kijiji

coupe bordure | Outils | Ville de Québec

Québec › Ville de Québec › Acheter et vendre › Outils › Autre à Ville de Québec › Code d'annonce 2466961

Coupe Bordure YARDMACHINE, Modele: Y2500, Produit no: B073309

129,99 $



Visitez-nous
1870 Avenue D'Estima
QC G1J, Canada (Affi

Instant Compta
Commerce
Utilise Kijiji depuis D
Voir les autres annon
Consulter le site Wel

418-914-XXXX

Description

Coupe Bordure YARDMACHINE, Modele: Y2500, Produit no: B073309

Produit + taxes, garantie de 30 jours, plusieurs autres articles disponibles, plan mise de coté, possibilité d'échange, possibilité d envoi Postal COD (certaines conditions s appliquent), appelez-nous pour plus de détails!

Instant Comptant Beauport, 1870 Avenue DEstimauville, Québec. Téléphone :418-914-9920

Site internet : instantcomptant.ca

ANNONCES COMMERCIALES

kijiji

moteur essuie glace | Autos et véhicules | Grand Montréal

Québec › Grand Montréal › Longueuil/Rive Sud › Autos et véhicules › Pièces de véhicules, pneus, accessoires › Autres pièces et accessoires à

moteur d essuie glace

40,00 $



Description

moteur de wiper pour kia rondo 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012

854 visites

ANNONCES COMMERCIALES

Publiée il y a 7 jours
Rue Dollard, Longueuil, QC, Can
(Afficher la carte)

Utilisateur Kijiji
Vendeur particulier
Utilise Kijiji depuis Oct 2012
Afficher 185 véhicules

Contacter Utilisateur Kij

Votre numéro de téléphone (fa

Bonjour, cette annonce m'intére
Veuillez me contacter si elle es
toujours disponible.

Envoyer

ope JVC Everio en très bon état









Publiée il y a 10 jours
Montreal, QC H3L3A8 (A

Jeremie
Particulier
Afficher 5 annonces
‹ 2 heures
réponse moyenne

Contacter Jere

Bonjour, cette annonce m
Veuillez me contacter si
toujours disponible.

Envoyer

ion

e JVC Everio en très bon état

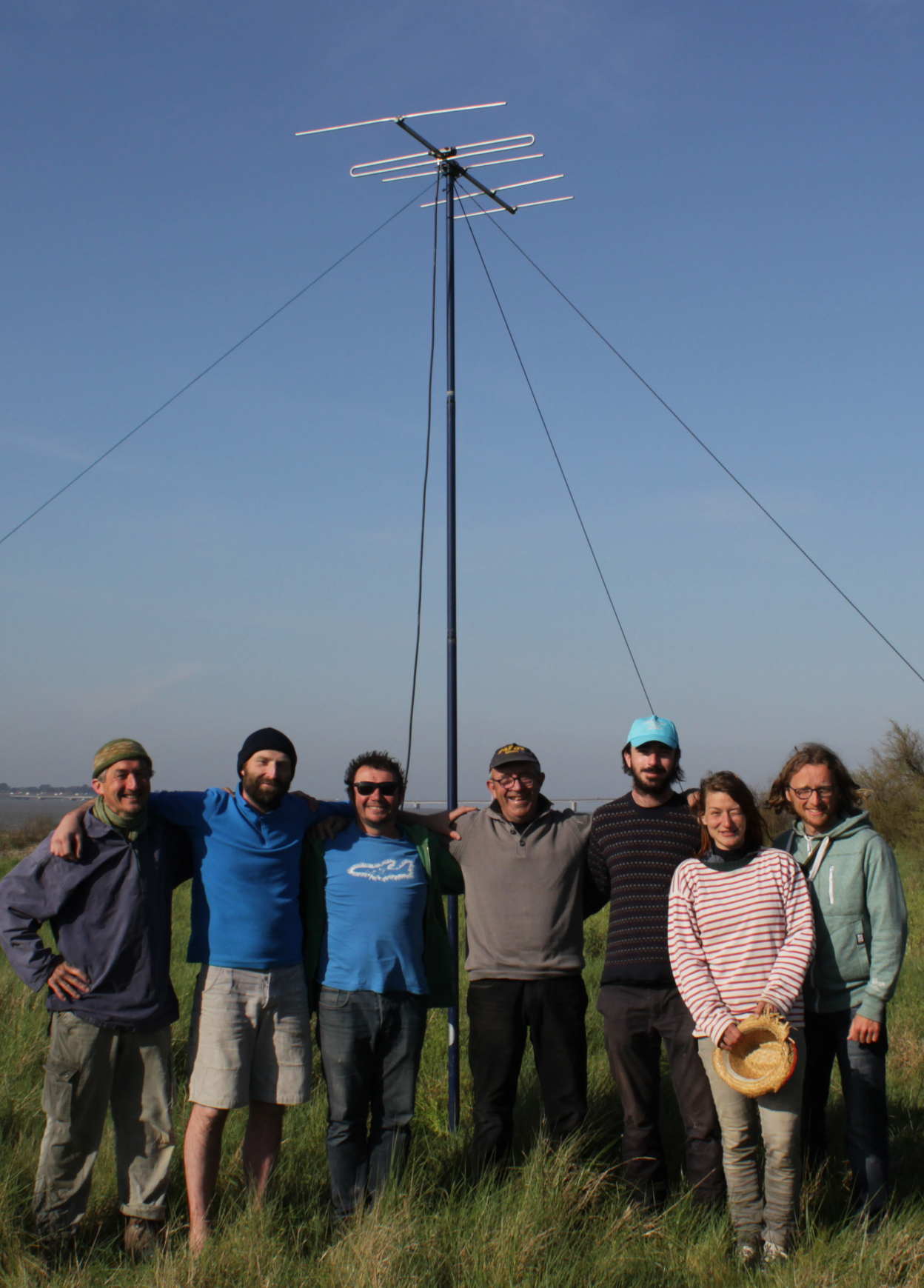
NCES COMMERCIALES

Gagnez de l'argent facilement - Vendez vos Objets
Annonce Mise en vente simple et rapide de vos objets. Paiement garanti. Retrait chez le vendeur. Mise en vente gratuite. 2% reversé sur vos ventes. Types: Livres, Téléphonie, Informatique, Objets de Collection, Mode, Maison, Mobilier.
Soldes: 1ère démarque ! Passez l'hiver au chaud

ISBN 9791095517016
Dépôt légal : janvier 2019
700 exemplaires
Around Press

Around Press
est l'outil d'édition du
Laboratoire des Hypothèses.
(http://laboratoiredeshypotheses.info)





Jocelyn Desmares, ornithologue,
Fabrice Gallis, artiste et capitaine,
Eddy Godeberge, musicien, script et constructeur,
Charline Guyonnet, bâtisseuse et ébéniste,
Romaric Hardy, inventeur et artiste,
Arthur James, graphiste et poète,
Sophie Lapalu, docteure en art et pagayeuse,
Frédéric Leterrier, réalisateur.

Cherbourg en Cotentin.



Suspended spaces regroupe, dans un premier temps, plusieurs artistes et théoriciens internationaux autour de la ville fantôme chypriote : Famagusta. Ce territoire en partie oublié du reste de l'Europe, au devenir immobilisé pour des questions politiques, économiques, historiques, donne lieu à leur première expérience des « suspended spaces », autrement dit des espaces à la fois suspendus et en suspens. Par leur caractère intrinsèquement sensible, fragile et provisoire, ces espaces requièrent un « regard artistique nécessaire, pertinent, légitime ». De cette première confrontation naissent des expositions à Amiens et un colloque, *Entre mondes*.

Le Collectif indépendant basé à Paris est composé d'une trentaine d'artistes et de chercheurs, qui constituent un « canal artistique », et « une bulle théorique ». Ils sont plasticiens mais aussi architectes, anthropologues philosophes, sociologues, historiens de l'art réunis par la volonté de travailler ensemble. Leur mode opératoire, sans être une méthode de recherche, est le déplacement, le décentrement « tant symbolique que géographique ». À vocation migratoire, leur projet, inscrit dans la durée, « s'adapte et se redéfinit en fonction du territoire auquel il s'attache ».

Le Collectif s'est dernièrement penché sur le cas de deux villes au cœur de l'Amazonie brésilienne : Fordlândia et Belterra. Ces deux cités ouvrières édifiées par Henry Ford à partir de 1928 furent consacrées à la production intensive de caoutchouc. Leur conception n'aura été qu'une longue succession d'erreurs et d'échecs, elles finiront par être abandonnées en 1945, avant d'avoir réellement pu fonctionner.

SUSPENDED SPACES

Alors que l'industriel américain n'aura jamais posé le pied sur le sol brésilien, il laissera derrière lui un paysage en friche, qui s'est petit à petit constitué en archive, ainsi qu'une ville au destin incertain. Suite à une résidence embarquée entre Santarem et Fordlândia, les artistes ont produit des travaux qui ont donné lieu à une double exposition à ~~La Colonie~~ à Paris, puis à La Tôlerie à Clermont-Ferrand, *Retour de Fordlândia*, constituée d'un « ensemble d'œuvres, actions, gestes, réalisés à l'occasion ou au retour de la résidence ». Un colloque d'une semaine accompagnait l'exposition à Paris : *Fordlândia, une archive à ciel ouvert*.

À travers chacune des étapes du travail, résidences, œuvres, rencontres, colloques et publications, le Collectif questionne également les conditions de production et de pensée des pratiques artistiques actuelles. Les formes proposées, en constante mutation sont l'expression de l'hétérogénéité des points de vue portés par un ensemble de chercheurs sur une « réalité historique et politique complexe ». Le processus alors basé sur « la confiance et l'échange, le goût de l'expérimentation, la force et le risque du collectif » explore les questions écologiques, coloniales et anthropologiques afin de proposer des approches critiques et artistiques aux différents formats.

Reste enfin à poser la principale question baudelairienne à ces voyageurs :
« dites, qu'avez-vous vu ? ».

— Camille Rousseau —

SUSPENDED SPACES



- Alter do Chão, Brésil, voyage de repérage vers Fordlândia, septembre 2017.



FANTÔME

Créé en 2007, *Suspended spaces* est un Collectif composé d'artistes et de chercheurs, épaulé par des centres de recherches universitaires, à Paris 1 Panthéon-Sorbonne (ACTE) et Amiens (CRAE université de Picardie Jules Verne). Convaincu de l'importance et de la légitimité du regard artistique sur le monde contemporain, le Collectif travaille à partir de sites historiques délaissés par la modernité et dont le devenir a été empêché pour des raisons politiques, économiques, historiques.

