

# RECHERCHE ET CONTINUITÉ DES ÉCRITURES (LIQUIDES) Retour sur un geste de plancton et une création de Darwin

**Pierre Baumann**  
**Université Bordeaux Montaigne - EA4593 CLARE**



Illustration de *Moby Dick*,  
par Rockwell Kent,  
édition de 1930 (D.R.).

« À l'abri des attaques d'un chasseur de cachalots tel que le *Péquod*, elles nageaient paresseusement, la bouche ouverte à travers le krill qui reste pris dans les fibres des fanons tandis que l'eau est expulsée entre les interstices de sa prodigieuse jalousie. »

Herman Melville, *Moby Dick*

## Écriture

Que veut dire « écriture et création » ? D'une part, l'écriture relève d'une graphie, c'est-à-dire d'une inscription qui transcrit un contenu pensé (du latin « *scribere, scriptus* », écrire, inscrire), laisse sa trace, fait preuve dans le champ d'un territoire matériel. Le mot écriture a des origines indoeuropéenne, issue de « *sker* » (« gratter », « inciser »), grecque de « *Skariphos* » (« stylet ») et germanique de « *skor* » (« stylet »). En raison de ses premiers modes d'inscription sur des surfaces meubles (cire, argile, bois) par empreinte souvent cunéiforme, *écriture* dit deux choses encore : c'est une incise, une scarification et cette incise rentre dans la matière. L'écriture a à voir, au début au moins, avec cette manifestation matérielle du langage qui *marque*. Aussi que fait cette matière ? Elle décrit, décompte, inscrit, enregistre, prouve, atteste, raconte, dessine, détoure, circonscrit, conserve, transporte, code. L'écriture met à plat des opérations qui vont simplifier sa mise en œuvre pour la rendre plus efficace par l'invention de la lettre, de pictogrammes et du dessin. On sent bien, dès à présent, qu'écriture et arts « plastiques » ont en partage ce recours à la matière et une fonction langagière.

## Création

D'autre part, l'heure n'est pas à une redéfinition des concepts de *création* et on entendra, bien simplement encore, que la création appelle tout ce qui permet de façon assez démiurgique de faire naître et croître une chose, une pensée, une idée, une forme, un objet, une œuvre. Aussi prendre au sens ouvert le terme création nécessite qu'on ne s'assujettisse pas tout à fait à l'idée que seuls les arts sont ici convoqués : arts littéraires, plastiques, visuels, poétiques, sonores, cinématographiques. Les pensées mathématiques, physiques, biologiques, sociologiques, politiques, etc. appellent tout autant la création.

Si on accepte l'idée qu'il faut se détacher de l'acception démiurgique de la création (la création, ça ne s'expliquerait pas ou allusivement !) on pourrait alors se positionner comme un botaniste, par exemple, qui observerait attentivement la croissance d'une plante et tente de comprendre comment croît cette organisme qui se présente à lui avec l'attention et l'analyse les plus grandes.

## Et

Écriture et création. Le rapport posé entre les termes est ouvert : ce petit « et », cette soudure calligraphique, dit bien comment, dans le cadre de ce séminaire conduit par Pierre Sauvanet depuis plusieurs années, il revient à chacun de questionner ouvertement, à sa manière, cet épineux rapport qui pose sous cape la question de la recherche et, plus particulièrement, de la relation entre recherche et création.

## Écriture liquide

Dans le cadre de ce séminaire *Artes*, mon intervention auprès des collègues et des étudiants, avait consisté à présenter un protocole d'étude

mené sur le plancton, projet passé mais résolument inachevé, qui fit l'objet de deux publications<sup>1</sup> et trouve des ramifications élargies dans nos travaux plus récents sur *Les objets libres* et l'écologie de l'art. Ce projet mettait au centre du débat la fonction même des écritures, celles qui permettent d'étudier avec un œil scientifique et artistique un modèle biologique (le plancton) à travers un appareil de ressources diverses : ouvrages, articles, documents, documentaires, témoignages, rencontres avec des spécialistes, collectes, observations directes, manipulations, expérimentations et analyses. Ces ressources permettent de connaître les différentes structures planctoniques, leur classification, leur composition chimique, leurs formes extrêmement diverses, leur influence sur les équilibres écologiques, leurs aptitudes à la survie, leurs écosystèmes. Ces ressources tiennent compte aussi des écritures matérielles qui résultent d'un ensemble de protocoles : récolte du plancton, classement des particules, documentation photographique issues d'observations microscopiques, analyses chimiques, etc. Pour le biologiste, la collecte, les analyses et le classement permettent d'identifier, d'ordonner, de hiérarchiser, de quantifier, de caractériser la diversité de ces corps marins. Une densité, une forme, une classification *parlent*. Ces écritures permettent de restituer des résultats scientifiques et d'en conclure une quantité remarquable de connaissances relatives à la vie en détail de ces écosystèmes, tout comme de l'équilibre général de notre écologie terrestre.

