

Investigação em Artes

Coordenação / Coordination
José Quaresma
Fernando Rosa Dias

Research in Arts

The Oscillation
of the Methods

Recherche en Arts

L'Oscillation
des Méthodes

A Oscilação dos Métodos

Investigação em Artes.
A Oscilação dos Métodos

Coordenação

José Quaresma
Fernando Rosa Dias

Projecto gráfico

Inês Chambel

Edição do Centro de Filosofia
— Faculdade de Letras
da Universidade de Lisboa

ISBN

978-989-8553-37-9

Depósito Legal

386386/15

Impressão

inPrintout

Lisboa, 2015



« Je ne sais pas ce que c'est » Mouvement, détournement, montage

Pierre Baumann

Il n'y a pas de théorie de ce qui se fait (de ce que je fais : des « collages »), parce que ce qui se fait ne ressort d'aucune globalité. Tout au plus peut-on parler du geste qui inaugure la production, de son intentionnalité, de sa « musculature », de sa vitesse, de son rapport au plan, de l'espace qu'il engendre, du vent qu'il agite, etc. : « une gestualité théorique » / « une théorie gestuelle » — le moment où la forme est tout entière (inconnue-informe comme l'impossible) dans le geste suspendu¹.

Christian Bonnefoi, « Collages », 1974

Prologue

La difficulté méthodologique de la recherche en art émane en particulier du fait qu'elle convoque l'expérience artistique comme une composante inhérente de la recherche en art.

Le deuxième problème viendrait du litige esthétique contenu dans l'analyse de formes et de faits qui se devraient d'être verbalisables, conceptualisables, *théorisables* et ce qui résiste à cette théorisation, parce que certaines choses se font et ne se théorisent pas, alors qu'il paraît impossible de rassembler par le discours l'ensemble des expressions qui se dégagent d'une forme plastique.

Enfin la méthodologie de la recherche en art pose problème parce qu'elle convoque des procédures anti-académiques qui vont parfois à l'encontre des directives ministérielles de développement de la recherche en art.

Les enjeux soulevés par ce projet d'édition sur les oscillations de méthodes (entre théorie et pratique) dans la recherche en arts sont par conséquent complexes car ils

1 Christian Bonnefoi, *Écrits sur l'art*, « Collages », La Part de l'œil, Bruxelles, 1997, p.25.



Plan de travail, photo Pierre Baumann.

convoquent de nombreux facteurs à considérer (d'ordres idéologiques, économiques, esthétiques, pédagogiques, pratiques et structurels), ce qui explique qu'il suscite de nombreuses exégèses motivées en particulier en Europe par la mise en œuvre du processus de Bologne. Acceptons par conséquent l'idée qu'on dira ce qui déjà a pu être dit afin d'avancer une proposition méthodologique et conceptuelle qui défend une position possible parmi d'autres, obtenue par l'expérience. Joseph Beuys ne préconisait-il pas que « La perception de la substance intérieure des choses ne peut être obtenue que par l'exercice² », formule sur laquelle il nous faudra revenir par la suite.

L'enjeu des réformes actuelles n'est ni de cliver les institutions qui proposent de développer la recherche en art, ni de vitupérer contre l'homogénéisation des structures de formation à l'échelle européenne (c'est la sauce « Bolognaise ») mais bien de tirer profit des dispositifs existants et stimulants qui germent pas à pas ici ou là (notre étude portera sur des cas Français pour l'essentiel, cadre dans lequel j'évolue) et qui parfois parviennent à tirer profit des structures existantes et de leur potentiel de perméabilité.

On l'aura compris entre les lignes, la position que nous défendrons n'est pas révolutionnaire, non qu'elle cherche en contrepartie à adopter une position académique, mais au contraire parce qu'elle défend l'idée que les mutations peuvent se faire à partir d'un *détournement* de l'existant. Ce détournement n'est rien d'autre que la mise en œuvre d'une *Pensée sauvage* à rapprocher du *bricolage*. C'est la thèse que défendait déjà en

2 Joseph Beuys, Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art*, L'Arche, Paris, 1992, p.163.

2010 Jehanne Dautrey à l'appui des écrits de Levi-Strauss³. Nous la développerons pour en explorer les conséquences à partir, en particulier, d'un programme que nous avons expérimenté à l'Université Montaigne de Bordeaux et d'un autre développé par l'Ecole d'art de Clermont-Ferrand qui, tous deux, prennent appui sur les vertus d'une expérience organique du déplacement. A cela s'ajoute la nécessité intellectuelle de prendre appui sur la fondamentale parole des artistes.

Préambule économique

Le différent⁴ idéologique qui persiste et oppose encore les arts enseignés à l'université aux écoles d'arts nous semble infondé. Si les écarts (méthodologiques et idéologiques) persistent, nous disposons là de systèmes complémentaires et poreux. Alors qu'il existe de plus en plus de ponts pédagogiques et de recherche (trop isolés certes), il est aussi des universitaires qui interviennent régulièrement en école d'art et des artistes renommés enseignants à l'université⁵.

Si différence il y a, elle trouve aussi son origine dans le fait que la recherche en arts à l'université dépend du Ministère de la Recherche alors que celle qui s'échafaude dans les écoles d'art est soumise à la tutelle du Ministère de la Culture. Ces centralisations variables ont de multiples répercussions sur lesquelles nous aurons ponctuellement l'occasion de revenir. L'une d'entre-elle est économique. Il serait excessif d'avancer que les variations de traitement de la recherche en art sont les conséquences de critères économiques, mais il faut, toujours en préambule, souligner que les régimes varient non seulement en fonction des institutions porteuses, mais aussi en fonction des localisations géographiques, et du statut des institutions publiques ou privées selon les cas. On ne saurait occulter que les régimes drastiques de restrictions budgétaires (dans les universités en particulier) appellent le renforcement des formes de financements multiples (Régions, Europe, Conseils Généraux, récupération de taxe d'apprentissage, etc.) de la recherche et l'invention de nouveaux systèmes économiques (appel à des fonds privés, partenariat, sources participatives, limitation des coûts, etc.). Si dans ce contexte, le modèle économique de financement des sciences dites « dures » peut s'avérer dynamisant

- 3 Jehanne Dautrey (dir.), *La recherche en art(s)*, « Pour une pensée sauvage de la recherche en art », éditions MF, Paris, 2010, p.17 sq. S'emparer d'un tel auteur pour penser une recherche innovante en art s'avère d'autant plus renversante lorsqu'on connaît le différent qui avait opposé Pierre Soulages contre l'article « Le métier perdu » de Levi-Strauss publié dans le numéro 10 (mars 1981) de la revue *Débat*, texte en réaction de Soulages intitulé « Le prétendu métier perdu » et publié dans le n°14 (juillet-août 1981) de cette même revue. Dautrey ne manque pas de souligner le paradoxe et c'est probablement aussi ce qui tempère son appropriation. On ne peut en effet n'être que relativement convaincu par certains développements de Levi-Strauss sur la peinture (et le « modèle réduit », ou sur « la vogue intermittente des collages » par exemple).
- 4 Il est parfois surprenant de voir combien persiste de part et d'autre des formes de mépris mutuels bien souvent fondés sur des préjugés inexpérimentés ou portés sur des individualités.
- 5 Ma position statutaire revendique cette porosité : Artiste et maître de conférences en arts plastiques à l'Université Bordeaux Montaigne, je suis également membre du Conseil scientifique de l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Clermont Métropole et intervenant épisodique dans cette école. Nous menons par ailleurs avec Amélie de Beaufort enseignante à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, une collaboration scientifique de recherche autour d'un programme sur *L'usage* rapprochant nos deux institutions.