Le projet est né d'une certaine sidération : la découverte de la ville fantôme de Famagusta à Chypre, ou plus précisément de Varosha, le quartier balnéaire de la ville. Ce vaste quartier moderne chypriote grec a été saisi par l'armée turque lors de l'offensive de 1974, vidé de ses habitants et maintenu vide. Le regard partagé sur cette « anomalie historique » ainsi que les récits qui prolongèrent nos premières impressions auprès d'autres témoins de cette histoire, nous ont poussés à explorer plus loin ce qui nous avait été donné par le hasard, et qui avait spontanément raccordé un lieu réel et des fictions, une situation géopolitique « inachevée » et un fort potentiel imaginaire. Il nous a semblé qu'il y avait là de quoi engager une recherche dans notre domaine, une recherche en art.



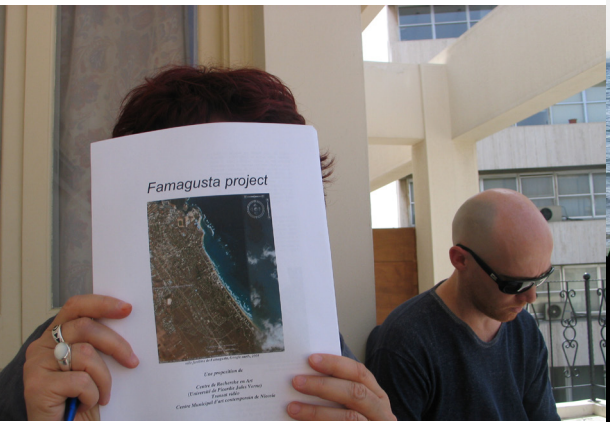


SUSPENDED SPACES

- Nicosie, zone tampon, ancien aéroport international, Chypre, Workshop *Critical Archeologies*, avril 2011.
- Nord de l'île, Chypre, Marcel Dinahet, octobre 2008.



- Limassol, Chypre, église en construction, François Bellenger, octobre 2008.
- Varosha, Famagusta, Chypre, le long de la zone interdite, Françoise Parfait, avril 2008.





- Nicosie, Chypre, *Famagusta Project*, premiers repérages, avril 2008.
- Plage de Varosha, Chypre, Victor Burgin et Seloua Luste Boulbina, octobre 2008.



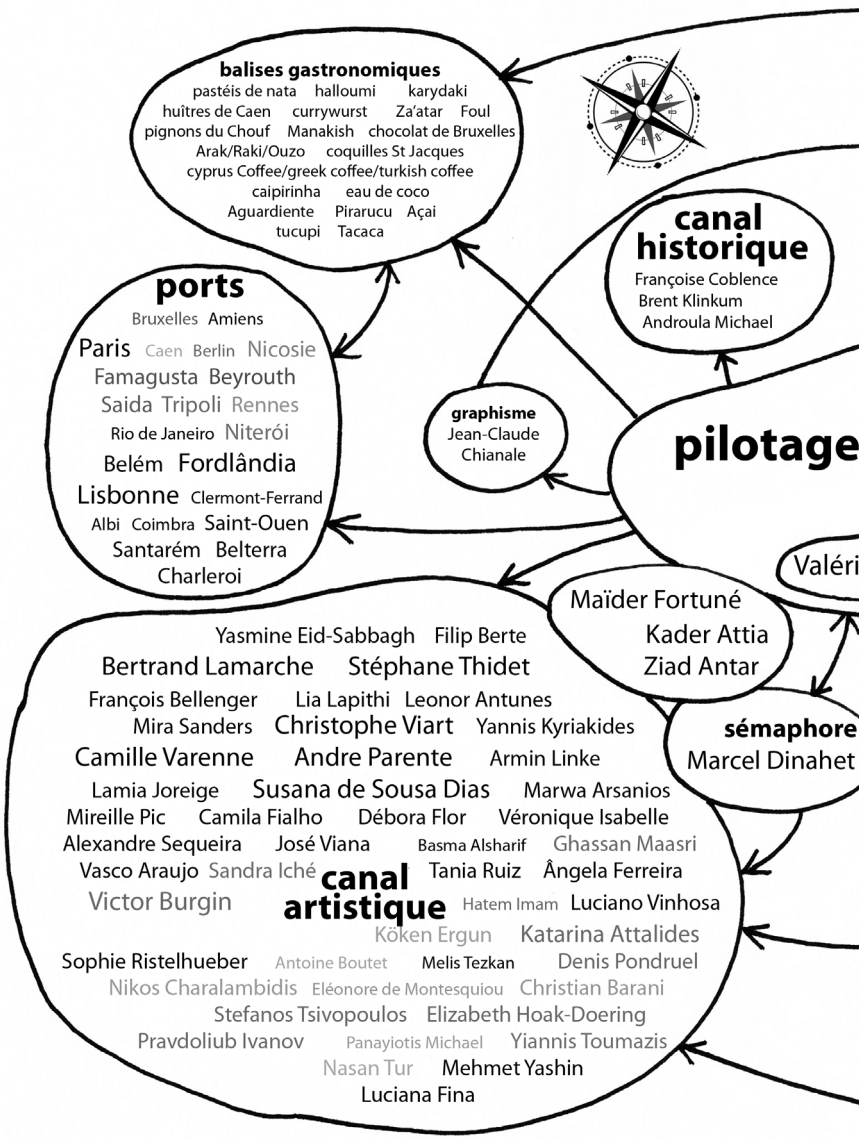




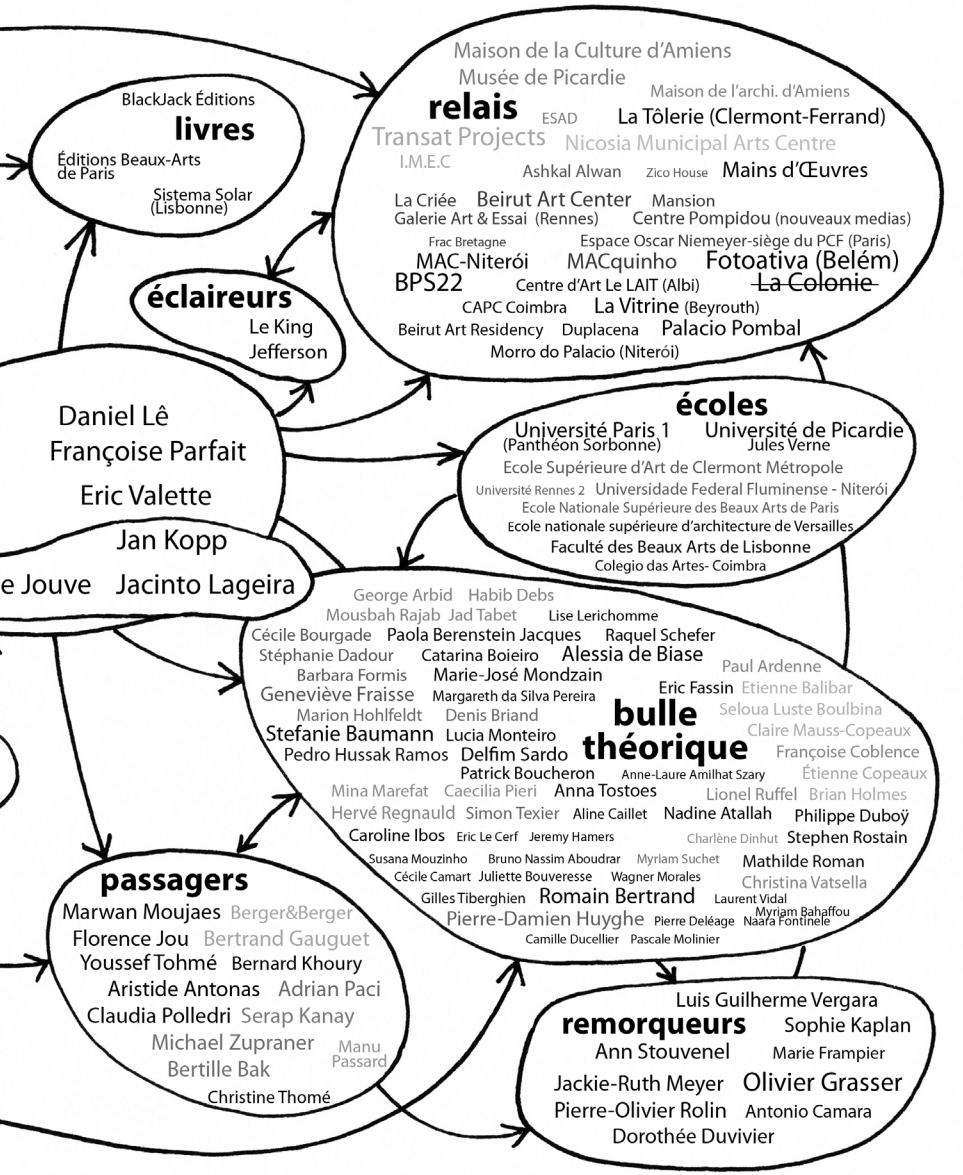
- Tochni, Chypre, fête d'anniversaire, fin de résidence, novembre 2008.
- Beyrouth, Liban, colloque *Suspended Architecture in Lebanon*, table ouverte à Mansion, avril 2013.



SUSPENDED SPACES



- Paris, échanges *Skype* avec Maïder Fortuné, préparation de l'exposition *Conversation Pieces* à Rennes, septembre 2013.
- Organigramme 2019.