---

1 Pierre Baumann, « contre les apparences du geste, un geste de plancton », in Michel Guérin (dir.), *Le Geste, entre émergence et apparence*, Aix-en-Provence, PUP, 2014, pp. 107-135. Voir aussi *LLH papier*, édité avec le soutien du laboratoire Clare et des éditions Appendices, livre d'artiste, 18,7x14x2 cm, 100 exemplaires, 162 pages (60 planches recto-verso et un livret de 42 pages), janvier 2015.

Ces travaux ont permis aussi d'observer comment la création artistique s'empare de cette culture et met à l'épreuve les fonctions de ces écritures scientifiques, comment l'écriture artistique procède à des réemplois, des analogies et des métaphores de ces données, comment ces dispositifs de création permettent de repenser la question du choix d'un objet, de son observation, de son placement et déplacement, de sa reconstruction, de sa reformulation.

Or, ce rapport entre science et art tisse un réseau de relations complexes qui ne se résume pas à une récupération esthétique du modèle planctonique. Il y aurait trois axes :

Un, savoir, voir, observer, analyser, comprendre la nature du plancton et son importance au sein de l'écosystème planétaire.

Deux, étudier et inventorier les méthodes de recherche, et observer également comment ce sujet de recherche oriente la vie des hommes et des structures scientifiques (chercheurs, laboratoires, modes de vie), engage chez eux des faits et des gestes et suscite la création et l'invention scientifique (deux exemples : E. Haeckel et *Tara*).

Trois, interroger comment le regard artistique en se posant sur ce même modèle biologique contemple les formes et les méthodes, fait avec, modifie et fait migrer la connaissance (un exemple : Jean Painlevé). L'objectif n'est pas seulement d'identifier les modes d'appropriations qui conduisent à une réécriture, mais comment l'écriture artistique suscite d'autres attentions et génère une méthodologie de recherche qui sollicite des écritures (verbales, numériques, gestuelles, formelles, sonores...) avec, sur, autour et entre l'écriture scientifique.

Il est donc aussi fondamentalement question de voir comment ce processus de déplacement des écritures

et des objets d'études adosse la recherche en art à une écriture non homogène, à fonctions et à formes migrantes, où la frontière entre science et art n'a plus vraiment de sens. Cette écriture artistique (que convoque aussi sur certains points le biologiste) serait une écriture du *changement* (forme de *Ji Jing*), elle ferait de l'art un méta-art, qui emporte le sens et la forme vers la méta-phore et la méta-morphose. Elle s'attache à questionner le processus. Cette écriture artistique peut être portée par l'artiste, par le chercheur, par quiconque. Voilà l'hypothèse générale qu'il faudra nuancer.

Ce texte, de nature délibérément parcellaire, se construit à partir d'une suite de déclarations, qui prennent au mot ce que cette dimension processuelle suscite : une sorte d'écriture qui n'a plus tout à fait de forme propre, qui a capacité à se régénérer, à s'écrire et à se réécrire<sup>2</sup>, une écriture liquide (fuyante, claire, transparente et fluide). Si ici elle est essentiellement incarnée par le texte, les documents qui l'accompagnent renvoient à ces formes d'écriture plastiques et *méta*-artistiques. Il faut veiller à ce que cette liquéfaction ne devienne pas brumeuse, qu'elle ne soit pas simplement, si l'on s'en tient une fois encore à l'étymologie, *entre*, *au* milieu de, à la recherche de (méta). En somme elle doit chercher le sens précis au milieu du changement et en cela, parce que le plancton est fait de corps errants (*planktós*) qui peuvent être étudiés avec la plus grande attention, il constitue un modèle de pensée intéressant qui met au centre du problème le rapport entre errance, liquidité, complexité des corps migrants et acuité de l'analyse.

---

2 Il se trouve que cette suite de fragments résulte de la réécriture d'éléments prélevés dans notre synthèse d'habilitation à diriger des recherches qui, eux-mêmes, sont issus d'un exercice de restitution des choses vues et des choses faites sur un ton rétrospectif (qui adoptait le « on »).