(aussi parce qu'il peut susciter des collaborations scientifiques entre différents champs disciplinaires), pour la bonne raison que la pratique de la recherche en art nécessite de façon analogue à ces domaines scientifiques des moyens matériels souvent lourds (équipement numérique, atelier de production graphique, de sculpture, etc.), la recherche en arts appelle l'invention de nouveaux dispositifs économiques qui passent par le soutien inconditionnel des instances de direction où se développent ces recherches.

Par conséquent, l'inventivité de cette recherche en art, toujours guidée par le pré-supposé qu'elle privilégie le tressage intime de la théorie avec la pratique, va de pair avec la capacité à déployer des économies de travail capables de tirer profit des moindres interstices des structures en jeu.

Schéma croisé entre intuition et discursivité

En France, comme dans de nombreux pays européens, le processus de Bologne a marqué en profondeur l'étalonnage du cursus des formations en écoles d'art, sur le modèle du LMD (Licence, Master, Doctorat). Nombreuses furent les publications qui discutèrent des enjeux de telles réformes (on mentionnera le bon numéro 45 de la revue *L'Art Même*, daté du quatrième trimestre 2009⁶).

En imposant un principe d'équivalence des diplômes (et de la problématique mobilité possibles des étudiants à tous les stades de leur formation — ce n'est pas ici l'objet du propos) c'est bien aussi du rapport entre le rapprochement de méthodes et de champs de compétences variables qu'il fut question, où la place de l'expérience artistique occupe des positions multiples qu'on ne saurait résumer sous une formule « toute production artistique est recherche ». Il est par conséquent aussi à débattre ce que soulèvent nos directeurs éditoriaux José Quaresma et Fernando Rosa Dias, ce qui s'impose avec ambivalence au cœur de l'expérience artistique, le rapport entre une production *libre* (qui échapperait à toute investigation discursive) et une théorisation objective (qui tenterait de contenir les enjeux dans le périmètre d'une entreprise discursive établie). Entre ces deux écueils, celui qui pousserait à penser qu'on ne peut pas dire ce qui se fait, et celui d'éroder le geste sensible par trop d'explication, il est en question l'expérience d'une méthodologie au cœur des séismes produits par les réformes actuelles de la recherche en art, qui se prête opportunément au jeu des investigations et des croisements entre geste et théorie de la création comme entre institutions : des *oscillations*.

Nous défendrons l'idée que la crise (car elle est vraiment mise sous la critique) actuelle des enseignements et de la recherche en art agit favorablement sur l'appropriation nouvelle de ces ambivalences de méthode de recherche, entre ce qui échappe et ce qui se soumet à la conceptualisation méthodique. On ne saura réduire trop vite le schéma à cette équivalence : la pratique artistique (parce que schématiquement considérée comme non verbale) serait intuition alors que le discours serait par définition décidable

6 Cette même revue vient de consacrer un autre numéro sur la question (mais avec plus ou moins toujours les mêmes auteurs) au deuxième trimestre 2014.

(cartésien, « scientifique »). Au contraire l'analyse des ambivalences va avec le fait qu'une pratique artistique, évidemment peut être décidable et très objectivement conceptualisée alors que le discours peut lui aussi de son côté prendre des chemins de traverse libres.

Il faut ajouter au corpus d'analyse que la relation entre une pratique artistique et un discours (appelons les choses ainsi pour simplifier) n'est pas celle univoque du discours analytique sur une pratique artistique. La pratique artistique a aussi portée analytique sur le discours, tout comme le discours peut prendre des accents herméneutiques (discours sur le discours), et la pratique aussi sur d'autres pratiques.

Le dilemme Ecole d'art / Université ou l'évaporation des rentabilités

Si les écoles d'art sont — un peu forcées et — contraintes d'inventer de nouveaux modèles de recherche à la lisière des schémas universitaires⁷ (et souvent en revendiquant une mise à distance critique, sans même toujours savoir précisément ce qui s'y fait, ni même en connaître la diversité des méthodes) les formations artistiques à l'université doivent penser l'avenir de leur recherche à partir d'une entreprise de décroisement renforcée et d'une plus grande indépendance vis à vis des académismes imposés par des méthodologies universitaires souvent forgées sur le modèle d'autres disciplines (universitaires, telles que l'histoire de l'art, la philosophie ou les sciences des arts), qui ne sont pas confrontées à l'implication de la pratique dans les dispositifs de recherche. On ne saurait généraliser à l'excès, mais à l'université, la difficulté à faire exister cette recherche plasticienne vient aussi de la pénurie patente d'enseignants chercheurs artistes. Alors, l'apport des écoles d'art permet de fournir quelques sources d'inspiration fructueuses pour malmener les scepticismes ambiants auxquels sont confrontés les formations artistiques de la part de leurs pairs, au sein même des universités : moins d'académisme, plus d'inventivité et de mobilité.

Il est acquis que les « Beaux-Arts, ainsi l'écrit Thierry de Duve dans *Faire école (ou la refaire)*, ne forment pas des artistes comme une école de médecine des médecins⁸ », ce qui dans l'ouvrage ne finit pas de désespérer l'auteur. Ajoutons de façon spéculaire que les arts plastiques à l'université ne forment pas (que) des professeurs, comme une école de médecine des médecins, et que par conséquent la fonction sociale affectée à ces formations et à leurs étudiants résiste à ce profil de rentabilité. Il investit l'acquisition de ces savoirs d'une autonomie et d'une gratuité basée sur la conscience des pouvoirs élargis du geste artistique. Les formations s'adaptent aux enjeux actuels de la création

7 Et pourtant, il est frappant de lire combien la *Charte nationale de la recherche en école d'art*, écrite par l'Association Nationale des Ecoles supérieures d'Art (ANdEA), présidée par Emmanuel Tibloux, manque d'inventivité et se dissout dans des schémas plaqués sur celui des universités, notamment sur la question de détermination des critères de scientificité des méthodes et sur le mode de reconnaissance du statut de chercheur par leurs pairs. Charte consultable sur le site de l'ANdEA : http://www.andea.fr/doc_root/andea/commissions/530dda267366c_charte-de-la-recherche-v3-nov-13.pdf, consultée le 29 août 2014.

8 Thierry de Duve, *Faire école (ou la refaire)*, Presses du Réel / Mamco, Dijon/Genève, 2008, p.174. Thierry de Duve discute de cette assertion tout au long de son ouvrage, mettant en cause la question de l'utilité sociale de ces étudiants en arts qu'on fait peser sur leur épaules et que de Duve considère tout bonnement « intenable ».

qui misent sur un décloisonnement des spécialités et sur une plus grande porosité des méthodologies mises en œuvre. La recherche artistique agit à la fois comme le moteur et le sujet de ces considérations, sur l'invention de nouvelles formulations de l'expérience de l'art et sur de nouvelles façons d'appréhender les productions de son histoire. Elle se doit aussi par là d'inventer de nouvelles compétences faites d'érudition, de savoir-faire et de professionnalisme afin d'ouvrir les domaines d'intervention de ces plasticiens chercheurs. La formule fétiche de Robert Filliou « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » n'en est que plus vrai ; elle favorise la fuite des fonctions de l'enseignement et de la recherche en art vers des territoires dispersés et parfois sans finalités professionnalisantes. Nous tenterons d'éclairer cette assertion générale.