BlackJack Éditions
livres
Éditions Beaux-Arts de Paris
Sistema Solar (Lisbonne)
Maison de la Culture d'Amiens
Musée de Picardie
relais
Maison de l'archi. d'Amiens
ESAD
La Tôlerie (Clermont-Ferrand)
Transat Projects
Nicosia Municipal Arts Centre
I.M.E.C
Ashkal Alwan
Zico House
Mains d'Œuvres
La Criée
Beirut Art Center
Mansion
Galerie Art & Essai (Rennes)
Centre Pompidou (nouveaux medias)
Frac Bretagne
Espace Oscar Niemeyer-siège du PCF (Paris)
MAC-Niterói
MACquinho
Fotoativa (Belém)
BPS22
Centre d'Art Le LAIT (Albi)
La Colonie
CAPC Coimbra
La Vitrine (Beyrouth)
Beirut Art Residency
Duplacena
Palacio Pombal
Morro do Palacio (Niterói)
éclaireurs
Le King
Jefferson
Daniel Lê
Françoise Parfait
Eric Valette
Jan Kopp
e Jouve
Jacinto Lageira
écoles
Université Paris 1 (Panthéon Sorbonne)
Université de Picardie Jules Verne
Ecole Supérieure d'Art de Clermont Métropole
Université Rennes 2
Universidade Federal Fluminense - Niterói
Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts de Paris
Ecole nationale supérieure d'architecture de Versailles
Faculté des Beaux Arts de Lisbonne
Colegio das Artes- Coimbra
George Arbid
Habib Debs
Mousbah Rajab
Jad Tabet
Lise Lerichomme
Cécile Bourgade
Paola Berenstein Jacques
Raquel Schefer
Stéphanie Dadour
Catarina Boieiro
Alessia de Biase
Barbara Formis
Marie-José Mondzain
Paul Ardenne
Geneviève Fraisse
Margareth da Silva Pereira
Eric Fassin
Etienne Balibar
Marion Hohlfeldt
Denis Briand
bulle
Seloua Luste Boulbina
Stefanie Baumann
Lucia Monteiro
théorique
Claire Mauss-Copeaux
Pedro Hussak Ramos
Delfim Sardo
Françoise Coblence
Patrick Boucheron
Anne-Laure Amilhat Szary
Étienne Copeaux
Mina Marefat
Caecilia Pieri
Anna Tostoes
Lionel Ruffel
Brian Holmes
Hervé Regnauld
Simon Texier
Aline Caillet
Nadine Atallah
Philippe Duboÿ
Caroline Ibos
Eric Le Cerf
Jeremy Hamers
Charlène Dinhut
Stephen Rostain
Susana Mouzinho
Bruno Nassim Aboudrar
Myriam Suchet
Mathilde Roman
Cécile Camart
Juliette Bouveresse
Wagner Morales
Christina Vatsella
Gilles Tiberghien
Romain Bertrand
Laurent Vidal
Myriam Bahaffou
Pierre-Damien Huyghe
Pierre Deléage
Naara Fontinele
Camille Ducellier
Pascale Molinier
passagers
Marwan Moujaes
Berger&Berger
Florence Jou
Bertrand Gauguet
Youssef Tohmé
Bernard Khoury
Aristide Antonas
Adrian Paci
Claudia Polledri
Serap Kanay
Michael Zupraner
Manu Passard
Bertille Bak
Christine Thomé
Luis Guilherme Vergara
remorqueurs
Sophie Kaplan
Ann Stouvenel
Marie Frampier
Jackie-Ruth Meyer
Olivier Grasser
Pierre-Olivier Rolin
Antonio Camara
Dorothée Duvivier



ESPACES SUSPENDUS

À partir de ce premier espace en suspens, une méthode s'est peu à peu mise en place de manière organique, à partir de résidences et d'expériences partagées. Une grande exposition à Amiens présenta les premiers résultats de cette recherche et un livre, *Suspended spaces # 1 - Famagusta* (publié par les éditions Blackjack en 2010) rend compte de ces diverses formes d'expériences.

La seconde étape a conduit le Collectif *Suspended spaces* au Liban, pour une recherche sur la Foire Internationale Rachid Karamé, projet inachevé d'Oscar Niemeyer à Tripoli (Nord-Liban). Deux livres ponctuent la préparation et la réalisation de ce travail, *Suspended spaces # 2 - Une expérience collective* (éditions BlackJack en 2012) et *Suspended spaces # 3 - Inachever la modernité* (éditions des Beaux-Arts de Paris, 2014). Le livre *Suspended spaces # 4 – Le partage des oublis* (2018) fait référence au colonialisme portugais, de l'Afrique à l'Amérique, du Mozambique au Brésil, qui fut l'objet d'un colloque organisé à Lisbonne en 2016. Cette focalisation sur les anciennes colonies portugaises a permis d'éprouver nos réflexions à partir d'une histoire envisagée comme paradigme du rapport entre l'Europe, l'Afrique et l'Amérique du Sud et de l'inscription de cette histoire mondiale dans la question de la modernité.

Il revient également sur quatre expositions du Collectif qui montrent l'importance que cette forme de recherche a prise depuis quelques années.





- Tripoli, Liban, Foire Internationale Rachid Karamé, avril 2013.
- Kfar Falous, région de Saïda, Liban, trace de l'occupation israélienne, voyage de repérage, juin 2011.

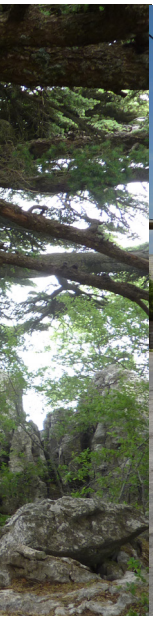




- Parc naturel de Maaser el Chouf, Liban, George Arbid et le cèdre, juin 2011.
- Tripoli, Liban, dôme de Niemeyer, Foire Internationale Rachid Karamé, mai 2011.











SUSPENDED SPACES

- Kfarkela, frontière israélienne, Sud-Liban, avril 2013.
- Arrière-pays de Saïda, Liban, Ziad Antar dans ses oliviers, avril 2013.
- Kfarkela, frontière israélienne, Sud-Liban, avril 2013.
- Saïda, Liban, Studio Shéhérazade de Hashem el Madani, avril 2013.

















- Kfar Falous, région de Saïda, Liban, répérage, juin 2011.
- Saïda, Liban, Studio Shéhérazade de Hashem el Madani, avril 2013.
- Col de Maaser el Chouf, Liban, Françoise Parfait, avril 2013.
- Saïda, Liban, Valérie Jouve et « L'Africain », avril 2013.
- Ashkal Alwan, Beyrouth, Liban, Colloque *Suspended Architecture in Lebanon*, Christophe Viart, Valérie Jouve et Jan Kopp, avril 2013.
- Ashkal Alwan, Beyrouth, Liban, colloque *Suspended Architecture in Lebanon*, Valérie Jouve et Denis Briand, avril 2013.
- Saïda, Liban, repas de mana'ich, avril 2013.

TERRITOIRES, LIVRES ET MODERNITÉS

Chaque publication marque une nouvelle étape du projet global, et permet non seulement de faire état de la recherche et de son évolution, mais aussi de livrer des réflexions théoriques et des propositions artistiques, grâce aux textes et aux images qui témoignent des expositions réalisées. Nous essayons d'articuler le plus dynamiquement possible, d'une part, et avant tout, les lieux réels, des espaces en suspens que nous interrogeons ou bien encore des structures qui nous invitent à intervenir, sous forme d'expositions, de colloques et de résidences ; d'autre part, une idée, un thème, une approche singulière qui s'inscrit dans la suite de la réflexion menée depuis le début du projet *Suspended spaces* concernant une mise en question des modernités.



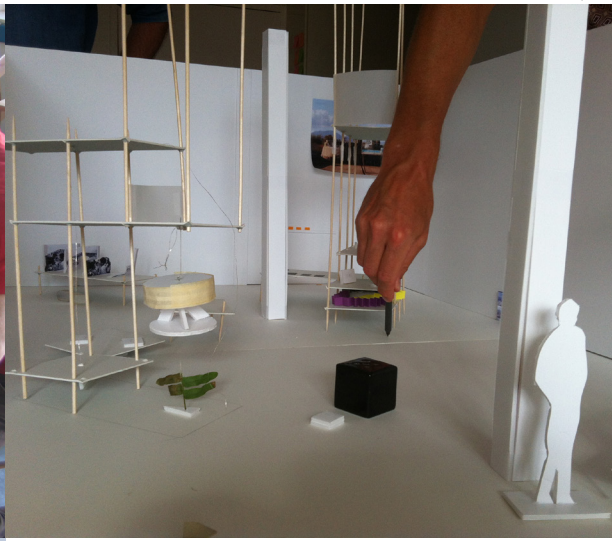




SUSPENDED SPACES

- Beyrouth, Liban, avril 2013.
- Pension du Couvent de Terre Sainte, vieille ville de Saïda, Liban, avril 2013.
- Ancien aéroport de Nicosie, zone tampon, Chypre, soldat de l'ONU, avril 2011.