### Le livre et l'hypothèse

Ce travail sur le plancton fut synthétisé par *Le livre et l'hypothèse*, un projet qui s'est construit sur une invitation de Michel Guérin à participer à un ouvrage collectif sur le geste (*Le Geste entre émergence et apparence*, PUP, 2014) qui trouvait ses fondements dans l'approche éthologique d'Adolf Portmann. On avait alors fait le choix d'investir le sujet à partir d'une hypothèse de travail qui nous poserait à la limite des considérations éthologiques, là où il deviendrait presque impossible de faire une analyse des comportements animaux et de leur apparence, tant les organismes observés s'avéraient peu visibles et la nuance entre *forme externe* et *forme interne* mise à mal, du fait de leur transparence fréquente. En apparence, à l'œil nu, on n'y voit rien. Un aspect du mobile éthologique permettait ainsi de poursuivre l'hypothèse de gestes inframincés. Le plancton s'est avéré être le modèle évident de cette position théorique. La méthode employée fut par conséquent expérimentale et analytique, plastique et scientifique. Elle s'est construite à partir de la production d'une série d'hypothèses restituées sous forme de fichiers pdf et diffusées par mail à partir d'un lien URL parfois codé sous forme de *flashcode*.

Ces hypothèses observent, commentent, annotent et se projettent dans l'écosystème planctonique. Elles ont ensuite servi d'appui à l'article qui s'est construit autour d'une chronique commentant les différentes expériences. L'édition d'un livre d'artiste (*LLH papier*) est venue compléter ces publications numériques et papier.

La question générale qui a guidé ces travaux se résume à l'expression suivante : Qu'est-ce qu'un geste de plancton ?

## **Amphiroa Orbignyana**

Le plancton (du grec ancien *πλανκτός* / *planktós*, errant, instable) est la multitude d'organismes animaux ou végétaux qui dérivent au gré des courants. Si l'étude plus précise du plancton produit quelques bénéfices à l'usage de la métaphore<sup>3</sup> par analogie entre geste créatif et « geste » planctonique, il nous faut aussi abandonner la métaphore au profit de croisements entre les gestes évidents du scientifique avec ceux de l'artiste (sculpter au microscope, collecter des matériaux au filet à plancton, classer des sculptures...).

Le geste de connaissance, s'il est un geste d'acquisition du savoir, est aussi un geste d'expérience et d'habilité, organisé autour d'une opération fondamentale qu'est celle du *placement*

---

3 Dans ce projet, on s'est employé à user *a minima* de la métaphore. Certes, comme Derrida l'indique, elle a propension à disséminer, à dériver, et en cela le plancton est métaphore de la métaphore par excellence, mais en même temps, on s'est attaché à la mettre à distance (le plancton comme métaphore de l'art), car aussi elle vient en *trop*. Elle transporte trop, elle occulte la réalité des formes et des gestes qu'on observe. Elle focalise trop rapidement sur les merveilles formelles de ces organismes alors que le plancton constitue aussi et avant tout un modèle d'écosystème pour la création (propension à l'errance, résilience, dissémination, système circulaire, etc.). Cf. Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, « La mythologie blanche », Paris, éd. de Minuit, 1972, p.247 sq.

et du *positionnement*. La thèse est donc celle-ci : un geste de plancton, prioritairement est un geste de *placement* (exemple : un *readymade* est un objet renversé). La suite des opérations qui conduisent à celui-ci, cultive une attention, construit l'édifice de la connaissance et fait que tout objet (de la science ou de l'art) ne vit que parce qu'il est choisi. Placer, c'est écrire par un jeu de positions. La chaîne de gestes passerait alors par un complexe établi comme suit : voir/cadrer = choisir = prendre/placer (où voir et prendre sont deux équivalents de processus perceptifs différents, l'un optique, l'autre haptique). Horst Bredekamp dans *Les coraux de Darwin*, montre formidablement comment la petite algue (pensée comme un brin de corail par Darwin, car un temps classée avec les coraux du fait que, comme eux, elle se pétrifie par sécrétion de calcaire), choisie par Charles Darwin, ne devient le modèle d'une structure de pensée qu'à la suite d'une série d'extractions qui cheminent entre formation naturelle et œuvre d'art :

« Dès lors que les choses de la nature sont saisies par l'homme, elles entrent en mouvement et franchissent la zone frontière entre formation naturelle et œuvre d'art. Dans le cas de *l'Amphiroa Orbignyana*, il y a une intervention en cela que Darwin a vu, choisi, rompu et remporté cet organisme pour le faire convoier à Londres, d'où il parcourut les différentes étapes de sa conservation. Avec les actes successifs de collection, d'incorporation, de codification et de protection s'est formée une aura propre qui, à chaque étape de son traitement, pénètre de plus en plus la sphère qu'occupent les œuvres d'art. Darwin nous montrera qu'ici il n'y a pas de hasard. Il offre l'occasion paradigmatique de déterminer le surplus de psychologie des formes qui se greffe aux choses dès qu'on les arrache à leur contexte<sup>4</sup>. »