Enseignant chercheur / artiste chercheur

Cette crise de fonction sociale pèse d'abord sur les épaules des étudiants en art (T. de Duve) — que l'on charge de définir leur propre utilité collective. D'autre part, la précarité et les disparités de la recherche en art sont aussi dépendantes d'un critère économique et statutaire qu'est celui des contrats variables dispensés aux enseignants et acteurs de la recherche en art. Ceux-ci ont logiquement une incidence sur la variation de leurs engagements en faveur de la recherche.

En France, à l'heure actuelle, le statut d'*enseignant chercheur* à l'université (Maître de conférence ou Professeur des Universités) offre une grille de rémunération largement supérieure à celle d'un enseignant en école d'art (à ancienneté équivalente) Ne parlons pas des écarts tout aussi criants en fonction des différents pays européens. En contrepartie, il incombe dans ses fonctions à l'enseignant chercheur de produire et de développer sa recherche (individuelle ou collective). Autrement dit, le chercheur est payé (et évalué) pour produire de la recherche (généralement couplée à de l'enseignement) tout en étant inscrit dans un laboratoire, qui de plus en plus croise à l'envie les spécialités disciplinaires.

En contrepartie, l'*artiste chercheur* en école d'art est rémunéré pour les enseignements qu'il dispense. La rémunération de sa recherche passe, en fonction de son activité en tant qu'artiste, critique, commissaire, etc., par l'éventuelle vente de ses œuvres, des droits d'auteur qu'il perçoit ou par toute autre forme de rémunération extérieure à l'école. Le revenu de ces recherches n'émane pas de l'école qui les emploie (généralement⁹). Cette disparité, accentuée par les difficultés économiques que nous connaissons en Europe actuellement, explique combien l'introduction de protocoles de recherche dans les écoles d'art dissociés de l'activité pédagogique (qui incombe à ces employés) et du cadre de la production individuelle de recherche de chacun (on

9 L'enseignant peut accessoirement solliciter une décharge d'enseignement pour activité de recherche au sein de son établissement. Cf. charte de l'ANDEA, op. cit.

considère comme acquis que l'œuvre d'un artiste fait recherche¹⁰), est problématique dès lors qu'elle tient compte de ces critères de rémunération.

Passées ces considérations structurelles, nous avons pu constater combien, pour de nombreux enseignants en école d'art, l'impulsion de dynamiques de recherche lancée depuis les années 2010 fut (pas toujours loin s'en faut) accueillie avec enthousiasme par sa capacité à ouvrir plus encore les champs d'investigations expérimentales. Toutefois la générosité, l'altruisme et la curiosité des artistes sont épuisables. A cela s'ajoute le fait que s'est aussi posé le problème (autre forme d'oscillation problématique) de la relation entre des recherches majoritairement menées individuellement (à l'instar d'une carrière d'artiste — autre contraction abusive qu'on saura nous reprocher, que celle d'assimiler carrière artistique et recherche artistique) et la mise en place de programmes conduits par un petit collectif d'artistes et de théoriciens au sein-même de l'école porteuse du projet. Nous tenterons de voir quelles réponses apporter à cette portée collective de la recherche.

Tous chercheurs ?

Les considérations qui suivent ne vont pas sans ces données contextuelles. S'agissant, une fois encore, d'exposer un exemple de méthodologie spécifique, qui pourra être lu parmi d'autres au sein de ce programme éditorial collectif, nous accepterons le principe que cette proposition ne prétend pas faire règle, mais propose des modalités possibles d'actions pour mettre en application l'hypothèse que la recherche artistique cultive à dessein l'art du *dé-tournement*. Si le cadre académique universitaire établit de manière tout à fait logique des gradations quant à l'acquisition progressive du statut de chercheur (le doctorat étant l'accréditation académique de cette faculté à développer le savoir savant, avant lequel l'apprenti chercheur expérimente en master les méthodes d'investigation de ce savoir), il convient de penser que dans un contexte élargi les expériences de méthodes novatrices de recherche en art doivent pleinement assumer un décroisement de cette hiérarchie.

Nous postulons qu'un étudiant, qu'un enseignant, qu'un artiste, qu'un écrivain, qu'un philosophe, quand bien même ne posséderait pas de doctorat participe, chacun à son niveau, à cette élaboration de méthodes de recherches spécifiques au champ de la création artistique. En d'autres termes penser la recherche en art nécessite qu'on se débouane de quelques privilèges académiques propres aux Universités. Comme nous avons pu le préciser il ne s'agit pas là d'une remise en cause des fondements idéologiques de la recherche universitaire¹¹ qu'on ne saurait caricaturer à grands traits comme contre-productives, mais que la recherche en art traverse les différents espaces où agit la création.

10 Nous savons combien la formule est elle-même débattue. Mais l'objet n'est pas ici d'argumenter en sa faveur, encore moins en sa défaveur. Nous la prendrons comme postulat.

11 Je concède qu'il y a déformation professionnelle du fait de mon parcours universitaire qui tend à considérer abusivement que la recherche en art s'organise autour des schémas universitaires. Déformation personnelle certes, mais réduction induite aussi par le fait que le processus de Bologne a imposé aux écoles d'art la restructuration de leurs formations sur le modèle universitaire. C'est à une éthique intellectuelle universelle de la recherche universitaire que je me réfère, celle qui conserve, transmet, discute et modèle la connaissance.

Des schémas libres pour une *pensée plastique*

L'exercice de la pédagogie des arts se soumet à des grilles établies par les équipes pédagogiques ensuite évaluées par l'AERES (en France, Agence d'Evaluation de la Recherche et de l'Enseignement Supérieur) dans lesquelles sont précisément affectés un certain nombre d'ECTS (crédits) pour chaque Unité d'Enseignement au point de rendre parfois rigide la porosité des dispositifs pédagogiques au cœur d'une même formation (en France, n'y aurait-il pas tout autant à réformer ces modes d'enseignement que les structures de la recherche ?). En revanche, les programmes de recherche qui se mettent en place disposent la plupart du temps d'une très grande liberté méthodologique quant à l'organisation de leurs protocoles expérimentaux. Bien souvent on retrouve quelques « fondamentaux » structurels qui, quels que soit la façon de les nommer (colloques, journées d'étude, workshops, séminaires, expositions, résidence) contribuent à l'édification de plateformes d'échanges scientifiques. Toutes ces structures, comme le disait Beuys, permettent de « creuser la question¹² », de déclencher des *exercices*¹³ autour d'une *pensée plastique* mise en œuvre au cœur de dispositifs très libres telles que des cellules de recherche en mouvement qui quittent les habitudes d'un cadre de travail maîtrisé et connu. Les deux projets qui nous serviront de cas d'étude, *Cracovie* et *Collages en France*, illustrent la mise en application de cette expérience du déracinement et du *détournement*.

Cette pensée plastique a le sens expérimental que prôna Beuys (mais qui selon des principes peut-être moins processuels et performatifs furent aussi ceux des artistes du Bauhaus). Ce sens associe transformation (malléabilité) et forme appliquées à un sujet tout à fait ouvert (matière, pensée, société, ...). Les objets de Beuys sont les vecteurs de ces transformations. Beuys a de nombreuses fois verbalisé cette relation au *plastique*. En 1979 en introduction à son catalogue de son exposition au Musée Salomon R. Guggenheim, il écrivait :

« Mes objets doivent être compris comme des incitations à transposer l'idée du plastique. Ils veulent amener à réfléchir sur ce que peut être la plastique et comment la notion de plastique peut être étendue aux substances invisibles et utilisées par chacun :

Formes de pensées — Comment nous formons nos pensées.