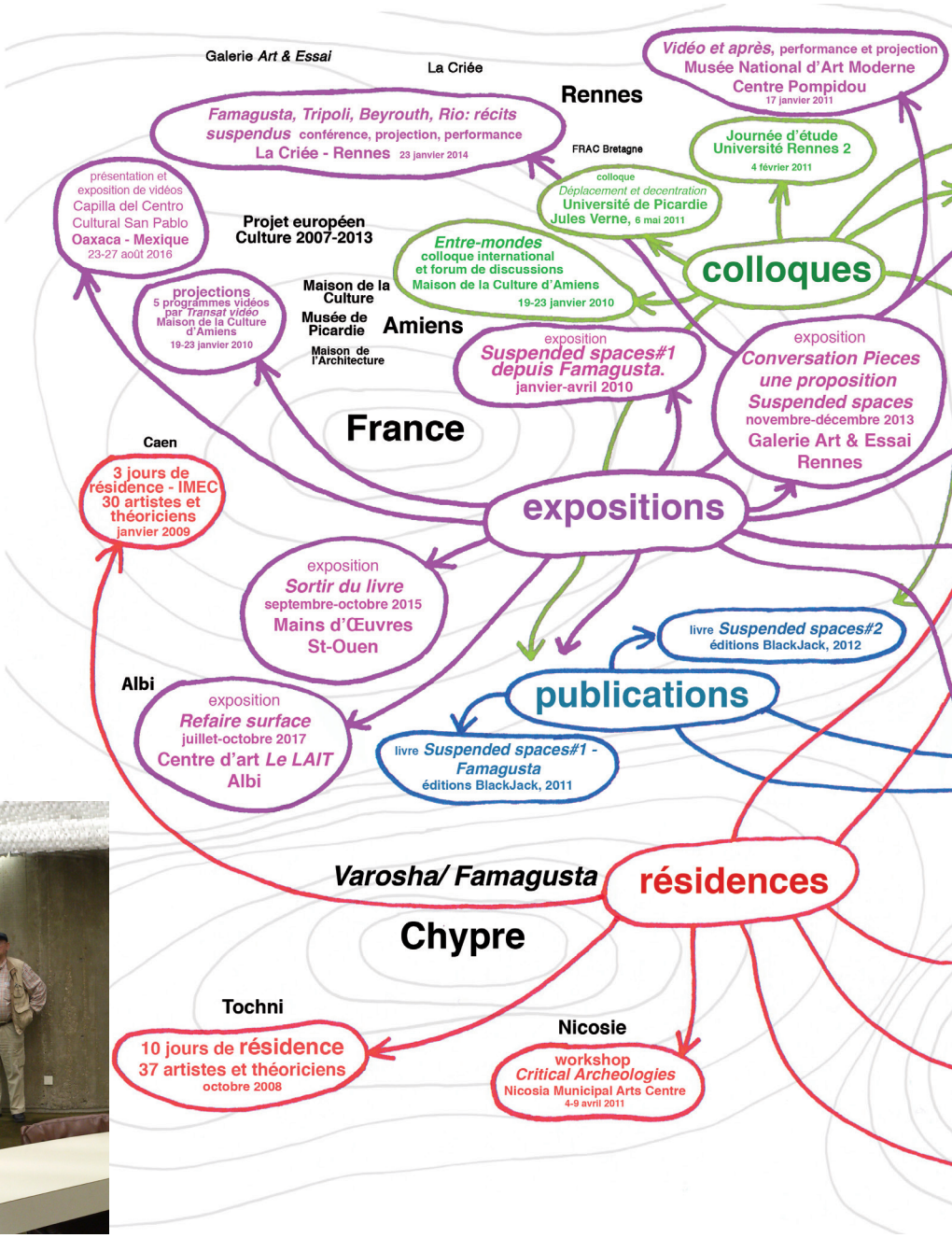






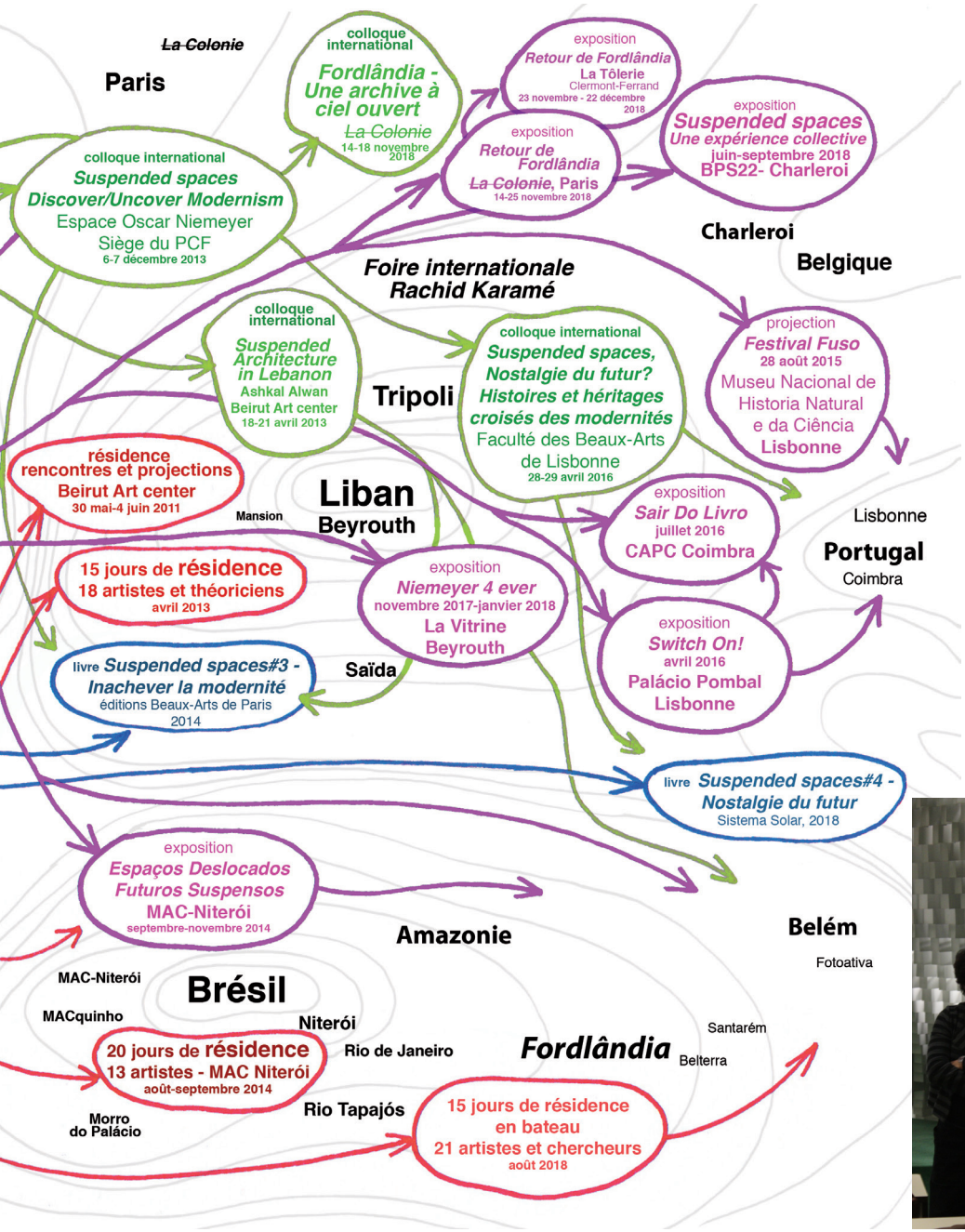
- Tochni, Chypre, voyage de repérage, avril 2008.
- Paris, Maquette préparatoire pour l'exposition *Sortir du Livre, Mains d'Œuvres*, Saint-Ouen, août 2015.
- Centre d'Art Le LAIT, Albi, montage de l'exposition *Refaire Surface*, Valérie Jouve, juin 2017.





SUSPENDED SPACES

- Siège du PCF, Espace Oscar Niemeyer, Paris, Éric Valette et Maurice, un témoin de la construction du siège du PCF, salle de réunion du sous-sol, novembre 2013.
- Historique *Suspended spaces* 2019.





- Espace Oscar Niemeyer, Paris, colloque *Discover / Uncover Modernism*, Françoise Parfait et Alain Buffard, décembre 2013.









SUSPENDED SPACES

- Centre d'Art Le LAIT, Albi, collage de la toute dernière image de l'exposition *Refaire Surface,* juillet 2017.
- Centre d'Art Le LAIT, Albi, montage de l'exposition *Refaire Surface,* Daniel Lê, juillet 2017.



- Centre d'Art Le LAIT, Albi, montage de l'exposition *Refaire Surface*, juillet 2017.



Réserve forestière du Tapajos, Brésil, voyage de repérage vers Fordlândia, Jan Kopp et Françoise Parfait, aout 2017.



HISTOIRES

Chacune des expériences menées par *Suspended spaces* a été l'occasion d'interroger l'histoire d'un site et son actualité, en explorant les questions écologiques, coloniales, architecturales, politiques, esthétiques, afin de proposer des approches critiques et artistiques sous différents formats : échanges et débats avec des acteurs locaux, expositions, colloques, publications, etc.







- Charleroi, Belgique, Bertrand Lamarche, juin 2018.
- MAC Niteroi, Brésil, visites imprévues pendant un workshop, avril 2011.
- Belém, Brésil, Colloque *Fotografia e Imagem*, août 2018.



IMAGES ACCOMPAGNÉES

Pour cette publication initiée par Pierre Baumann, nous avons choisi de montrer ce qui se dit peu dans la recherche universitaire et ce qui se montre peu dans les quatre livres que nous avons publiés jusqu'ici : ce qui relèverait d'un « off » ou d'un « hors-champ » de la recherche et qui pourtant en est le sel, le moteur, la raison. S'il fallait trouver des mots, nous pourrions désigner cela comme l'amitié, les rencontres, la même sidération devant un visage ou un paysage, le partage des émotions que quelques photographies parviennent à saisir, les silences, la construction d'une mémoire commune. Mais il semble que les images sont plus aptes à faire sentir tout cela que les mots qui appauvrissent quelque peu la densité de ces expériences. C'est dans ce hors-champ que viennent se loger la poétique des lieux et l'intimité des personnes, prises dans un moment de suspens du jugement, absorbées par l'espace où les corps se situent. Les images sélectionnées ici n'ont jamais été publiées et peuvent se comprendre comme la face cachée de la recherche, son inconscient, son « suspens ».









- Santarèm, Brésil, voyage de repérage vers Fordlândia, recyclage de pneu, août 2017.
- Fordlândia, Brésil, joueurs de dominos, dessin Éric Valette, septembre 2018.
- Belterra, Brésil, voyage de repérage vers Fordlândia, insigne des ouvriers des usines Ford, septembre 2017.
- Belém, Brésil, Colloque *Fotografia e Imagem*, concert et fête de fin de colloque et anniversaire de l'association Fotoativa, août 2018.

Les membres actuels du Collectif *Suspended spaces* sont Jan Kopp (artiste, enseignant à l'École Supérieure d'Arts de Clermont Métropole), Daniel Lê (artiste, enseignant à l'université de Picardie Jules Verne), Françoise Parfait (artiste et Professeure à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) et Éric Valette (artiste et Professeur à l'université de Picardie Jules Verne).
Depuis 2007, ce noyau du Collectif mène ses projets en collaboration avec un réseau croissant d'artistes et de chercheurs qui évolue sans cesse : Ziad Antar, Kader Attia, Filip Berte, Alessia de Biase, Marcel Dinahet, Maïder Fortuné, Valérie Jouve, Jacinto Lageira, Bertrand Lamarche, André Parente, Mira Sanders, Susana de Sousa Dias, Stéphane Thidet, Christophe Viart et bien d'autres. *Suspended spaces* se définit comme un « collectif mobile à géométrie variable ».



COMMENTAIRES SUR LE MANUEL DE FRASCATI À L'USAGE DE LA RECHERCHE EN ARTS

Ce court commentaire du *Manuel de Frascati* revient sur quelques aspects représentatifs de ce qui organise l'évaluation de la recherche dans le contexte économique et institutionnel qui nous entoure (français et européen en particulier), et sur son influence sur l'évaluation de la recherche en arts en particulier (plus précisément de la recherche-action). L'impact direct ou indirect de ce dispositif d'évaluation de la recherche est tel, qu'à l'appui des critères qu'il définit, il pourrait être utile d'engager une relecture des huit chapitres présents dans cet ouvrage, afin d'observer le niveau d'influence explicite ou implicite de ces critères sur les projets de recherche ici exposés, et de discuter du caractère bienfondé de tenir compte, de s'adapter (ou pas) à cette critérisation de la recherche, voire de s'en détourner. Par extension, on peut supposer qu'un tel questionnement vaudrait d'être considéré en dehors même du cadre disciplinaire qui nous occupe.

COMMENTAIRES SUR LE MANUEL DE FRASCATI À L'USAGE DE LA RECHERCHE EN ARTS

INTRODUCTION[1]

Prenons le problème de la recherche en arts en partant de ce qui constitue son objectif général (faire de la recherche), de sa méthode et de ses objets propres (faire de la recherche en arts). En testant la possibilité d'inscrire la recherche en arts dans un cadre de définition général, on doit pouvoir cerner ce qui détermine ses objectifs, quelques éléments de ses méthodes et le statut des objets qu'il est susceptible de créer pour contribuer à la production de savoirs[2]. D'abord, où aller chercher une définition générale de la recherche acceptable, internationalement reconnue ? Là où on a besoin d'en avoir une pour discerner, autant que possible dans des cadres bien définis, ce qui relève de la recherche ou n'en relève pas et, plus en détail, ce qui fait ses qualités ; c'est-à-dire dans des dispositifs qui nécessitent une qualification et une quantification précise de cette recherche. On a besoin de qualifier cette recherche dès lors qu'on a besoin de l'évaluer et on l'évalue souvent dès lors que celle-ci est assujettie à des institutions ou à des organisations, et que celle-ci, encore, nécessite des dépenses (dépenses en temps, en déplacements, en moyens humains, matériels et financiers). Aussi, on peut trouver une définition utile dans un guide qui, lui-même, constitue une balise de référence pour les organismes qui financent la recherche ou cherchent à en établir des statistiques pour orienter les politiques (notamment gouvernementales) d'investissement dans la recherche (Ministère de la recherche, Ministère de la culture, Régions, Europe, Universités, Écoles d'art, etc. et instruments de financement tels que ERC, ANR, LabEx/IdEx en tout genre). Ce guide est le *Manuel de Frascati*. Il établit un ensemble de critères qui conduisent les mesures des différentes activités de recherche dans ce contexte institutionnel.