---

4 Horst Bredekamp, *Les coraux de Darwin*, Paris, Les

Si l'originalité de l'analyse développée ensuite par Bredekamp tient au fait qu'il affecte aux gestes de Darwin un esprit d'iconologue basé sur le principe d'extraction, de décontextualisation et de recontextualisation – un esprit plasticien<sup>5</sup> toujours aussi opérationnel dirons-nous –, elle réside aussi dans un principe d'analyse formelle des choses marginales et involontaires qui s'échappent des différents diagrammes réalisés par Darwin sur le modèle du corail. Bredekamp analyse avec l'œil d'un *criminologue*<sup>6</sup> chaque trait, chaque interruption, chaque reprise, chaque rayon, chaque épaississement, chaque extension des dessins et cherche à y déceler les plus infimes résonances sur la modélisation de sa théorie de l'évolution, « définissant ainsi le medium du dessin comme une membrane de la pensée. L'image, écrit-il encore, n'est pas le dérivé ou l'illustration, mais le support actif du processus intellectuel. "I think" : ainsi écrit le penseur et ainsi parle l'esquisse<sup>7</sup>. » Le mode de déploiement du motif du corail fait de l'évolution non plus un système croissant et hiérarchisé sur le modèle de l'arbre, mais véritablement « foisonnant dans toutes les directions comme un relevé cartographique<sup>8</sup> ». L'attention esthétique de Darwin doit-elle par conséquent être

---

presses du réel, 2008, pp.12-13.

5 C'est aussi l'état d'esprit du curieux, de l'amateur et des cabinets de curiosité qu'il élabore avec soin.

6 L'expression est de Bredekamp, *op.cit.* p.13.

7 Horst Bredekamp, *op.cit.* p.40. Le « I think » figure en haut du *Troisième diagramme de l'évolution* tiré du *Notebook B*, diagramme le plus connu de Darwin. Cf. Charles Darwin, *Le corail de la vie, Carnet B (1837-1838)*, Paris, éd. Rivages, p.64. La qualité des ouvrages de Darwin vient notamment du fait qu'à la grande différence d'un Léonard qui s'était résigné à ne rien classer de ses notes, Darwin organise ses notes en carnets, en fonction de leurs domaines d'étude. Le Carnet B regroupe les notes relatives à « la transmutation des espèces », alors que le carnet A est intitulé « géologie ».

8 Horst Bredekamp, *op. cit.* p.44.

pensée comme le renversement de la métaphore ?  
L'œil de l'artiste présent en Darwin aurait à voir avec la compréhension d'une structure évolutive naturelle qui passe par la projection d'un motif microscopique (ou presque) de croissance – ce corail qui fait œuvre – et particulière, pour être projetée sur un modèle macroscopique d'évolution des espèces généralisée ? Ethologie à la racine.

Voici donc où nous en sommes. Au complexe proposé plus haut : voir/cadrer = choisir = prendre/placer, il faudrait ajouter un vecteur transversal : penser (« I think ») – bien évidemment compatible aux sciences comme aux arts.

Errer (planktós)

