

PROTOCOLE – PENSER LA RECHERCHE

En amont, nous avons tenté de nommer sans détour les conditions générales du travail de démonstration visuelle, il est également possible de synthétiser en quelques lignes les conditions nécessaires et suffisantes (pour le moment) à partir desquelles ces travaux ont été conduits. Ce dispositif résulte de l'expérience, celle de ces trois années passées et de nos expériences antérieures. Il constitue un système global qui organise le *pattern* langagier auquel je viens de faire référence. Nous avons testé dix terrains (Épilogue, Radeau, Melno, Pas, Mocha, Pêcherie, Achab, les Péquots, San Juan, Bois-Pierre-Papier). Aucun terrain n'a fait exception à cette méthode. L'esprit est à la synthèse et l'ouvrage tente d'exposer quelques résultats. Une fois encore, sur cette base on peut débattre de la justesse (ou pas), de l'originalité (ou pas), de la précision (ou pas) de ce qui est avancé. On peut considérer l'affichage trop simple. Il faut tenir compte du fait que chaque entrée peut être commentée et illustrée par l'exemple : c'est ce que tentent d'avancer ce livre et les deux précédents. Nous avons constaté que si on enlève un opérateur, ça marche moins bien, voire tout s'effondre.

I - PRÉPARER

- conceptuellement ;
- matériellement ;
- sur le plan logistique ;
- processuellement (on doit avoir préparé une maîtrise : être entraîné) ;
- économiquement.

II - TRAVAILLER - S'ENGAGER

- investir : FAIRE ;
 - enquêter > définir ;
 - écouter (entretiens, observations, etc.) ;
 - enregistrer, documenter ;
 - tracer et cartographier ;
 - noter et commenter (quelle que soit la forme) ;
 - analyser + infléchir.
- +
- s'organiser et faire avec l'imprévu et l'incertitude (on cherche) ;
 - assurer la logistique ;
- donc tout ça permet d'adopter un positionnement collectif.

III - TRAITER LES DONNÉES (APRÈS)

(mais un certain nombre de tâches sont déjà présentes dans le temps de l'action)

- rassembler / ranger / classer / perfectionner le traçage ;
- observer, laisser décanter ;
- consolider (approfondir les sujets sur lesquels on est tombés) ;
- restituer = une nouvelle forme : des objets / documents et des écrits ;
- > par l'expo, le livre, le site et le récit oral (soirée, conférence, séminaire, etc.) ;
- questionner l'adresse (à qui on parle) > adapter le « livrable » (une livraison est aussi une forme à part entière) ;
- continuer à gérer l'économie (au sens large).

Tout ça fait la recherche :

- on crée de la connaissance et des formes, mais aussi on affirme des inconnus ;
- on pense et on invente des méthodes. On crée.

Remarque : entre II et III, c'est un processus continu.

DES OBJETS PARTICULIERS

À chaque étape sont produits des objets. Depuis quelques années, nous avons appelé ces objets particuliers *objets libres*. Force est de constater que l'expérience même de Melville induit une forte variabilité de la fonction des objets (un cercueil peut devenir une bouée, etc.). C'est l'inverse d'une rencontre fortuite puisque cette réflexion sur la versatilité des usages est cherchée. En travaillant sur Melville, on a donc trouvé un excellent modèle pour interroger la variabilité qui se dégage des objets pour lesquels il est difficile de dire s'ils sont « d'art », « de recherche » ou communs et, de surcroît, de qui ils émanent : d'un artiste, d'un chercheur ou ni de l'un ni de l'autre. On a donc désigné par ailleurs, pour en faciliter l'usage et l'étude, ces objets que Judd, en son temps, avait commencé par appeler « spécifiques », des « objets libres⁹⁴ », c'est-à-dire des objets à la forte capacité migratoire quant à leurs fonctions et usages. S'ils sont libres, c'est qu'ils ont du jeu. Plus précisément, la conception de ces objets libres, à l'angle des travaux d'Alfred Gell sur l'*agentivité*, donne à considérer le « réseau de l'art⁹⁵ » (*art nexus*) de Gell de manière élargie, c'est-à-dire dans un contexte où le réseau impliqué n'a pas nécessairement à répondre à la reconnaissance artistique. Autrement dit, puisque l'esprit est ici à la synthèse, c'est de l'instabilité même de la chose nommée dont il est question. Mais cette instabilité est organisée de telle manière qu'à tout moment on doit pouvoir (en général un peu après quand on a le temps de le faire) questionner pour désigner les caractéristiques à la fois des choses produites et aussi celles de ses acteurs. En résumé, on doit pouvoir qualifier la nature du travail conduit par un artiste ou par un chercheur en arts et le différencier⁹⁶. L'ouvrage montrera que les champs de définition sont multiples et qu'un médium, la photographie par exemple, peut adopter des fonctions différentes. Chacun de ces objets de la recherche se prête donc à un travail de qualification d'ordre épistémologique.