Formes de paroles — Comment nous transformons nos pensées en mots.

Plastique sociale — Comment nous formons et façonnons le monde dans lequel nous vivons : la sculpture est un processus évolutionnaire, chaque être humain est un artiste.

C'est pourquoi ce que je mets en forme par la plastique n'est pas arrêté et achevé. Les processus se poursuivent : réactions chimiques, processus de fermentation, transformation de la couleur, décomposition, dessèchement. Tout se transforme¹⁴. »

12 Joseph Beuys, op. cit., p.18.

13 Le mot se réfère encore à Beuys, comme possibilité de comprendre les choses par l'expérience. Ceci nous place par conséquent d'emblée du côté d'une méthodologie appliquée.

14 Joseph Beuys, op.cit., p.16.

Le mouvement opère à tous les niveaux de l'expérimentation. La recherche serait à penser comme une structure dynamique et instable, sans état véritablement arrêté, sans conclusion définitive.

Le mouvement

Le philosophe, que nous ne sommes pas, objectera qu'il serait bon d'aller chercher plus en amont encore cette dynamique expérimentale de la matière dans les conceptions bergsoniennes de l'élan vital développées dans *La Pensée créatrice* (1907), Beuys n'étant que le facétieux homme orchestre de concepts fondamentaux qui trouvent leurs origines plus lointaines. Certes, l'ouverture resterait à considérer.

L'expérience de la recherche en art donne à penser l'objet *plastique* comme tout autre objet technique et comme n'importe quelle action fondamentale sur la matière. André Leroi-Gourhan souligne dans *L'homme et la matière*, que « les moyens élémentaires sont tout d'abord des gestes de préhensions¹⁵ (...) »

À ses débuts chercher c'est donc aller prendre, et avant même la prise il y a le *mouvement* de déplacement (un geste de positionnement). En lui-même, le mouvement doit être conçu comme le premier temps de l'expérience artistique, celui où l'on cherche sans savoir, celui où l'on arpente le territoire, celui propice au glanage, celui qui détermine la trajectoire du corps et de la main. En contrepartie cette expérience du mouvement signifie qu'il y a déracinement, déstabilisation, déséquilibre. Aussi les sensibilités s'exhaussent, l'œil retrouve de l'objectif et de l'indécidable. On arpente à l'envi parfois sans savoir ce qu'on cherche.

Première expérience, en mars et avril 2012, dans le cadre d'un programme de recherche intitulé *L'appartenir* (au territoire), initié par Hélène Sorbé et Gérard Peylet (laboratoire CLARE de l'Université Bordeaux Montaigne), nous avons développé un projet



Deux pages de *Cracovie*, Pierre Baumann, Stéphane Thidet (dir), coll. Un artiste des étudiants, éd. PUB, Bordeaux, mai 2013, courtoisie Pierre Baumann.

15 André Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière*, Albin Michel, Paris, 1943 (édition de 1971), p.43. Ces préhensions sont rangés dans quatre catégories de gestes : « accrocher avec les doigts, pincer entre les doigts (préhension digito-interdigitale), saisir à pleine main (préhension digito-palmaire), contenir dans les mains ajustées en récipient. » (p.44)

nommé *Cracovie*¹⁶. Cette recherche a consisté en une investigation théorique et pratique sur les vertus de l'anastomose. Organisé autour de la présence de l'artiste français Stéphane Thidet, le projet s'est développé à partir d'une journée d'étude sur ce phénomène biologique de fusion racinaire (anastomose) qui vit intervenir un biologiste de l'Inra (Frédéric Danjon), un architecte (Christophe Hutin), une philosophe (Sabine Forero) et l'artiste Stéphane Thidet. Elle a associé des étudiants de master arts plastiques (de l'Université Bordeaux Montaigne). Dans un deuxième temps nous sommes partis de Bordeaux (de la friche de « Cracovie » en particulier) pour engager un processus de reconstruction d'un territoire fictionnel à partir d'un travail d'investigation basé sur une enquête et un arpentage d'un village français. Cette fiction a pris la forme d'un film, puis d'une exposition, et enfin d'un livre¹⁷ élaboré en étroite collaboration avec l'artiste, les scientifiques et les étudiants (pendant les premiers mois de 2013). Ce livre fut publié dans la collection « Un artiste des étudiants » aux Presses Universitaires de Bordeaux. Ce protocole de recherche avait quatre objectifs :

Le premier était de reconstruire une histoire (réinventée) d'un territoire abandonné qu'est la friche de Cracovie à Bordeaux par le mouvement et l'errance en assumant un *principe d'incertitude*¹⁸.

Le deuxième objectif était d'expérimenter en quoi l'anastomose pouvait être étudiée scientifiquement et artistiquement, puis exploitée par modélisations, analogies, projections et imagination autour d'une pensée plastique. Ce modèle biologique prenait véritablement la question de l'appartenance au territoire à la racine.

Le troisième objectif était de produire une expérience de création basée sur la mise en péril et la déstabilisation d'habitudes de travail, au profit d'une pensée collective, nomade et précaire (comme modèle méthodologique sur lequel nous reviendrons). Qu'apporte au sentiment d'*appartenir* l'expérience nomade ? S'il s'est agit, à travers le prétexte d'une expérience de création, de jouer à l'artiste en errance, cette figure un peu fictive (car l'errance avait quelques balises), nous aura donné de faire l'expérience d'une forme de précarité et d'*intranquillité*¹⁹ (matérielle et intellectuelle) issue d'une perte assez radicale des habitudes de travail en atelier de l'université. Ne pas savoir exactement où l'on se rend et ce qu'on va y faire a paradoxalement permis de reconquérir la question des origines et des nécessités.

Le quatrième objectif était de voir comment la fiction peut se mettre au service du

16 Au résumé qui suit s'ajoute un article de synthèse plus développé paru dans *L'appartenir en question*, « Cracovie, Stéphane Thidet et les étudiants. L'artiste à l'épreuve du déracinement », sous la direction d'Hélène Sorbé et Gérard Peylet, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015.

17 *Ouvrage collectif sous la direction de Pierre Baumann et Stéphane Thidet (Juliette Busch, Mélissa Martinez, Frédéric Danjon, Christophe Hutin, Sabine Forero Mendoza, Hélène Sorbé, Angèle Bonnaud, Guillaume Brossier, Pauline Cailliet, Arnaud Coutellec, Jeanne Czerbakoff, Julie Deurveilher, Pauline Fournier, Sébastien Gensous, Amélie Innocente, Morgane Kerarvan, Aurore Laronze, Lou Andrea Lassale, Kaliane Meret, Marion Morin), Cracovie, Bordeaux, éd. PUB, mai 2013.*

18 *Le principe d'incertitude* se réfère à l'expression scientifique qui renvoie à l'énoncé du prix Nobel Werner Heisenberg qui, en 1927, nomme ainsi une règle de la physique quantique qui stipule qu'on ne peut pas connaître en même temps la vitesse et la position d'une particule. On préférera ensuite la formulation de *théorème d'indétermination* pour désigner la part d'imprécision inéluctable de certains calculs scientifiques.