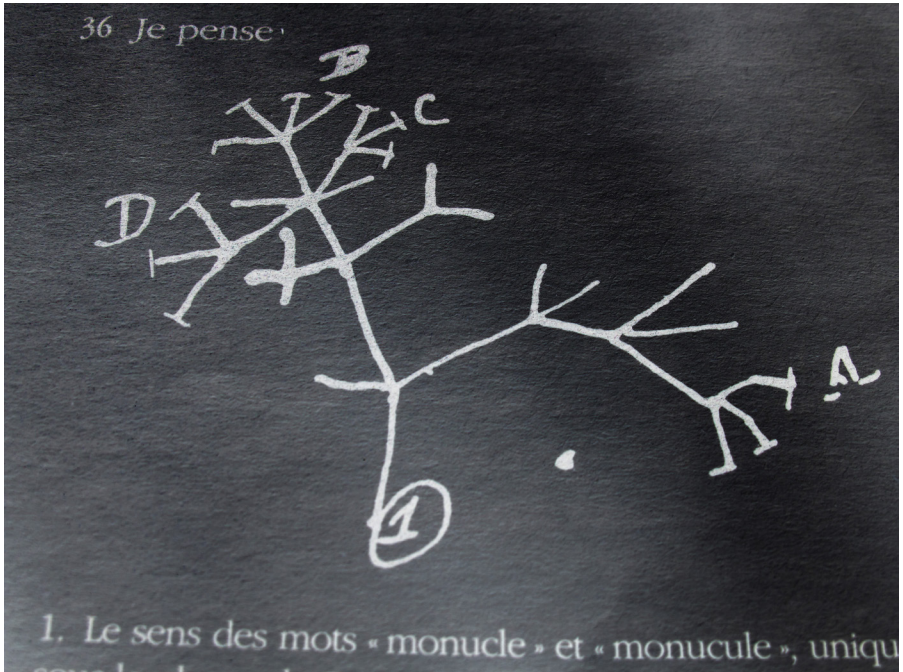
voir/cadrer=choisir=prendre/placer

« I think »

Plus précisément si on s'en tient à la suite des gestes de collecte darwiniens – voir, prendre, transporter, conserver, classer – ils vont avec ces gestes de pensée (*i think*) : choisir, expérimenter, hiérarchiser, analyser, supposer, projeter et conceptualiser.

C'est pourquoi choisir signifie que lorsqu'on voit on cadre, lorsqu'on prend on place, et ces premiers gestes constituent en quelque sorte la racine d'une écriture de création.

## Supposer



LLH09\_coraux\_130315,  
image 1/24, fichier  
numérique diffusé par  
courriel (et imprimé dans  
LLH papier), 2014 (avec  
une reproduction du  
Troisième diagramme de  
l'évolution tiré du  
*Notebook B* de  
Charles Darwin)

## Prendre, observer, placer, dysposer

La projection de ces observations dans le champ de l'art pose un ensemble de questions auxquelles on ne répondra pas ici. Celle de la propension à réchauffer le sentiment esthétique au contact de la science en est une. D'abord, on s'est attelé à utiliser de concert l'étude, sa restitution textuelle et visuelle, de front avec un travail de projection formel, plastique.

En d'autres termes, on s'est attaché à délivrer en parallèle, par analogie, une suite de gestes issus des sciences naturelles en même temps qu'un ensemble de faits artistiques. C'est en cela que le débat est

engagé sur l'emploi de méthodes en apparence divergentes et dont la connivence ne va pas de soi : on touche là à la conceptualisation d'une pensée plastique, méta-artistique, proche de la *pensée sauvage* et qui emploie ses propres outils d'analyse. L'ensemble des gestes, qui nous concernent là, tient dans la chaîne simple : Prendre, observer, placer et *dysposer*. Inscrit dans la logique darwinienne de prélèvement de l'*Amphiroa Orbignyana*, cet appareil *gestuel* fut envisagé comme le modèle procédural d'élaboration de la forme plastique et des systèmes d'écriture, *objet libre* par excellence, car caractérisé par quelques propriétés particulièrement contingentes et fluctuantes. Le motif de l'errance (*planktos*) ne signifie en aucune manière qu'il n'y a plus de choix, mais que ces choix sont contenus dans le repérage d'une forme préexistante, son prélèvement, son analyse (observation) et son positionnement déterminé dans un complexe plastique en fonction de ses finalités formelles ou fonctionnelles. La procédure s'inscrit par conséquent pleinement dans la lignée d'une esthétique du montage, où le geste de montage est bien un geste de positionnement à partir d'une suite de déconstructions préalables : une fragmentation, autrement dit une dispersion et une *dysposition*<sup>9</sup> (Didi-Huberman).

L'analyse de son impact sur le rôle des objets d'art semble tout à fait déterminante, en cela qu'elle permet de modéliser un écosystème créatif basé sur le bon équilibre d'un objet, dont les formes et les positions sont influencées par un environnement contingent.

---

9 « C'est cela le montage : on ne montre qu'à démembrer, on ne dispose qu'à "dysposer" d'abord. » in Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire 1*, Paris, éditions de Minuit, 2009, p.86. Il se réfère à Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg et Marc Bloch.

## Pour un art pauvre<sup>10</sup>

Ce champ de l'art, habité par des objets *incongrus*<sup>11</sup> (Hal Foster), tient compte de l'apparente pauvreté de la chaîne de gestes alors engagés, qui parfois, pourraient être assimilés à du glanage ou à la culture de reliquats, à de la pauvreté ou, plus encore, à la poursuite d'une logique critique épuisée du *readymade*. Qu'on ne s'y trompe pas, au contraire, on devra s'attacher à faire valoir des unités de mesure à la fois éthiques, politiques et subtiles qui s'inscrivent dans une logique de refonte de la figure de l'artiste et de sa fonction discrète. À ce titre, le plancton fait modèle parce qu'il est partout (il est aussi du plancton aérien que l'on voit particulièrement bien scintiller sous le faisceau des projecteurs), inapparent et déterminant, propre à la conception d'une esthétique de la dissémination et de la valorisation des quantités négligeables.