Considérer ce système de mesure à l'angle de ses influences économiques pourra paraître fort discutable (la recherche est souvent conduite en dehors de ces contraintes), mais c'est bien le contexte réel et pragmatique dans lequel se déploient nos activités de recherche dans nos institutions. Avant d'asséner systématiquement que toute recherche (en arts en particulier) ne rentre pas dans un cadre général, car elle fait preuve d'une originalité et d'une autonomie de pensée qui déroge à tout système d'analyse généralisé qu'on lui soumet, je partirai du principe qu'une recherche en arts doit questionner et discuter ces critères fondamentaux au-delà de leurs seules perspectives économiques et institutionnelles. Je partirai également du principe

1 Ce commentaire est une version remaniée d'une communication présentée dans le cadre d'une journée d'étude portant sur le doctorat en arts, organisée par Jean Arnaud et Anna Guillo en juin 2018 à l'université Aix-Marseille.

2 Pour Michel Foucault, « Un savoir, c'est ce dont on peut parler dans une pratique discursive qui se trouve par là spécifiée : le domaine constitué par les différents objets qui acquerront ou non un statut scientifique [...] ; un savoir, c'est aussi l'espace dans lequel le sujet peut prendre position pour parler des objets auxquels il a affaire dans son discours [...] ; un savoir, c'est aussi le champ de coordination et de subordination des énoncés où les concepts apparaissent, se définissent, s'appliquent et se transforment [...] ; enfin, un savoir se définit par des possibilités d'utilisation et d'appropriation offertes par le discours [...]. Il y a des savoirs qui sont indépendants des sciences (qui n'en sont ni l'esquisse historique ni l'envers vécu), mais il n'y a pas de savoir sans une pratique discursive définie ; et toute pratique discursive peut se définir par le savoir qu'elle forme. » in *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 246-247.

PIERRE BAUMANN

qu'il faut différencier un ensemble de valeurs qui définissent ce que peut être (ou pas) de la recherche, de l'usage que certains peuvent faire de ces critères, différencier la *conception fondamentale* de *l'expertise*[3]. Les critères fondamentaux qui vont être avancés, *a priori*, ne me semblent pas rentrer en contradiction avec un certain esprit plasticien de la recherche en arts pour peu qu'on fasse l'effort d'en déterminer ses périmètres possibles, et notamment d'abandonner l'assimilation systématique de la figure de l'artiste à celle du chercheur au profit d'une analyse plus écosystémique. J'ai conscience que, en avançant cette idée, je suscite une levée de boucliers massive. Tel fut le cas au cours des échanges que nous avons eus pendant le colloque *Réalités de la recherche (collective) en arts.* L'article, présent dans cet ouvrage, de nos collègues de *La Part de l'Œil* ne cache pas son scepticisme à l'égard de telles critérisations de la recherche. Que les résonances de ces critères avec nos conceptions diverses de la recherche en arts ne soient pas évidentes, ça l'est manifestement au regard des réactions diverses. Qu'il faille questionner de front ces critères pour se saisir de ce qu'ils induisent n'en est pas moins nécessaire si on conçoit, parmi les solutions possibles, que ces travaux de recherche en arts puissent et doivent se déployer dans le contexte institutionnel qui est le nôtre (université et écoles d'art) parmi d'autres espaces où la recherche peut se déployer. En somme, comme le faisait justement remarquer Leszek Brogowski[4] au cours de ces mêmes échanges, « maintenant qu'on sait que ça se passe comme ça, qu'est-ce qu'on fait ? ». Comment fait-on vivre nos activités de recherche aussi diverses soient-elles ? Qu'on les appelle « programme », « projet », « expérience », « parcours » ou « aventure » ouvre à toutes sortes de spéculations certainement utiles, mais dans le cas présent secondaires.

Confronté à la réalité de l'usage qui peut être institutionnellement fait de ces critères, on devra, certes, discuter du caractère bienfondé de ces critères, mais aussi du degré de connaissance des méthodologies et des enjeux particuliers que chaque domaine de recherche peut déployer. Dans le cas qui nous occupe, le manuel reflète manifestement une méconnaissance du milieu propre aux arts expérimentaux de la part de ses rédacteurs, alors que ces travaux de recherche en arts, à forte vocation plasticienne et expérimentale, existent au sein de nos instances universitaires depuis les années soixante-dix. On pourra supposer que cette méconnaissance vient de l'absence de représentativité de personnalités « plasticiennes » (qui ne seraient pas des historiens d'art, j'entends, pour lesquels les méthodes et les enjeux sont très différents) parmi les équipes qui s'attellent à la rédaction de tels documents de grande ampleur, ni au sein des organes d'évaluation (ANR, ERC, etc.). Dit de manière très triviale, il faudrait donc, en tout premier, faire rentrer le loup dans la bergerie[5].

3 On mettra, dans le cas présent, à la marge le problème néanmoins central des expertises de la recherche. Faire en sorte que les experts disposent de compétences et de savoirs idoines nécessaires à leur expertise et procèdent de manière désintéressée n'est pas une question secondaire.

4 Leszek Brogowski joue ici un double rôle : celui de l'inventeur des éditions Incertain Sens, travail de longue haleine mené contre vents et marées au sein de l'université Rennes 2 et, également, celui de Vice-Président à la Recherche de ce même établissement, fonction qui le confronte au pragmatisme institutionnel d'organisation de la recherche à l'université.

5 Pour ne pas alourdir le développement, je renvoie à l'article de notre équipe Moby-Dick, présent dans

Le *Manuel de Frascati* veut développer un « langage commun » afin de constituer un instrument de mesure fiable. Comme je viens de l'écrire, on peut considérer d'un œil suspect l'usage de ces outils de mesure dès qu'ils se rapportent exclusivement à des facteurs économiques. Toutefois, envisagé à l'angle de la production de savoirs, la création d'instruments de mesure fiables, indépendamment des variables économiques, fait également partie des préconisations de l'UNESCO dans son rapport mondial publié en 2005, *Vers les sociétés du savoir*. Ce rapport de l'UNESCO écrit :

> « Des instruments de mesure fiables sont indispensables à toute politique et à toute action, qu'elles relèvent de la sphère publique, du secteur privé ou de la société civile. Il conviendrait donc de forger, autant que faire se peut, les outils statistiques qui permettent une mesure du savoir, en collectant un ensemble de données qui ne relèvent pas uniquement des variables économiques. […] Outre la production d'indicateurs de la science et de la technologie, en particulier dans les pays en développement, pour lesquelles notre connaissance demeure en règle générale imparfaite, cet effort de mesure devrait porter sur les autres dimensions constitutives des sociétés du savoir, telles que l'éducation, la culture et la communication[6]. »

Il faudrait donc interroger les critères établis par le *Manuel de Frascati*, au regard de ces considérations plus humanistes. Publié par l'OCDE, le *Manuel de Frascati* reste manifestement une référence incontournable :

> « Référence internationale depuis plus d'un demi-siècle, le *Manuel de Frascati* s'est à présent imposé dans le monde entier. Les statistiques de la recherche et du développement expérimental (R-D) conformes aux orientations qu'il contient font de plus en plus autorité et se généralisent dans un large éventail de domaines d'intervention des pouvoirs publics et dans un grand nombre de pays membres de l'OCDE. Le *Manuel de Frascati* pose les bases d'un langage commun pour traiter de la R-D et de ses résultats[7]. »

Revenant aux considérations économiques, une recherche non financée peine à se développer. Or les organismes de financement de la recherche (je répète, ANR, ERC, LabEx, IdEx, IUF, soutiens régions, organismes privés, Contrat doctoral et post-doc, etc.) adoptent des critères d'évaluation et formatent des

cet ouvrage, qui explique ce sous-entendu.

6 *Vers les sociétés du savoir*, UNESCO, sld. Koïchiro Matsuura, 2005, p. 204. Je remercie Bruno Goosse, qui au cours de son intervention au colloque *Réalités de la recherche (collective) en arts* (Bordeaux les 29 et 30 novembre 2018), a fait mention de sa préférence envers ce rapport de l'UNESCO, au détriment du système de critérisation que nous discutons ici. Entre l'année de publication de ce rapport et l'actualité de la recherche qui nous occupe en 2019, il faudrait certainement considérer les évolutions, voire l'influence de ce rapport sur le développement mondial de ces partages de savoir et par la recherche en particulier. Quoi qu'il en soit, ce document enrichit substantiellement notre approche, qui pourra être consolidée par la lecture d'un autre rapport, publié en 2010 par l'UNESCO également, sous la houlette de Irina Bokova intitulé *Investir dans la diversité culturelle et le dialogue interculturel*.

7 *Manuel de Frascati,* OCDE, 2015, Préambule, p. 19.

appels à projets qui, bien souvent ou à quelque chose près, prennent appui sur cette définition générale de la recherche et du développement, telle qu'elle est énoncée par le *Manuel de Frascati*.

Pour financer et faire exister une recherche en arts, il faut qu'elle soit capable d'être reconnue comme toute autre activité de recherche. Cela constitue un premier préalable. Or l'originalité de certaines de ses méthodes, la mauvaise connaissance de celles-ci par nos pairs et dans certains cas son indéfinition problématique font que ce préalable ne coule pas de source. Plus encore, on pourra observer, bien que ce manuel soit objectivement remarquablement rédigé et pensé, qu'il présente, malgré tout, un certain décalage entre une actualité de la recherche en arts (en France et en Europe notamment) et son périmètre défini par le présent manuel. On pourrait par ailleurs tenter d'en déterminer les causes et on pourrait également comprendre que ce décalage ait une influence en retour sur la bonne compréhension de la recherche en arts par nos institutions et, *in fine,* sur son financement.

Parmi les éléments de réponse, une partie de notre travail consisterait aussi à faire bouger un certain nombre de ces lignes établies en amont en misant sur l'explication, la démonstration et l'instauration d'un rapport de confiance, ce qui actuellement, au stade de nos laboratoires (souvent pluridisciplinaires), commence à être relativement entendu. Mais si la reconnaissance semble acquise à l'échelle de nos Unités de Recherche, on peut avancer qu'elle ne l'est pas toujours à une échelle supérieure et elle fait même parfois l'objet de détraction par certains sociologues.