19 *L'intranquillité* vient de Fernando Pessoa. Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1999, (trad. Françoise Laye).

documentaire, de l'investigation et d'une compréhension du territoire, forgée autour d'appartenances profondes et à des faits et des gestes géolocalisés. Autrement dit, très vite nous avons décidé de quitter le lieu quelque peu *hétérotopique* qu'était la friche de Cracovie pour aller réaliser un documentaire sur *Cracovie* à partir d'une enquête menée sur un territoire qui n'était pas Cracovie, mais qui a tout fait pour lui donner une consistance. Nous avons étudié la géographie de ses lieux, nous y avons construit des formes, nous l'avons habité, nous avons rencontré ses habitants, nous avons étudié leurs mœurs, leurs habitudes, leurs histoires, nous avons inséré une partie de nos propres appartenances, nous avons aussi tenté de comprendre ce que nous faisons là-bas, à quoi appartenait-on ? Si l'étude de l'anastomose n'a pas été un modèle formel de production (ou si peu) elle a servi de modèle structurel et organique de travail qu'on dira, à l'instar de Deleuze, en *rhizome*, ou à l'instar de Darwin, comme le « corail de la vie ».

Cette formule méthodologique courante, que de partir en voyage d'exploration, énonce une composante fondamentale du geste artistique : avancer sans savoir. En d'autres termes, dans le schéma que posent nos directeurs éditoriaux quant à l'oscillation des méthodes — J.Quaresma et F. Rosa Dias —, la dimension discursive et l'explication, ne sauraient précéder l'expérience, elles ne sauraient faire effet d'annonce. Ça se joue toujours dans « l'après-coup » dirait Christian Bonnefoi²⁰.

Bricolage/détournement — « rejet en arrière »

Christian Bonnefoi, dont on sait oh combien ses écrits constituent une composante fondamentale de sa pensée plastique, affirme (cf. citation en exergue de l'article) qu'« il n'y a pas de théorie de ce qui se fait ». « L'espace plastique²¹ » (formule empruntée à Michel Guérin) serait occulté par une zone d'indicibilité.

Aussi, Toni Grand utilisait souvent cette formule en guise de commentaire de son travail :

« Je ne sais pas ce que c'est²² »

Au delà du détachement apparent de la formule que Patrick Saytour, l'un de ses plus proche ami, ne manquait pas de relever,

« (...) ce que signifiait Toni, complète encore Saytour, était beaucoup plus précis que ce qu'une désinvolture trompeuse laissait supposer.

Ce qu'il disait clairement, c'était ceci : ce que j'observe, ce que je fais, ce que l'histoire, y compris la plus récente, produit, je sais ce que c'est. Ce que je viens de créer, c'est, avec la

20 Christian Bonnefoi, *La Part de l'œil n°20 Ouvrir le support*, «De l'in- à l'es- en passant par l'ob-», Bruxelles, 2004/2005, p.108.

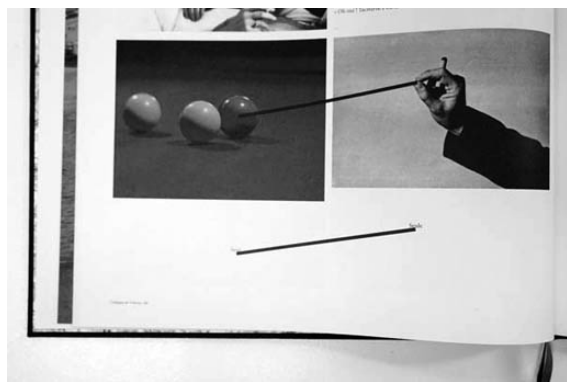
21 *L'espace plastique* est le titre d'un des ouvrages de Michel Guérin, (éd. La Part de l'œil, Bruxelles, 2008) qui constitue lui aussi un point d'appui théorique à nos travaux de ce qu'il engage du côté de le «figurologie».

22 Expression de Toni Grand citée par Patrick Saytour, in *Toni Grand la légende*, éd. Analogues, Arles, 2007, p.62.

« Je ne sais pas ce que c'est » Mouvement, détournement, montage

« Je ne sais pas ce que c'est » Mouvement, détournement, montage

de pensée les deux termes en cela que la recherche en art se définirait comme « un geste d'exploration et de quête d'éléments, et un geste de sollicitation du collectif ²⁵ », sollicitation du collectif parce qu'à la différence du bricolage (qui fait avec ce qui lui tombe sous la main) la recherche en art se saisirait d'éléments, issus de « champs hétérogènes », qu'elle va chercher. Si, d'une part, on fait tomber cette barrière, disons, topologique (il est



Double page de *Collages en France*, Collectif, éd. Publications de l'ESACM, Clermont-Ferrand, novembre 2013, courtoisie les auteurs, crédit photo Pierre Baumann.

tout un pan de l'art qui agit par glanage dans des sphères physiques immédiates par économie de moyens et de choix — Toni Grand en est) et si, d'autre part, on s'accorde à penser que le bricolage, dans son empirisme convoque une *forme de connaissance des gestes*, ce « je ne sais pas ce que c'est » constitue nécessairement rétrospectivement la source d'un programme de recherche sur les origines d'un geste de montage savant, c'est ce qui se passe à l'instant « du mouvement incident : celui de la balle qui rebondit²⁶ (...) ». »

C'est peu dire que Toni Grand était un indien ...

Cette analyse de cette oscillation entre l'intuition et l'intelligence du geste incident, prend appui sur l'idée que la pensée plastique opère par montage, à l'instar du bricolage, à partir d'un *inventaire* préalable (souvent non dit, premier) et du « compromis entre la structure de l'ensemble instrumental et celle du projet²⁷ ». La production plastique crée un « événement » dépendant d'une suite *contingente* (on dira une série de rebonds), qui se manifeste pour Lévi-Strauss à trois niveaux : à celui de « l'occasion²⁸ », de « l'exécution » et de la « destination ».

Ce temps particulier de la recherche, rétrospectif, ce « rejeté en arrière²⁹ » qui tente après-coup de comprendre les faits, serait alors aussi, par superposition, un nouveau temps de montage — non bricolé au sens où il récupère et sollicite des matériaux pour les abstraire —, analytique, diagrammatique, à l'instar du *diagramme*

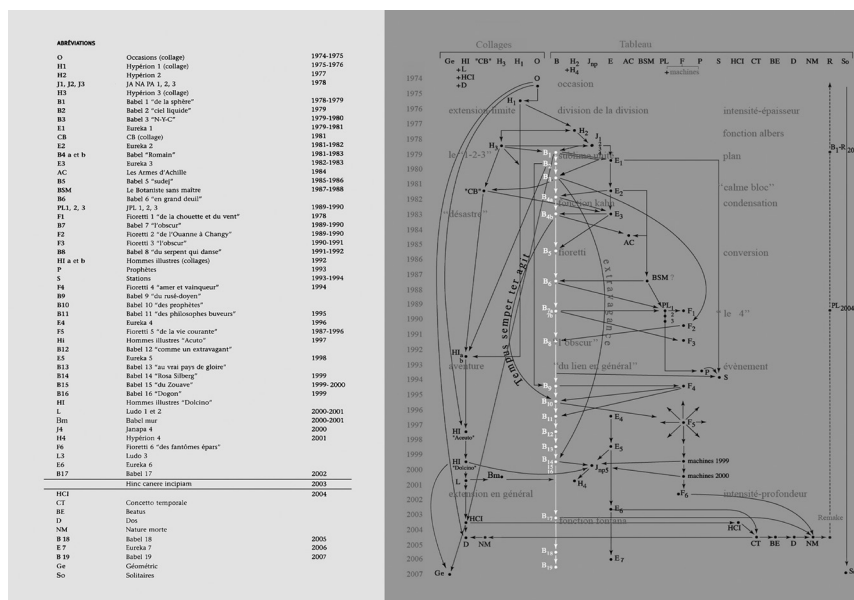
25 Jehanne Dautrey, op.cit., p.35.