## Observer, fictionner

Ces principes d'observation et de positionnement expérimentés dans le cadre des travaux sur le plancton ont donné lieu au développement d'un projet d'écriture sur les artistes par l'image qui se construit à la lisière de la documentation vidéographique. Le projet s'intitule *Cancer vidéo*.

---

10 Il s'agit du titre d'une exposition dont le commissariat fut assuré par Françoise Cohen au Musée Carré d'art de Nîmes en fin 2011, début 2012.

11 La question a indirectement trait à l'écriture : On ne parlera plus d'« objets spécifiques », mais d'objets qui se trouvent précarisés du fait de leur instabilité de tout ordre (fonction, situation et forme) par la mise en œuvre d'une écriture *migrante*. Dans son article « Erreur sur le cadavre », Hal Foster montre comment selon lui « le champ élargi » de l'art postmoderne a littéralement *implosé*. Foster parle désormais de « champ incongru » et « d'une pratique des objets incongrus dans un champ implosé ». Hal Foster, « Erreur sur le cadavre », in Harald Szeemann, *Méthodologie individuelle*, dir. Florence Derieux, Paris, Jrp/Ringier, 2007, p.20.

Ces micro-vidéos furent développées avec l'idée que ce qui est important n'est pas exactement ce qui se passe dans l'image, et qu'en filmant avec insistance et neutralité quelqu'un qui n'y est pas préparé, qui ne joue pas non plus, qui se trouve seulement confronté à sa propre solitude, il y a quelque chose qui prolifère. On filme un corps simple et il y a quelque chose qui prolifère. Il ne se passe rien en apparence. On ne voit rien si on n'observe pas les particules infimes. Les gens sont pris au dépourvu. On ne leur demande ni de jouer, ni de parler, seulement de vivre sous le regard de la caméra. La minute de solitude est éternelle, souvent la parole réinvestit le territoire, inopportune, ailleurs, dans l'angle mort.

C'est une manière de regarder, de décrire et d'écrire le travail, mais au moment où il ne se fait pas, pour charger l'image de tous ses possibles. « À quoi tu penses? » a-t-on envie de dire. Mais on ne veut pas savoir. Seulement voir la fiction virale qui prolifère. Le vrai temps du travail est passé ou à venir. Le geste est à l'état de pensée et chacun cherche sa place. J'aime cette idée de continuer le travail mine de rien autour de temps morts, d'angles morts, de micro-cancers de la réalité. Rien n'est mort alors, au contraire, c'est pensé comme une fructification cellulaire des pertes.

Se joue une expérience plastique qui tente de ne pas situer s'il s'agit d'une documentation neutre ou d'un geste d'art, dispositif méta-artistique en somme. Ainsi, la fiction qui s'échappe du réel dessine, elle aussi, comme celle qui se dissout dans l'étude des sciences naturelles (du plancton), une nouvelle ouverture à l'expérience du retrait, celle d'un artiste en témoin. Voir c'est faire.

# Collecter

## Bolas

Si Lascaux incarne pour tous, les origines de l'art, Michel Lorblanchet défend la thèse qu'il existe des vestiges bien antérieurs, datés d'environ 2 millions d'années de forme sphéroïdale (les bolas) qui trahissent dès les origines une pensée esthétique. « Contrairement à ce qui a été souvent dit, écrit Michel Lorblanchet, nous pensons que l'homme, dès le début, fut capable de créer une forme parfaite simplement pour le plaisir, quitte à en découvrir ensuite de possibles usages. (...) C'est, ajoute-t-il, la première symétrie réalisée par l'homme au cours de son histoire. » (in *La naissance de l'art, Genèse de l'art préhistorique*.) Cette dernière expérience est le fruit d'une collecte de plancton au filet. C'est long. Il faut plusieurs heures pour obtenir de quoi faire une boule d'à peine trois centimètres. C'est le retour patient du macroscopique. C'est un geste vain d'accumulation, qui restitue une sédimentation artificielle par modelage en forme de boule, comme les bolas, comme un dernier retour aux origines, comme les oranges séchées aussi.



LLH13\_bolas\_140327,  
fichier numérique diffusé  
par courriel (et imprimé  
dans LLH papier), 2014.