Le *Manuel de Frascati* fait actuellement 448 pages. Sa septième version date de 2015. Il est composé de treize chapitres (dont l'introduction). Nous irons prélever dans les chapitres 1 et 2 les éléments de définition utiles et, au passage, les mentions relatives à la recherche en arts.

Partant de là, la lecture ne consiste pas à voir comment on peut faire rentrer dans le moule les personnalités et les recherches insoumises qui se développent en arts mais de rapprocher deux versants :

Le premier, adossé au *Manuel de Frascati*, renvoie aux « conditions » qui doivent permettre :

1 – de livrer une définition générale de la recherche ;

2 – d'observer comment elle implique le champ des arts et de voir où il y a matière à discussions.

Le second versant consistera à discuter le problème du statut du chercheur en arts (qui n'est pas celui de l'artiste) à partir :

3 - des objets qu'il produit en avançant une proposition de définition qui résulte de travaux d'expérimentation, l'objectif étant d'inclure cette conception dans le cadre de définition générale de la recherche expérimentale ;

4 – de méthodologies (parmi d'autres) de recherche qui s'emploient à organiser des structures ponctuellement systématiques et continues. J'expliquerai ce que j'entends par « systématique et continu ». Le sous-entendu contenu dans

« systématique et continu » peut se résumer pour l'instant à la construction d'un *système ponctuellement adapté à l'objet de recherche qu'il traite et à l'articulation libre (qui a du jeu) des logiques de construction d'hypothèses, d'expériences, d'analyses et de synthèses*.

La combinaison des points 1 (définition générale de la recherche), 2 (implication du champ de l'art), 3 (définition du statut des objets) et 4 (conception méthodologique) devrait nous permettre d'avancer une définition générale d'un territoire de recherche possible en arts, d'observer l'élasticité de celui-ci et son potentiel à explorer. Ainsi déterminé, le doctorat en arts constituerait l'espace de travail répondant à ces éléments de définition et désignerait exemplairement le lieu même — parmi d'autres — de cette mise en pratique d'une recherche en arts (le master recherche en arts, et en arts plastiques en particulier, étant quant à lui évidemment le lieu d'acquisition de ces méthodes).

Il est important enfin de préciser que les points 3 et 4 ne seront pas argumentés dans ce chapitre. La raison en est que le lecteur trouvera leurs développements tout au long de cet ouvrage, par huit fois, à partir des livraisons des huit équipes de recherche rassemblées dans ce volume. Il manquera alors de toute évidence à l'appareil analytique qui se construit, un travail de rapprochement systématique entre les critères du *Manuel* étudié et les huit modèles d'activité de recherche présentés. Ma réponse à l'égard de cette lacune n'est pas catégorique. D'une part, il est évident qu'aucune de ces équipes n'a construit explicitement sa pensée de recherche à l'appui de ces critères et, d'autre part, les positions adoptées à l'égard de tels dispositifs de mesure sont trop nuancées pour qu'on puisse les résumer d'un trait. Ceci n'exclut pas pour autant qu'on en fasse le test. De surcroît, la rigueur et l'exigence intellectuelles, l'engagement et l'énergie personnels et enfin l'exemplarité de ces projets dédiés à la construction de connaissances originales sont tels, que cette impossible schématisation constitue néanmoins, sans doute, un gage de diversité et de solidité particulièrement rassurant.

1 – DÉFINITION GÉNÉRALE DE LA RECHERCHE

Commençons par relever les éléments de définition établis par le *Manuel de Frascati*. Les arts y sont concernés. Je cite :

> « 2.3 La R-D touche les sciences sociales, les sciences humaines et les arts ainsi que les sciences naturelles et l'ingénierie. Dans la présente édition du Manuel, les sciences sociales, les sciences humaines et les arts sont davantage mis en avant. Si cela n'a pas conduit à revoir les définitions et conventions, il convient en revanche de prêter une plus grande attention à la délimitation de ce qui constitue et ne constitue pas la R-D[8]. »

8 *Manuel de Frascati*, 2.2.3, p.46.

La recherche et développement contient trois ordres. Je cite encore :

> « 2.9 L'expression "recherche et développement" (R-D) englobe trois types d'activité : la recherche fondamentale, la recherche appliquée et le développement expérimental. La recherche fondamentale consiste en des travaux de recherche expérimentaux ou théoriques entrepris principalement en vue d'acquérir de nouvelles connaissances sur les fondements des phénomènes et des faits observables, sans envisager une application ou une utilisation particulière. La recherche appliquée consiste en des travaux de recherche originaux entrepris en vue d'acquérir de nouvelles connaissances et dirigés principalement vers un but ou un objectif pratique déterminé. Le développement expérimental consiste en des travaux systématiques – fondés sur les connaissances tirées de la recherche et l'expérience pratique et produisant de nouvelles connaissances techniques – visant à déboucher sur de nouveaux produits ou procédés ou à améliorer les produits ou procédés existants[9]. »

Si la recherche en arts est essentiellement fondamentale, il pourrait être utile de s'interroger sur ses perspectives appliquées et vers du développement expérimental. Mais nous ne développerons pas ici.

Par ailleurs, et c'est ce qui nous intéresse particulièrement, la définition générale de la recherche donnée par la *Manuel de Frascati* doit répondre à cinq critères :
- de NOUVEAUTÉ
- de CRÉATIVITÉ
- d'INCERTITUDE

et être
- SYSTÉMATIQUE
- TRANSFÉRABLE et / ou REPRODUCTIBLE

Il est précisé que :

> « Ces cinq critères doivent être remplis, au moins en principe, chaque fois qu'une activité de R-D est entreprise, que ce soit de façon continue ou à titre occasionnel[10]. »

En d'autres termes, ils constituent les conditions nécessaires et suffisantes de reconnaissance de ces activités typées de recherche. Revenons de façon sélective sur chaque critère sachant qu'il nous faut avancer avec quelques ellipses et que certains aspects tombent sous le sens.

Le critère de nouveauté (viser à obtenir des résultats nouveaux)

Ce critère précise notamment que :

9 2.2.9, p. 47-48.
10 2.2.8, p. 47.

« 2.14 Acquérir de nouvelles connaissances est un objectif escompté de tout projet de R-D ; il convient toutefois de l'adapter selon le contexte. Ainsi, les projets de recherche universitaires, de même que les projets conçus et gérés par les établissements de recherche, sont censés explorer des champs de connaissances entièrement nouveaux[11]. »

Facile a dire, pas facile à faire…

Le critère de créativité (Reposer sur des notions et hypothèses originales non évidentes)

Deuxièmement, on retiendra de ce critère :

« 2.17 Appliquer des concepts nouveaux ou des idées nouvelles de nature à améliorer l'état des connaissances doit faire partie des objectifs d'un projet de R-D. Toute modification systématique de produits ou procédés étant exclue de la R-D, le facteur humain fait partie intégrante de la créativité en R-D. Par conséquent, un projet de R-D suppose la contribution d'un chercheur (dont la définition est donnée dans le chapitre 5). Le domaine des arts (section 2.6) requiert une attention particulière : certes, la créativité y est présente, mais les autres critères doivent être réunis pour que l'activité considérée puisse être qualifiée de R-D[12]. »

Je reviendrai dans un instant sur quelques mentions plus précises relatives aux arts.

Le critère d'incertitude (revêtir un caractère incertain quant au résultat final)

Troisièmement, je cite encore :

« 2.18 La R-D comporte un élément d'incertitude à plusieurs niveaux. Au commencement d'un projet de R-D, la nature de son résultat et son coût (y compris en temps) sont impossibles à déterminer avec précision par rapport aux objectifs. Dans le cas de la recherche fondamentale, qui vise à repousser les limites du savoir formel, la possibilité de ne pas parvenir aux résultats escomptés est largement admise. Par exemple, un projet de recherche peut permettre d'éliminer un certain nombre d'hypothèses concurrentes, mais pas la totalité d'entre elles. La R-D en général se caractérise par l'incertitude qui entoure les coûts ou le temps à prévoir pour obtenir les résultats escomptés, ainsi que les objectifs susceptibles d'être atteints dans quelque mesure que ce soit[13]. »

Toute la difficulté réside dans ce dilemme entre l'incapacité à annoncer des résultats et du temps dépensé et la demande de programmation imposée par une structure de recherche (doctorat, ERC, etc.). Ce critère est par ailleurs parfois difficile à concilier avec le suivant.

11 2.2.14, p. 48.
12 2.2.17, p. 49.
13 2.2.18, p. 50.

Le critère, de systématisation (S'inscrire dans une planification et une budgétisation)

Quatrièmement :

> « 2.19 La R-D est une activité structurée qui est exécutée de manière systématique. En l'occurrence, « systématique » signifie que les modalités de conduite de la R-D ont été planifiées et que son déroulement et ses résultats sont consignés. Pour s'en assurer, il convient de mettre en évidence le but du projet de R-D considéré ainsi que les sources de financement. Si ces informations sont disponibles, cela signifie que le projet vise à répondre à des besoins spécifiques et que des ressources humaines et financières lui ont été allouées[14]. »

Ce critère présente en sciences humaines en particulier une difficulté. S'il est acquis que la planification (conciliant le facteur d'incertitude) et la consignation des résultats s'avèrent déterminants, son assignation à ses sources de financement confirme une méthode d'évaluation *a priori* plus quantitative que qualitative, perspective qui reste à débattre.

Le critère, transférabilité et ou de reproductibilité (déboucher sur des résultats qu'il est possible de reproduire)

Cinquièmement :

> « 2.20 Un projet de R-D devrait déboucher sur la possibilité de transférer les nouvelles connaissances acquises, en en garantissant l'utilisation et en permettant à d'autres chercheurs de reproduire les résultats obtenus dans le cadre de leurs propres activités de R-D. Cela inclut les activités de R-D qui débouchent sur des résultats négatifs, comme l'infirmation de l'hypothèse de départ ou l'impossibilité de mettre au point un produit tel qu'initialement prévu. Comme le but de la R-D est d'enrichir le stock de connaissances, ses résultats ne doivent pas rester tacites (c'est-à-dire être cantonnés dans l'esprit des chercheurs), sinon ils risquent d'être perdus, de même que les connaissances connexes. Codifier le savoir et le diffuser sont des pratiques courantes au sein des universités et des établissements de recherche, malgré l'apparition éventuelle de restrictions liées à la réalisation de travaux sous contrat ou dans le cadre d'une collaboration[15]. »

C'est ce critère qui, aux yeux de certains analystes (nous pensons à Nathalie Heinich), pose problème dans la recherche en arts, le geste artistique n'étant pour certain pas reproductible. Il conviendra de montrer en quoi cette recherche plasticienne expérimentale remplit cette condition (ou pas). Dans le contexte de création artistique qui est le nôtre en 2019 et fort de l'usage parfois intensif qu'a pu faire l'art de la reproductibilité, il nous semble recevable et nécessaire de ne pas avancer trop vite l'argument de l'originalité et de la non reproductibilité de la procédure artistique (et par extension de l'œuvre d'art).