26 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, éd. Plon Pocket, 1962 (éd. de 2014), p.30 Cet exemple donné par Lévi-Strauss se réfère à l'origine de la signification du bricolage.

27 C. Levi Strauss, op. cit., p.35.

28 Terme aussi exploité par Christian Bonnefoi.

29 Christian Bonnefoi, op. cit., p.114, influence bergsonienne majeure pour l'artiste.



Le diagramme de Christian Bonnefoi en 2008, courtoisie Christian Bonnefoi, crédit photo Camille Bonnefoi.

de Christian Bonnefoi³⁰. Le diagramme de Bonnefoi (nécessairement assorti d'un lexique / série d'articles / notes), comme son nom l'indique, schématise visuellement une chronologie dans laquelle s'échafaude une topologie précise des expériences, des connexions, un « trajet³¹ ». « Ces expériences, écrit-il encore, ont mis à jour telle ou telle articulation (visuelle non-visuelle). Elles peuvent être des retombées théoriques liées à des œuvres personnelles (Brunelleschi, Albers, Moholy Nagy, Picasso, Khan, etc.) ou des moments de refonte générale : le point de fuite unique pour la Renaissance ; le collage cubiste pour le XX^e siècle³². (...) » Le diagramme n'est pas pour autant l'œuvre d'un historien d'art (même si Bonnefoi fut élève de Damisch) il s'inscrit dans la pensée plastique :

« Le diagramme est en quelque sorte ce que la peinture, dans l'épaisseur du temps, a dégagé par elle-même, pour elle-même : un événement extra-pictural qui expose quelque chose qui n'était ni prévu, ni pensé, la figure d'un mouvement tendu vers le temps exclusif du futur : ce qui n'a jamais eu lieu, sans place ni présent, cela seulement alimente le désir de peindre³³. »

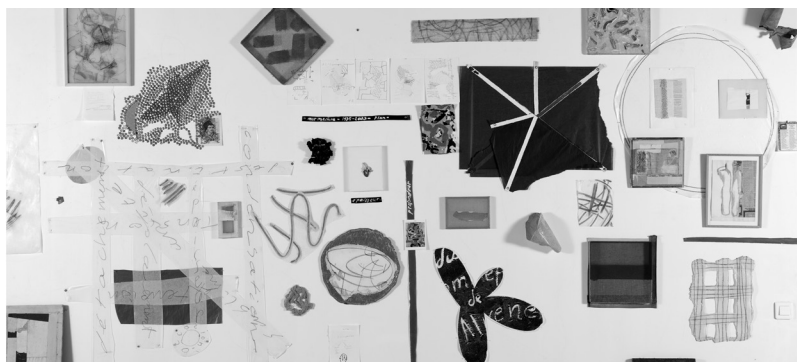
30 La découverte plus approfondie du travail de Bonnefoi vient des inspirations produites par notre collaboration avec Amélie de Beaufort sur le projet *L'usure* (colloque / exposition / publication — Bordeaux 2013 / Bruxelles 2014) déjà mentionné.

31 Op.cit., p.108.

32 Op.cit., p.114.

33 Op.cit., p.108.

Le diagramme représenté ci-dessus constitue un ensemble de relations complexes balayées par une chronologie mise à mal (les concepts et les faits sont traversants). Chaque abréviation renvoie à une série d'œuvres de Bonnefoi. Celles-ci peuvent être des *Collages* ou des *Tableaux*. Parmi les *Tableaux*, il existe une composante particulière appelée *Machines*. Cette chaîne de recherche n'existe pas sans la consistance et la spatialité spécifique de ces *Machines* parce qu'elles déterminent une instance de travail, un *Site* spécifique conçu comme un appareil perspectif³⁴ (de *perspectiva*, « voir à travers ») comme avait pu l'être la *Tavoletta*³⁵ de Brunelleschi. Ces *Machines* sont des dispositifs, lieux-même d'investigations non pas écrites, mais manuelles, prospectives et autonomes, quelque chose aussi qui relèverait de la *bricole*, au sens où elles se construisent comme de petites catapultes (des faits et des idées), par quelques habiles moyens détournés.



Un mur de *Machines* dans l'atelier de Christian Bonnefoi, environ 2mx6m, 1974-2012, courtoisie Christian Bonnefoi, crédit photo Camille Bonnefoi.

Pierre Baumann

« Machine, écrit Bonnefoi qui là encore se réfère à Bergson, = à la fois dispositif élaboré pour chaque série ; investissement sous-jacent de ce qui détermine le visible sans apparaître ("l'intervalle entre la matière elle-même et la perception que nous en avons" H.B.) ; libération de la technique comme mode conceptuel spécifique à la peinture qui vise le tableau³⁶. »

34 On retrouve ce rapprochement dans le récent petit catalogue de l'exposition Bonnefoi qui s'est tenue au Japon à la Ginza Maison Hermès de Tokyo fin 2013 début 2014, p.21.

35 C'est aussi à la fonction première des *tavolette*, des registres de comptes richement illustrés, qu'il faut penser : les *Machines* enregistrent et déconstruisent les origines des processus mécaniques de la peinture ou du collage (factuelle, optique...). Il y a dans l'appareillage de Bonnefoi quelque chose qui relève de cette même précision d'enregistrement comptable et ouvragée des chiffres de la peinture.

36 Christian Bonnefoi, op.cit., p.110.

Collages, Tableaux, Diagramme, Lexique, Machines : La recherche, en d'autres termes, serait ce qui dans l'intervalle de l'impensé et du pensé, dans l'intervalle des faits plastiques (y compris écrits), dans l'intervalle de temps, alimente le désir.

La méthode analytique de Bonnefoi est exemplaire en cela qu'elle s'attaque à ce qui résiste dans la *destruction* de l'art et le *non savoir* empirique du bricolage (« empiries » - C.B.) artistique³⁷. Elle diffère radicalement de celle de Toni Grand pour la simple raison que Grand gardait pour lui ce « rejet en arrière » (réserve délibérée qui le caractérisait — il n'y a pas de sémiologie attestée de la sculpture chez Grand), mais elle spéculait sur des causes communes, à savoir, par quel *montage* la modernité se construit et s'épuise, par quels méfaits aussi quelque chose « n'a pas pu prendre figure », « a été expulsé du champ plastique au cours de la production et que seule l'écriture peut réinvestir³⁸ ».

Le montage

« L'histoire du cinéma sur laquelle je travaille sera plutôt celle de la découverte d'un continent inconnu et ce continent c'est le montage. Lorsque Dos Passos a monté ses romans d'une certaine façon, lorsque William Burroughs a plié ses papiers d'une certaine façon, cela venait du cinéma qui est effectivement l'art du montage. Le cinéma c'est l'invention du montage. (...) Or le montage (...) c'est ce qui fait *voir*³⁹. »

Dans le volume 1 de *Quand les images prennent position*, Georges Didi-Huberman analyse la poétique de Brecht. Il explique qu'« on ne montre, on n'expose qu'à *disposer* non pas les choses elles-mêmes (...) mais leurs différences, leurs chocs mutuels, leurs confrontations, leurs conflits⁴⁰. » Cette disposition conduit « à *dysposer* les choses, à désorganiser leur ordre d'apparition», comme «un choc des hétérogénéités⁴¹ ». « C'est cela, affirme-t-il encore, le montage : on ne montre qu'à démembrer, on ne dispose qu'à "dysposer" d'abord⁴² ».