## Écritures-artistiques-recherche

Un peu plus haut nous avons lu comment Bredekamp pense le dessin de Darwin comme « une membrane de la pensée ». Il y a dans ces petits dessins autant de charge conceptuelle et théorique que le « I think ». C'est en cela qu'il n'y a pas de discontinuité d'écriture. Plus encore, le brin de l'algue (conservé et archivé) est partie de cet appareil graphique : trait, lettre et matière (organique), en résultant d'une suite de gestes choisis, en choisissant avec précision les traits – *chromosomes* – d'écriture (un bout de ligne de crayon, un morceau de lettre, un fragment d'algue), concentrent le sens, donnent du souffle à la pensée (une aura) et résorbent la classification entre art et science et entre pratique et théorie.

En deux mots, il s'agit de s'emparer des différentes fonctions de l'écrit, de la parole et des gestes plastiques pour penser un *processus continu*<sup>12</sup>.

Si on entend assez facilement dans l'environnement universitaire actuel ce caractère continu de la recherche artistique – toute la structure de nos formations universitaires tente d'avancer ce tressage des formes et des méthodes d'acquisition et d'emploi des savoirs –, il y aurait beaucoup à écrire sur l'artificialité de la dialectisation théorie/pratique malgré tout persistante, notamment en raison d'une mauvaise lecture des fonctions mêmes des dispositifs de création<sup>13</sup>. Si, bien évidemment, l'emploi des

---

12 L'expression pourrait faire écho au principe de « création permanente » de Robert Filliou.

13 Pourtant nombreux sont les exemples historiques qui assument pleinement cette continuité et la faculté que possède la création à analyser, objectiviser, spéculer et hiérarchiser. Le Cubisme en est un qui montre bien comment le Cubisme analytique énonce sa théorie qui résulte de la phase cézannienne et comment ce même Cubisme analytique a suscité une augmentation théorique avancée par le Cubisme synthétique. Aussi inutile de dire qu'un objet théorique peut lui-même devenir le sujet d'une nouvelle théorie augmentée. Les écritures sont multiples et l'opposition entre théorie et pratique ne tient pas si on affecte à la théorie l'expression exclusive d'une pensée via l'écriture textuelle

différentes formes d'écriture de création n'est pas une condition *sine qua non*, on observe trop souvent le développement de travaux de recherche en art qui abandonnent ou mettent de côté toute écriture de pensée par la production plastique, parce que trop souvent leurs auteurs et les instances qui les accompagnent ne savent pas comment positionner cette pratique<sup>14</sup>. C'est là faire fi du pouvoir de découverte, d'analyse et d'invention de l'écriture artistique.

On aurait beaucoup à gagner à définir très précisément le cadre méthodologique que chaque protocole de recherche se donne et à partir de quels types d'écritures il opère. Dans ce contexte l'objet artistique porte un nom qui lui sied mal car il présuppose qu'il s'avance comme un objet chargé de ses présomptions œuvrantes, voire hermétiques, immaîtrisables et relatives. Il faut, pour bien faire, *blanchir* ces présomptions narcissiques et restituer à ces productions de forme leur valeur d'expérience et leur capacité d'écriture analytique sur les choses ainsi que sur ce que l'objet est lui-même. Cela dit en substance que ces typologies d'écritures peuvent endosser des fonctions diverses. Schématiquement : déclarative (ceci est, par exemple, un monochrome rouge), hypothétique (supposition que ce rouge produit telle intensité), démonstrative (il est évident que cette surface de rouge est plus puissante que celle-ci plus petite – cf. Matisse), expérimentale (comment faire migrer les intensités chromatiques d'une surface vers son revers – Bonnefoi), etc. Alors

---

et à la pratique son expression par la forme plastique concrète. Accepter tel schématisme, ce serait renier tout un pan de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, de la Poésie concrète à l'Art conceptuel en passant par le Constructivisme, le Bauhaus et l'Art concret

14 Doit-on en déduire l'expression d'un malaise ? On observe de plus en plus des travaux de recherche d'artistes plasticiens qui mettent en œuvre des recherches en arts plastiques sans production plastique.

dans ce cas là, le rapport entre recherche, production artistique et écriture textuelle se trouve apaisé et utile. Chaque écriture a un usage adapté, comme on emploierait une scie pour couper une planche et un marteau pour planter un clou (quoiqu'il puisse être fructueux de planter un clou avec une scie).

La condition, qui nous renvoie au déficit de crédit évoqué plus haut, passe par la parfaite maîtrise de l'écriture artistique et par la conscience de son emploi. Plus précisément, il y a peut-être là un point qui permet de répondre à une question latente sur la différence entre une *écriture-artistique-recherche* et une œuvre d'art qui sort du contexte de recherche dans lequel il revendique son inscription<sup>15</sup>.