14 2.2.19, p. 50
15 2.2.20, p. 50-51.

Cet argument va avec l'idée que la variabilité n'est pas exclue. Au passage on notera dans le texte la reconnaissance du caractère fructueux des constats d'échec.

2 – IMPLICATION DE LA RECHERCHE EN ARTS DANS CE CADRE DE DÉFINITION

Le Manuel propose une classification des domaines de recherche en grandes catégories et sous-catégories.

Les arts plastiques sont identifiés dans la catégorie 6 « sciences humaines et arts » et la sous-catégorie 6.4 : Arts (arts plastiques, histoire de l'art, arts de la scène, musique), ce en quoi nous sommes relativement habitués, les mentions du doctorat en Arts variant sensiblement. On peut observer plusieurs mentions proches : « Arts (histoire, théorie, pratique) » (Bordeaux Montaigne), « Arts plastiques et sciences de l'art » (Aix-Marseille et Strasbourg), « Arts et sciences de l'art. Arts Plastiques » (Paris 1) ou « Arts plastiques » (Rennes 2). Toulouse a, quant à elle, deux mentions voisines : « Arts plastiques » et « Arts et sciences de l'art ». Au passage on peut souligner que la création d'une nouvelle mention transversale « Pratique et théorie de la création artistique et littéraire » à l'université Aix-Marseille ouvre à une interdisciplinarité, certes toujours utile, mais rentre en contradiction avec cette classification générale du présent Manuel.

Un peu plus loin, le Manuel propose des situations qui permettent, en fonction des domaines disciplinaires, de comprendre en quoi certaines activités peuvent répondre aux critères de R.D. et quelles peuvent en être les limites. Parmi ces exemples on trouve un passage lié aux arts et qui distingue trois types de recherche en lien à la création artistique :

- la recherche à visée artistique ;
- la recherche sur l'art (étude de l'expression artistique) ;
- l'expression artistique par opposition à la recherche.

La recherche à visée artistique stipule en particulier qu'elle :

> « (…) consiste à mettre au point des biens et des services qui répondent aux besoins des auteurs et artistes. Il existe des entreprises spécialisées dans ce domaine qui consacrent une partie non négligeable de leurs ressources à la R-D, par exemple, à des activités de développement expérimental en vue de produire de nouveaux instruments de musique électronique adaptés aux besoins d'un groupe. D'autres types d'acteurs de la R-D (principalement des universités et établissements d'enseignement spécialisé) concourent à l'étude des nouvelles technologies dans les arts de la scène (par exemple, dans le but d'améliorer la qualité audio/vidéo)[16]. »

Cette « visée artistique » semble renvoyer le champ des arts à un champ d'application d'objets techniques ou à une économie de services. Si le

16 2.65, p. 69.

paragraphe ne saurait être résumé à cette conclusion, il y aurait certainement à rediscuter cette « visée artistique » dont la terminologie n'est pas sans intérêt dans la mesure où elle pourrait analytiquement ouvrir quelques perspectives vers la recherche action. De toute évidence ce manuel n'a pas sollicité d'acteur en arts plastiques, mais plutôt des théoriciens ou sociologues de l'art (et on peut supposer ceci depuis sa première écriture en 1963). Conscient aussi que les instances universitaires, tout comme les écoles d'art peuvent participer activement à ces évolutions techniques notamment, il pourrait être aussi utile d'intégrer dans cette partie une approche spéculaire, à savoir comment les schèmes fondamentaux de la création artistique, les gestes, les savoirs et les méthodes, permettent de faire évoluer des schémas de pensée, des objets ou encore des organisations de travail dans des secteurs élargis relevant éventuellement du domaine de la culture, mais tout autant de la société civile, de l'industrie, de la technologie ou de l'économie.

La recherche sur l'art quant à elle a manifestement une forte portée théorique :

> « 2.66 La recherche fondamentale ou appliquée intervient dans la majeure partie des disciplines liées à l'étude des arts (musicologie, histoire de l'art, études théâtrales, études des médias, littérature, etc.)[17]. »

Ce type de recherche positionne clairement tout le champ de la recherche en arts SUR, ce SUR étant un élément récurrent dans nos débats à propos de ce qui fait la spécificité de la recherche plasticienne, à savoir justement une recherche qui n'est pas seulement discursive et extérieure (SUR) à la création elle-même et disons rapidement purement « théorique ». Les recherches plasticiennes ne rentreraient que partiellement dans cette classification dans la mesure où une recherche en arts n'est pas que discursive.

La troisième distinction porte sur **l'expression artistique** en opposition à la recherche :

> « 2.67 Les prestations artistiques sont normalement exclues de la R-D. Répondant à une quête de nouvelles formes d'expression et non de connaissances, elles ne remplissent pas le critère de nouveauté. Il en va de même du critère de reproductibilité (qui renvoie au mode de transfert des connaissances supplémentaires potentiellement obtenues). Faute d'éléments supplémentaires, il n'y a donc pas lieu de supposer que les établissements d'enseignement artistique et les facultés des arts exécutent des activités de R-D. Le fait que des artistes y suivent des cours n'intervient pas dans la mesure de la R-D. Il convient néanmoins de se pencher sur les établissements d'enseignement supérieur au cas par cas afin d'établir s'ils décernent ou non des doctorats sur la base de prestations artistiques. Il est recommandé de suivre l'approche dite institutionnelle et de ne qualifier d'activité de R-D potentielle (à l'intention

17 2.66, p.69.

des acteurs chargés de recueillir des données) que les pratiques artistiques assimilées à la R-D par les établissements d'enseignement supérieur[18]. »

Évidemment, pour nous qui sommes en arts et plus encore portés par les implications d'une recherche action à forte dimension plasticienne, ce passage nous paraîtra fort discutable (euphémisme). Retenons un premier point de discussion qui relève de l'assimilation de l'activité artistique à des « prestations artistiques », autrement dit on doit supposer « une production d'œuvre » par un artiste qui répondrait à une commande de la part des instances de recherche. À lui seul, ce vocable mériterait qu'on s'y attarde. Non seulement la formule est mal dite, et plus encore elle occulte le fait que la production de formes plastiques dans un contexte de recherche n'est pas nécessairement assujettie à la figure de l'artiste.

Or, comme j'ai pu l'avancer en introduction, une définition claire du statut de la recherche et développement en art nécessite certainement de dissocier la définition du chercheur en arts de celle de l'artiste, pour en déterminer des fonctions respectives qui, parfois, diffèrent mais présentent aussi des traits communs, et il en est de même de la fonction des objets qu'ils produisent de part et d'autre. Partant de cette approche systémique, on pourra donc considérer qu'une recherche action en arts n'est pas conduite par des artistes, ou en tout cas qui ne répondent pas exactement aux mêmes fonctions sociales que celles de l'artiste, ni aux mêmes finalités de résultats, ni aux mêmes dispositifs de valorisation. Je dirais que l'artiste en effet, dans le rôle de l'artiste qu'il endosse, et qui n'est d'ailleurs pas homogène ni constant, n'a pas vocation à faire de la recherche, mais peut grâce à ses savoirs particuliers, endosser un rôle de chercheur extrêmement productif en matière d'innovation et de production de recherche. Aussi, pour être un peu plus clair, les artistes, non seulement peuvent faire de la recherche, mais ont, conscient de la spécificité du cadre d'intervention propre à la recherche, un rôle déterminant à jouer. D'où l'expression un peu bancale « d'artiste-chercheur » qui a l'avantage de souligner que la question à poser est celle de la fonction des gestes de création qui sont mis en action, dans ce cadre particulier qui nous occupe, à savoir celui de la recherche développement.

Dans ce contexte il faudrait discuter l'autre assimilation problématique de la production artistique à « une quête de nouvelles formes d'expression » en opposition à de « nouvelles formes de connaissance », *l'expression* étant manifestement assimilée à une manifestation pure (peu pensante) de création contre un processus de connaissance qui génère du savoir transférable.

On doit probablement entendre que ne répondant pas au critère de production de connaissance, cette recherche en arts (qui n'est pas nommée ainsi car réfutée comme telle) ne peut en effet produire de nouvelle connaissance. Or si cette recherche en arts est bien capable de produire de la connaissance, il ne semble pas impossible qu'elle soit susceptible d'en produire de nouvelles. Il en est

18 2.67, p. 70.

de même pour le critère de reproductibilité et de transférabilité et on peut également objecter, de façon générale, que si production de connaissance en matière de recherche en arts il y a (sur un mode recherche action / recherche expérimentale), il n'y a pas de raison qu'elle ne soit ni reproductible ni transférable. Cela étant dit, il est alors, pour le doctorat et les programmes de recherche en art, certainement sain et productif de chercher à exposer quelles sont les conditions et les modalités qui permettent de répondre à ce critère. Au titre de piste ouverte, il faut lever le sous-entendu d'unicité de l'œuvre qui est de nos jours régulièrement battu en brèche.

Un travail approfondi sur ce passage permettrait de clarifier bon nombre d'ambiguïtés et d'assimilations hâtives qui nous semblent trahir, ponctuellement, un défaut de clarté de la part du Manuel, qui maîtrise peu le sujet qui nous occupe, par manque de connaissance des avancées expérimentales et théoriques de nos disciplines artistiques. Plus encore, il nous revient donc de faire cet effort de clarification et on ne peut que louer l'honnêteté de ce passage qui s'en remet aux établissements d'enseignement supérieur (avec un scepticisme à peine masqué). Le nœud du problème est bien la nature de ces « prestations artistiques » mots valise trop vague. Dans le cadre défini par les conditions générales posées par le présent Manuel, il faut donc chercher à nommer :

1 – la nature et la fonction des objets et des gestes artistiques qui sont produits, et les méthodes qui les supportent et qui permettent d'organiser la recherche, au sens où ces productions expérimentales s'inscrivent au sein d'un appareil de recherche élargi ;

2 – Le rôle du plasticien chercheur.

On pourra objecter : « à quoi bon alors gloser sur ce Manuel s'il n'est pas satisfaisant dans les détails qui nous concernent ? »

Pour deux raisons qu'il faut rappeler :

La première est que si l'interprétation des champs d'application possible de la recherche et développement en arts plastiques est ici discutable, les critères fondamentaux qui régissent la définition de la recherche (nouveauté, créativité, incertitude, systématisme, transférabilité et/ou reproductibilité) s'avèrent particulièrement intéressants et nous permettent de penser assez vite que la prise en compte systématique de ces critères semble potentiellement pouvoir dynamiser nos méthodologies de recherche en arts, tout en contribuant à la clarification de sa reconnaissance par nos pairs.