94 On a pu observer combien les contours d'un objet libre sont difficiles à cerner, tout compte fait tout autant que ceux de l'œuvre d'art. Je rappellerai que j'ai construit cette notion en particulier à l'appui du *Groupe mobile* de Brancusi (1917), forme née dans l'atelier, instable, analytique et programmatique. Les objets libres, ce sont des objets qui sortent du champ de définition d'une œuvre d'art (même si parfois ils en ont l'apparence) parce que leur fonction (anthropologique) n'est pas la même : ce sont notamment des objets qui servent à produire de la recherche (en répondant aux critères de la recherche). Ce sont aussi des objets qui n'ont pas forcément vocation à remplir la fonction d'œuvre d'art mais qui convoquent la créativité artistique dans un domaine utile à d'autres usages (anthropologiques). Exemple : une rame faite avec un os.

95 Cf. Alfred Gell, *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*, Dijon, Les presses du réel, 2009. Ce « réseau de l'art », qui détermine le fait qu'une œuvre d'art est reconnue comme telle, implique l'indice, l'artiste, le destinataire et le prototype et s'instruit à partir de la prise en compte de ce réseau de relations. Si cette forme d'écologie de l'art n'est pas tout à fait inédite (pour seul exemple Thierry de Duve avait notamment nommé à partir de l'étude du *readymade* l'intime relation entre l'objet et ses destinataires au seuil limite de son énonciation, dans *Résonances du readymade? Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989), l'approche de Gell permet en particulier de dissocier la valeur esthétique d'un objet de sa fonction artistique.

96 Cf. une fois encore *Dire Moby-Dick* et *Réalités de la recherche*.

DÉMONSTRATION VISUELLE / MACHINE

Les chapitres visuels ne doivent pas être lus comme des récits de voyage. Certes, puisque nous avons fait la démarche de « partir » dans le sillage de Melville, ils gardent en eux quelque chose de cet ordre, un exotisme que le soin apporté à la manière de faire des documents renforce. Mais il faut avant toute chose les lire pour le travail du regard qu'ils exposent. Plus que cela, ils énoncent le travail conduit sur le terrain pour comprendre, voir, enregistrer et ordonner l'expérience du lieu, non pas de l'art, non plus de l'artiste, mais du chercheur *en arts*⁶⁹ qui emporte avec lui toute la panoplie de savoirs artistiques spécifiques pour faire *par* et *avec*. Voir est un travail. J'insiste sur quelques points à propos desquels il existe déjà beaucoup de littérature. Voir est un travail qui nécessite une attention et une concentration particulièrement vives. Une exigence qui peut vite échapper si on s'en remet trop vite à l'automatisme de nos appareils de prise de vue. Dans notre cas, le travail de démonstration visuelle essaye de répondre aux conditions suivantes :

- D'abord des « bons » documents (qui ont une valeur : il faut savoir pourquoi ils ont une valeur. Il faut donc discuter sur ces valeurs.) ;
- des *vues* (terrain, situation, objet, construction, etc. Que nomme-t-on ?) ;
- des *personnes* (rencontres, entretiens, etc. En règle générale – sauf pour des foules par exemple – on fait ces images avec la complicité du modèle) ;
- des *activités* (celles du terrain, celles des chercheurs) (on relate modérément) ;
- *bonne densité* des pages (séquences : beaucoup/peu. Bon rythme. Lequel ?) ;
- *clarté* (comment les choses de l'image se disent. Complexes, subtiles, etc.) ;
- une *très bonne construction / montage* (taille, disposition, relation. C'est une des choses les plus importantes. Soit un très bon équilibre, même si instable) ;
- donc il faut *qu'on comprenne les idées* qui sous-tendent cette démonstration ;
- ET c'est aussi de la *création* : une écriture à part. Le regard doit mener l'enquête.

Telles sont les intentions et, autrement dit, les démonstrations présentes dans cet ouvrage sont des tentatives : parfois ça marche et parfois probablement un peu moins bien. C'est ce sur quoi on doit pouvoir discuter.

Ces démonstrations nécessitent de se concentrer sur trois aspects fondamentaux de la production des images, le travail du regard, le montage et le cadrage.

I - TRAVAIL DU REGARD

Un, l'écriture (c'est bien une écriture) photographique, vidéographique ou sonore absorbe bien évidemment les propriétés inhérentes aux appareils, un certain type d'appareil photo, d'objectif, d'obturation, etc., mais cette écriture se construit en amont chez le chercheur, sans intermédiaire entre lui et son terrain, entre lui et son lieu de vie du moment. Autrement dit, le travail est déjà à l'œuvre en dehors des appareils, dans l'échange avec les personnes qu'on rencontre, dans l'exercice du regard qui marque en tout premier la mémoire, etc. Vous saisissez

69 J'insiste sur cette double entrée puisque c'est un enjeu auquel l'environnement français de recherche est particulièrement attaché. Pierre-Damien Huyghe s'en explique dans son entretien en fin d'ouvrage.