La condition d'opérabilité de cette écriture-artistique-recherche, par analogie à toute procédure scientifique, réside dans la (plus parfaite possible) maîtrise de ces modes d'écriture et le pouvoir d'analyse des systèmes en jeu, ce qui ne révoque en rien tout le pouvoir indécidable d'apparition d'objets auxquels on ne s'attend pas et d'invention qu'il génère et toute la difficulté à manier les différents langages et les différentes formes d'écriture.

## Comment dire

« (...) »

comment dire —

voir —

entrevoir —

croire entrevoir —

vouloir croire entrevoir —

folie que de vouloir croire entrevoir quoi —

quoi —

comment dire<sup>16</sup> —

(...) »

---

<sup>15</sup> La nuance n'est pas exclusive : une œuvre peut être écriture-artistique-recherche, ou pas.

<sup>16</sup> Samuel Beckett, *Poèmes, suivi de mirlitonnades*, Paris, Les éditions de minuit, 1992, pp. 26-27.

## Continuité des écritures (liquides)

Le lecteur exigeant objectera que j'enfonce là des portes ouvertes, mais, par expérience, il est parfois difficile d'inscrire la recherche artistique, en master et en doctorat en particulier, dans cette suite continue de langages et de modes d'écriture différents qui s'emboîtent, se tressent et se superposent. C'est cette spécificité épistémologique, qui ne va pas sans un esprit de méthode et de discernement, dont s'emparent actuellement les écoles d'art, parfois avec inventivité<sup>17</sup>, parfois avec amalgames, et qu'il est important de défendre dans notre environnement universitaire (comme en École d'art), au même titre qu'elle peut se développer dans d'autres pays tels que le Canada.

Dire que la recherche est création constitue un lieu commun essentiel comme de dire qu'une partie<sup>18</sup> de la création est recherche. On peut même dire, par extension, qu'un mémoire de recherche (et les différentes formes d'écritures qu'il synthétise et documente), qu'une thèse (et l'ensemble de son appareil de production scientifique), que tout autre protocole de recherche en arts après la thèse, constituent des formes artistiques globales et élaborent des créations à part entière.

Il faut noter de surcroît que cette forme écrite et imprimée – encore nécessaire dans le champ académique universitaire –, que prend l'objet de recherche, est des plus utile en cela que, comme tout livre (matériel et numérique), elle emporte avec elle une masse de contenu tout à fait remarquable ; elle fait trace, expose des résultats, rassemble en un seul point sa quantité de savoir, de création et d'invention et synthétise en somme un ensemble

---

17 Cf. prochainement *Vision-recherche en art et en design, une proposition de l'ANDEA*, Palais de Tokyo, 13 au 18 avril 2016.

18 Il y a toute une partie de la création qui ne cherche rien.

d'activités de natures très variables (expérience, production d'objets artistiques, films, bases de données numériques, documents, actions...). Selon cette logique de continuité des dispositifs d'écriture, il va de soi que ces différentes activités qui, elles-mêmes, attestent de cette recherche, doivent aussi faire l'objet de restitution.

Annoncer et accepter comme tel cette continuité de la recherche artistique permet en effet de redonner aux formes multiples d'écriture le pouvoir de s'exprimer dans le cadre de tels dispositifs de pensée. Mais cela nécessite de faire en sorte que leur structure contienne bien un appareil d'écriture qui tient compte de, et fait évoluer, la chaîne de pensée scientifique régie par la trouvaille, l'observation, la collecte et la production de données, le classement, l'analyse, la hiérarchisation, l'expérimentation, la modélisation et la création de nouvelles formes (matérielles et conceptuelles). En d'autres termes, toutes ces écritures ne vont pas sans ce facétieux « I think » darwinien quand bien même la main précède parfois de plusieurs années ce que l'esprit va en faire après bien des errances<sup>19</sup>.

---

19        Trois années, et un voyage sur le *Beagle*, séparent le moment où Darwin ramasse l'algue sur une plage d'Argentine en 1834 et celui où il dessine son brin de corail à côté duquel il écrit « I think » dans son *Carnet B*.

Sans mention contraire, les images sont de l'auteur et sont sous copyleft pierre baumann - Les Objets Libres, 1<sup>er</sup> avril 2016.

Ce texte résulte d'une contribution au séminaire *Artes* de l'Université Bordeaux Montaigne, animé par Pierre Sauvanet qui portait sur «Écriture et création» (actes à paraître).