Car, il faut rappeler que la seconde raison vient du fait que, dans le cadre institutionnel qui nous occupe, il est souvent vital pour les doctorats et les projets divers de recherche en arts de bénéficier des reconnaissances nécessaires à leur financement et donc à leur bon développement[19] (IUF, ANR,

19 Assimilation discutable évidemment qui ne concerne que les travaux de recherche qui nécessitent des moyens financiers substantiels, ce qui n'est pas toujours le cas, même si, rappelons-le, la rémunération méritée d'un chercheur constitue déjà une masse financière conséquente, elle-même quantifiée dans toute construction de demande de financement. Dans le cadre des gros projets, ponctuellement, cet aspect pose un problème de reconnaissance pour toute personne extérieure à l'institution : artiste, chercheur indépendant, etc. dont on ne peut pas « valoriser » la masse salariale.

ERC, IdEx, LabEx, bourses doctorales, etc). Or, c'est bien parce qu'il y a, de toute évidence, une défaillance de compréhension des systèmes de recherche en arts de la part de ces instances d'évaluation, que ces domaines de recherche ne bénéficient suffisamment ni de la reconnaissance des résultats qu'ils produisent, ni du soutien économique auquel ils doivent prétendre. Ce défaut de représentativité va à l'encontre des grands objectifs humanistes qui prônent une présence forte des arts et de la culture au sein de nos sociétés. Accepter un tel défaut de reconnaissance, laisserait supposer que cette « recherche en arts » ne possède pas l'aptitude discursive qui contribue à la formation du savoir.

CONCLUSION

Aussi discutables soient-ils, à titre personnel (au nom du collectif), l'équipe Moby-Dick a intégré dans son espace de réflexion et de modélisation méthodologique, ces critères généraux issus du *Manuel de Frascati*. Les raisons en sont de plusieurs ordres. D'abord d'ordre stratégique, nous avons considéré qu'une plus grande autonomie de travail viendrait d'une meilleure reconnaissance de l'organisation qui se mettait en place. Deuxièmement, travailler sur la résonance de ces critères dans le cadre des activités (parfois, sinon inconscientes au moins insouciantes, quoi qu'il en soit spéculatives) que nous conduisons, joue un rôle structurant. Ne pas savoir, errer, partir en quête d'invention, planifier, organiser, créer, tracer, mettre en valeur et transmettre constituent bien le fer de lance de nos activités. Troisièmement, nos travaux sont systématiquement appareillés par des composantes structurelles qui organisent l'équipe en prise avec les objets mouvants qu'elle étudie. Cet appareillage s'avère d'autant plus nécessaire qu'il coordonne l'activité, non pas d'une seule personne, mais d'une équipe. Inclure, dans l'espace de réflexion qui est le nôtre, la discussion du système qu'il emploie a toujours fait partie de nos usages et va de pair avec un principe de *création permanente* qu'on emprunte passagèrement, évidemment, à Robert Filliou, spéculations sur la mise en place de système de pensée qu'on retrouve encore chez Jean Dupuy. Cela signifie que la rigueur et l'originalité du système qui semble être imposé par de telles formes de modélisation pourraient très bien se prêter à l'exercice de leur emploi. Autrement dit, nous sommes convaincus que cette opération de renversement de la contrainte ouvre la voie à des formes de recherche tout à fait originales, car dégagées des astreintes des définitions courantes de l'œuvre d'art, de ses us et usages et de ses fonctions anthropologiques. On l'aura compris, l'analyse de ces systèmes de mesure participe de l'approche *écopoïétique* qui nous occupe[20].

De manière élargie le lecteur pourra se prêter au jeu des différences, en auscultant les trajectoires diverses décrites dans cet ouvrage à partir de ces cinq critères de nouveauté, de créativité, d'incertitude, de systématisation et enfin de transférabilité et/ou de reproductibilité. Il y a là, simple supposition, une trame assez sensationnelle qui se dessine.

20 Je renvoie à notre chapitre plus spécifiquement dédié au projet Moby-Dick.

ÉPILOGUE

ÉPILOGUE

« Arrête-toi, regarde, réfléchis et choisis[1]. »

1 Xavier Maniguet, *Survivre, comment vivre en milieu hostile*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 222.

TABLE

INTRODUCTION 7
PIERRE BAUMANN

MOBY-DICK. 17
CHLOÉ BAPPEL, PIERRE BAUMANN, CAMILLE ROUSSEAU, TOMAS SMITH

BIOMORPHISME. 47
JEAN ARNAUD, AMÉLIE DE BEAUFFORT, JULIEN BERNARD

ÉDITIONS INCERTAIN SENS. 75
MARIE BOIVENT, LESZEK BROGOWSKI, STÉPHANE LE MERCIER, AURÉLIE NOURY, ÉRIC WATIER

RÉENGAGER FREIRE. 103
MICROSILLONS

LA PART DE L' ŒIL 131
DIRK DEHOUCK, BRUNO GOOSSE, MICHEL GUÉRIN, LUCIEN MASSAERT

UN FILM INFINI (LE TRAVAIL) 161
PHILIPPE EYDIEU, ALEX POU, CAMILLE VARENNE

LABORATOIRE DES HYPOTHÈSES 189
JOCELYN DESMARES, FABRICE GALLIS, EDDY GODEBERGE, CHARLINE GUYONNET, ROMARIC HARDY, ARTHUR JAMES, SOPHIE LAPALU, FRÉDÉRIC LETERRIER

SUSPENDED SPACES 213
SUSPENDED SPACES

COMMENTAIRES SUR LE MANUEL DE FRASCATI À L'USAGE DE LA RECHERCHE EN ARTS 237
PIERRE BAUMANN

ÉPILOGUE 251

ÉQUIPE

Cet ouvrage est issu de travaux réalisés pendant le colloque *Réalités de la recherche (collective) en arts*, qui s'est tenu les 29 et 30 novembre 2018 à l'Université Bordeaux Montaigne dans le cadre des activités développées par le projet Moby-Dick, Laboratoire des Objets Libres, 2017-2020, projet collectif artistique, pédagogique et scientifique, coordonné par Pierre Baumann, UR CLARE, équipe ARTES, Université Bordeaux Montaigne.
Ce livre est le deuxième volume d'un polyptyque composé de quatre parties :
Vol. 1 : *Dire Moby-Dick par la recherche en arts*, 2018.
Vol. 2 : *Réalités de la recherche (collective) en arts*, 2019.
Vol. 3 : *Le terrain comme expérience de recherche en arts* (à paraître).
Vol. 4 : *Réécrire Moby-Dick par la recherche en arts* (à paraître).

Avec la participation (par ordre d'apparition) de :
Chloé Bappel, Pierre Baumann, Camille Rousseau, Tomas Smith / Jean Arnaud, Amélie de Beauffort, Julien Bernard / Marie Boivent, Leszek Brogowski, Aurélie Noury, Stéphane le Mercier, Éric Watier / microsillons / Dirk Dehouck, Bruno Goosse, Michel Guérin, Lucien Massaert / Philippe Eydieu, Alex Pou, Camille Varenne / Jocelyn Desmares, Fabrice Gallis, Eddy Godeberge, Charline Guyonnet, Romaryc Hardy, Arthur James, Sophie Lapalu , Frédéric Leterrier / Suspended Spaces.

Notices introductives réalisées par les étudiant.e.s en master recherche arts plastiques et en doctorat Arts (histoire, théorie, pratique) de l'Université Bordeaux Montaigne :
Chloé Herdrich, Amaryce Bourgade, Esther Pontoreau, Marie Felicie Queudelin, Ely Mechain, Camille Rivet, Camille Rousseau, Anne Wambergue et Camilla Magnani.

Crédits photos (*copyright*) :
Chapitre Biomorphisme : Jean Arnaud, Amélie de Beauffort, Julie Pelletier, Nathalie Delprat, Thierry Botti, Teruhisa Suzuki, Sylvie Pic, Damien Beyrouthy, Peter Briggs, Hanane Housni / chapitre Incertain Sens : Marie Boivent, Leszek Brogowski, Aurélie Noury, Hubert Renard, Stéphane le Mercier / chapitre Réengager Freire : microsillons, COE, Instituto Paulo Freire, Camilla Franz, Super Licorne, ART SANS RDV, TU–Théâtre de l'Usine, Charlotte Nagel / chapitre La Part de l'Œil : Lucien Massaert / chapitre Suspended spaces : Suspended spaces.

Crédits photos (*copyleft*) :
Chapitre Moby-Dick : Chloé Bappel, Pierre Baumann, Tomas Smith / chapitre Laboratoire des hypothèses : Laboratoire des hypothèses / chapitre Un Film Infini : Un Film Infini et D.R. / Inter-chapitres : Pierre Baumann et Tomas Smith.

Ouvrage tiré à 700 exemplaires.
Composé en caractères Univers, sur papier Sirio ultra white, 290 g et Munken lynx, 120 g.

Achevé d'imprimer en février 2019,
sur les presses de l'Imprimerie Escourbiac,
81300 - Graulhet - France.
ISBN -979-10-300-0354-3

Nos plus sincères remerciements s'adressent :
à tous les auteurs, ainsi qu'à Hélène Velasco, Frédéric Boutoulle, Béatrice Laville, Danièle James-Raoul, Pierre Sauvanet, Karin Sion-Jenkis, Pierre Beylot, Muriel Lepage, Florence Pouletty.

Édition :
Conception graphique et suivi de publication : Pierre Baumann.
Relectures : Chloé Bappel, Étienne Beaudouin, Esther Pontoreau et Tomas Smith.

Comité scientifique :
Jean Arnaud (AMU), Pierre Baumann (UBM), Amélie de Beauffort (ARBA Bruxelles), Michel Guérin (AMU), Danièle James-Raoul (UBM), Pierre Sauvanet (UBM), Diane Watteau (U. Paris 1).

Projet réalisé avec le soutien financier :
- de l'Unité de Recherche CLARE (EA4593), équipe ARTES, Université Bordeaux Montaigne ;
- de l'UFR Humanités de l'Université Bordeaux Montaigne ;
- du fonds de soutien à la recherche de l'Université Bordeaux Montaigne ;
- de L'École Supérieure d'Art de Clermont Métropole (ESACM), Clermont-Ferrand.

2019 - PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX
Université Bordeaux Montaigne,
33607 Pessac Cedex - www.pub-editions.fr

Presses Universitaires de Bordeaux

Université Bordeaux Montaigne

ESACM École Supérieure d'Art de Clermont Métropole

Pratel

Artes

ÉDITIONS INCERTAIN SENS

LABORATOIRE DES HYPOTHÈSES

MOBY-DICK

SUSPENDED SPACES

UN FILM INFINI

LA PART DE L'ŒIL

BIOMORPHISME

RÉENGAGER FREIRE

34 H - 3472 KM