On montre par montage.

Didi-Huberman ajoute au cinéma d'autres impulsions historiques au montage, celle des tranchées et de la guerre. Le montage est coupure, césure, fruit du confit et par conséquent « *méthode moderne* par excellence⁴³ ». En cela, Grand, Bonnefoi, Godard et Didi-Huberman s'accordent. Méthodologiquement, cela veut dire que l'analyse de cette modernité (de ces

37 Elle nécessiterait plus de travail encore de notre part sur ce digramme de Bonnefoi.

38 Christian Bonnefoi, *Écrits sur l'art*, «Collages», op.cit., p.26.

39 Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Paris, éd. Cahier du cinéma, 1998 (1985), pp.414-415.

40 Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire 1*, Paris, éditions de Minuit, 2009, p.86.

41 *ibid.*

42 *ibid.* Et Didi-Huberman se réfère à Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg et Marc Bloch.

43 *Ibid.*

césures), passe par une nouvelle *dysposition* encore, par une succession de *déplacements*⁴⁴.

Pour comprendre le montage de Godard, il faudrait dysposer le montage de Godard, placer, démembrer, créer des chocs nouveaux *entre*, créer une distance⁴⁵, c'est-à-dire engager le montage d'une nouvelle série d'images, de textes, de sons...

Parce que le voyage de recherche est *mouvement*, *bricolage*, *détournement*, propice au *rejet en arrière*, parce qu'il opère par glanage, quête, chasse, perte, intuition, traque, tension, observation, assemblage et collage, il est le motif particulièrement propice de cet exercice du montage. Le montage serait l'opération fondamentale de la recherche, parce qu'il *fait voir*.

Si nous en fîmes l'expérience avec le projet *Cracovie*, le projet *Collages en France* de L'ESACM (Ecole Supérieure d'Art de Clermont Métropole) s'est très précisément attaché à la tâche de dysposer le montage de Godard. L'ESACM mène depuis 2012 un programme de recherche intitulé « L'expérience du paysage » au sein duquel furent programmés plusieurs voyages d'étude (qui se différencient de ce qui, dans les écoles d'art, s'appelle des ARC — Atelier de Recherche et de Création — en cela qu'il ne sont rattachés à aucun atelier particulier).



Double page de *Collages en France*, Collectif, éd. Publications de l'ESACM, Clermont-Ferrand, novembre 2013, courtoisie les auteurs, crédit photo Pierre Baumann.

44 A la lecture de ces lignes, C. Bonnefoi, dans une correspondance avec l'auteur du 1^{er} septembre 2014, relève combien il est aussi induit dans l'apparition du montage un autre niveau de déplacement, qu'il appelle « migration » et qui décrit l'oscillation constante de la pensée plastique : « Une remarque à propos de Godard : le cinéma n'a pas inventé le montage ; c'est le collage et Eisenstein (j'en ai souvent parlé) a eu le génie d'en voir les conséquences énormes pour le cinéma ; il ne s'agit pas d'arguties de spécialiste mais bien de saisir ce que j'appelle les fonctions migratoires ; ex : la fonction migratoire que le collage invente à l'intérieur de la peinture a ceci de particulier qu'elle peut se déplacer sur d'autres supports ; bien entendu il y a réciprocité : certaines fonctions produites dans le champ littéraire ou autre peuvent être assimilées par la peinture. Ce qu'il y a d'important dans la migration c'est de considérer le moyen d'extraction, puis celui de déplacement, enfin celui d'intégration dans le nouveau support. Car il n'y a pas de transposition automatique : chaque moment implique une opération spécifique : la technique (au sens large, incluant le bricolage, le dispositif etc.) est ce qui assure le mouvement ; la technique est devenue pour moi, en opposition au concept, la posture essentielle de l'exercice « plastique ». Mais celle-ci est elle-même incluse dans un mouvement où, produisant une forme, elle en reçoit en retour des effets qui la modifient. Entre technique et forme il y a un lien d'émulsion plutôt que de fusion, si bien que la technique doit toujours être en devenir, et que ce devenir ne peut être que dans l'expérience, le bricolage. »

45 C'est aussi en substance la position que défend Artavazd Pelechian : « Le plus important, pour moi, ne commence pas au moment où je raccorde deux morceaux à monter, mais quand je les sépare et met entre eux le troisième, le cinquième, le dixième morceau. En prenant deux images de base, je n'essaie pas de les rapprocher (...), mais de créer une distance entre elles. » in Annick Bouleau, *Passages du cinéma*, 4992, Paris, éd. Ansedonia, 2013, p.569.

Le projet *Collages en France* est une composante de ce programme⁴⁶. *Collages en France* s'est, de façon similaire au projet *Cracovie*, élaboré à partir d'une journée d'étude sur le cinéma de Jean-Luc Godard, puis d'un voyage de 10 jours pour traverser la France et la Suisse jusqu'à Rolle constitué d'une équipe, notamment emportée par Alex Pou, Michel Gaillot et Philippe Eydieu, et conçu véritablement

comme une production collective. Ce voyage de recherche donna lieu à une publication de grand format (de 39x30 cm, à la manière des atlas, à la couverture cartonnée doublée de tissu bleu). En 120 pages se construit un film discontinu en textes et en images, de choses glanées, extraites, découvertes, puisées, volées ou fabriquées.

L'ouvrage, fonde sa construction sur cette logique d'analyse et d'expression par *disposition* et *dysposition* à partir des systèmes de construction qui, plus encore que d'assumer leur dette envers un mode « godardien » du montage, tente de faire voir ce que Godard (et le montage en général) apporte à l'exercice de l'art (montage) et de la vie. Il y a de toute évidence volonté manifeste d'affecter à cette construction savante une dimension analytique et diagrammatique. Le « film » de l'ouvrage répète un schéma fondamental de montage sur chaque double page qui localise les formes plastiques (images, textes cités ou produits) dans, à la croisée ou traversant sept composantes fondamentales filmiques (extensibles à presque toute production artistique) : *TEMPS, LIEUX, HISTOIRES, TECHNIQUE, VISAGES, VOIX, EN MARGE*, qui ne viennent plus se placer en amont du dispositif de construction du film, mais



Double page de *Collages en France*, Collectif, éd. Publications de l'ESACM, Clermont-Ferrand, novembre 2013, courtoisie les auteurs, crédit photo Pierre Baumann.



Double page de *Collages en France*, Collectif, éd. Publications de l'ESACM, Clermont-Ferrand, novembre 2013, courtoisie les auteurs, crédit photo Pierre Baumann.

46 *Collages en France*, Clermont-Ferrand, éd. Publications de l'ESACM, collectif (Vincent Blesbois, Alex Chevalier, Philippe Eydieu, Michel Gaillot, Juliette Gibelin, Adrien Hoffmann-Hervé, Gaëtant Larant, Golnaz Payani, Alex Pou), novembre 2013. Un autre programme clermontois renverse la relation à l'inconnu en allant travailler à trois reprises dans un même lieu mythique : Marfa.

après-coup, comme l'énoncé même d'une nouvelle forme montée, et par conséquent d'une nouvelle pensée plastique à part entière.

Il y aurait dans la forme *politique* du montage employé dans *Collages en France* la volonté manifeste (et en un sens historiquement parfaitement inscrite) de faire acte de recherche par le geste plastique au point d'absorber ce qui pourrait relever de la théorie du projet au cœur même de l'atlas (dans la puissante lignée d'une théorie visuelle warburgienne et de celle du Bauhaus). L'acquisition du savoir et l'invention (la recherche) passeraient par un effet de *remake*, par la répétition fondamentale du geste d'apprentissage (refaire et non décrire). Apprendre le montage de Godard, c'est voir ce qu'on met entre les deux bouts du film pour créer une nouvelle distance entre eux. C'est en ce sens, que cette forme de recherche est, par définition, profondément *politique*.

Conclusion sur les bénéfices d'une méthodologie de la recherche par montage / livre-recherche / collectif / forme de pensée — forme plastique

Le livre constitue un lieu de recherche à part entière, un espace où se monte une théorie visuelle qui rend obsolète le clivage entre forme plastique et forme discursive. Ce mode de recherche convoque des savoirs théoriques tout autant que plastiques (visuels, chromatiques, compositionnels, matériologiques,...) qui sollicitent l'ensemble des compétences *plastiques* propres au savoir de l'artiste. La force du dispositif vient de son absence d'originalité fondamentale (c'est un livre) et de l'extrême diversité possible de ses investigations selon des méthodologies qui varieront selon les enjeux de la recherche engagée. Si nous nous sommes référés à *Collages en France*, Bonnefoi, Godard, ou passagèrement à Warburg, nous aurions tout aussi bien pu élargir encore le champ d'investigation à *Vision in motion (Vision en mouvement)* de Laszlo Moholy-Nagy publié à Chicago en 1947, qui excelle par sa puissance d'invention par le montage.

Le *forme-livre* (comme *forme plastique*) a la ruse de prendre la forme matérielle favorite du chercheur comme mode de restitution d'une investigation (et donc plus facilement, par *a priori*, acceptable — il agirait par stratégie détournée). C'est un peu le loup dans la bergerie, « voici (en apparence) le compte rendu de nos recherches » pourrait-on avancer aux méthodes académiques. Mais parce qu'il investit aussi le voyage qui le précède et sa cohorte de faits (comme forme originale de création), le livre n'est pas le seul support de cette recherche. Il n'est pas non plus exclusivement une forme documentaire de restitution. Il crée sa propre forme plastique, critique, analytique... et *bricolée*. Ce livre-là n'a pas l'exacte fonction du livre d'artiste, qui est notamment d'interroger sa propre rhétorique comme le lieu unique de la forme plastique qu'il édifie. Ce *livre-recherche* est par excellence l'expression d'un après, d'un présent et d'un futur (il a aussi valeur de programme).

Au sein de ce dispositif toutes les formes de langage opèrent. Le *livre-recherche* est un *objet spécifique* (Judd) et *dé-montable* (comme la *Maison démontable* de Buster Keaton).

Au livre-recherche, on pourra aussi alors ajouter le film-recherche, l'exposition-recherche tous aussi attentifs à la mise en évidence de leur montage.

Petit retour en arrière, la dimension politique du montage modifie entre autre le concept de communauté partagée. La forme collective de travail/recherche, un petit groupe de chercheurs ne résorbe pas les identités. Elle défendrait l'idée d'une éthique de la citation au profit d'une dimension collective de la recherche en art qui résorbe les notions de propriété privée (copyright) au profit d'une somme de propriétés individuelles possibles récupérables (copyleft⁴⁷). Par conséquent la dimension collective de la recherche n'en finit pas de s'étirer dans le temps, favorisée par la démultiplication du montage et des détournements. Elle construit une écologie de travail basé sur la préservation et la valorisation de chaque individu et de chaque production (récupérable *ad libitum*).

Jehanne Dautrey parlait à juste titre dans son article déjà mentionné d'une recherche qui se construit comme « une sollicitation du collectif » qui « ne se fait pas seulement de l'artiste vers les objets des autres que dans la rencontre entre des questionnements au départ éloignés⁴⁸ ».

Si la recherche est par conséquent l'expression d'une collectivité (collectée), cette dimension ne résorbe d'aucune manière les individualités, ni même des objets personnels de recherche propre à tout créateur (artiste, philosophe, écrivain, ...), qui ailleurs et sous cette impulsion collective pourront découvrir et inventer de nouvelles perspectives personnelles de travail.

L'étude nécessiterait de développer plus en détail encore la teneur même de cette pensée plastique à laquelle on se réfère, mais l'heure est à la conclusion. Cette pensée plastique transpire de nos propos, elle est au cœur même de ce qui fait qu'un bricoleur peut devenir un bricoleur de génie dès lors qu'il cherche « avec la plus grande attention ». Tel était Toni Grand. Rigueur et sensation.

L'un des auteurs de *Collages en France* (sans aucun doute Michel Gaillot) écrivait cela :



Double page de *Collages en France*, Collectif, éd. Publications de l'ESACM, Clermont-Ferrand, novembre 2013, courtoisie les auteurs, crédit photo Pierre Baumann.

47 Le copyleft s'inscrit dans la logique des licences art libre et prône, sans résorber la notion de propriété intellectuelle, la libre circulation et récupération des idées, des productions techniques, comme des œuvres. Cf. <http://artlibre.org/licence/lal/> Plusieurs de nos publications firent l'objet de cet usage.

48 Jehanne Dautrey, op.cit., p.35.

« D'ailleurs, ayant abordé rapidement le sujet avec Alex, notamment sous ce terme d' « *esthétique* », (...) j'ai eu un moment l'idée d'y consacrer dans notre livre un «petit» texte, déjà pour essayer de dépoussiérer quelque peu ce mot et — au-delà de toute «science du beau» ou de toute théo-rie (voire idéologie) prescriptive et normative de l'art ou du goût — de lui rendre son sens premier, ne serait-ce qu'en faisant entendre en lui, comme l'inscrit déjà sa propre étymologie, cette idée de « sentir en commun » (...). Dès lors avec ce texte (...), ce serait là comme une sorte de théorie de cela même que nous essayerions de mettre en œuvre dans notre livre à travers nos mots et nos images ou autres, c'est-à-dire en fin de compte, pensé rigoureusement, un programme absolument romantique... »

Les *formes-plastiques* induites par cette méthodologie du voyage et du montage construisent des *objets-libres*⁴⁹, au sens où on ne leur impose plus de s'inféoder à un régime social basé sur l'édification économique d'une œuvre d'art. Trop rapidement (ce serait le deuxième objet d'étude concomitant à la *pensée plastique* à développer) il s'agirait de dispositifs créatifs sans œuvres (avec des *artistes sans œuvres*), assimilable à une expérience, une application, un *exercice* (retour de Beuys). Ce n'est pas une dégradation de la fonction de ces productions de la recherche, mais au contraire une édification au rang d'un statut indépendant. L'opérabilité du dispositif décrit part de ce présupposé évident, condition même d'un diagramme de recherche ouvert.

De tels protocoles se développent de plus en plus ici ou là⁵⁰, assumant par les faits et les échanges humains l'évidente porosité nécessaire entre les institutions. Si l'ambition de tels projets rend parfois complexe leur montage économique, elle appelle certainement aussi que soit renforcée au cœur même des dispositifs de formation souvent trop codifiés (en particulier en licence et master dans les universités françaises) une mise en œuvre précoce de telles méthodologies de recherche.

49 Ces *objets-libres* font l'objet d'un ouvrage en préparation.

50 On pourrait mentionner le projet *Suspended Space* qui expérimente des formes de recherche proches des méthodologies décrites : expérience collective (mais production individuelles) et déplacement. Il a aussi donné lieu à une publication éditée en 2012 aux éditions Black Jack.