



HAL
open science

INTERFERENCES-Pratique plastique comme recherche et recherche universitaire

Jean Arnaud

► **To cite this version:**

Jean Arnaud. INTERFERENCES-Pratique plastique comme recherche et recherche universitaire. Catherine Chomarot. De l'atelier au labo-Inventer la recherche en art et design, Hermann, 2018, 9782705695729. hal-02509135

HAL Id: hal-02509135

<https://amu.hal.science/hal-02509135>

Submitted on 24 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Interférences

Pratique plastique comme recherche et recherche universitaire

JEAN ARNAUD

Je puis voyager dans le labyrinthe de carrefour en carrefour, d'échangeur en échangeur, mais je ne puis figurer la totalité du parcours en un plan arrêté. Dans le lieu des interférences, je manque d'une référence globale : il est essentiel que j'en sois privé¹.

L'enseignant-chercheur en arts plastiques met en œuvre une relation singulière entre création artistique, recherche et formation. Concernant les interférences entre ces trois domaines de compétence, je développerai ici quelques réflexions méthodologiques sur la relation entre une pratique plastique considérée comme recherche et la recherche universitaire, à partir de ma propre expérience.

Je considère ma création plastique comme recherche depuis environ vingt-cinq ans, mais elle n'est liée à la recherche universitaire que depuis la fin des années 1990 ; il est depuis lors difficile de les dissocier, sans pour autant assimiler l'une à l'autre. Avant de commencer l'écriture d'une thèse en 2000, ma pratique artistique était davantage ancrée à un engagement socioculturel mené au sein d'une galerie autogérée par des artistes – la galerie marseillaise Porte-avion, que j'ai cofondée à la fin des années 1980. Mes dessins, tableaux et installations se déclinaient essentiellement selon des procédures de stratification matérielle et de superposition d'images. Ainsi, lorsque ma production artistique et mes activités enseignantes ou associatives se sont accompagnées d'une écriture théorique, c'est vers l'analyse des espaces plastiques fondés sur la multiplicité, des enjeux contemporains du parasitage visuel ou des procédures visant à perturber les repères du spectateur, que s'est orientée ma recherche universitaire. Si au début des années 2000 les études portaient essentiellement sur l'expérience d'espaces-temps composite, elles ont ensuite concerné plus largement des dispositifs² artistiques dans lesquels l'interférence visuelle, médiatique ou socioculturelle joue un rôle déterminant.

1. Michel Serres, *L'interférence*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 65.

2. Dispositif est ici entendu au sens de Giorgio Agamben à propos de Michel Foucault : « J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants », *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Rivages poche/Petite bibliothèque, 2007, p. 30-31.



1. Vue de l'exposition *Entretemps* au centre d'art du CAIRN, Digne-les-Bains, 2001.
De gauche à droite : *Dépouilles*, élastomère et graphite sur toile; *Rhizomes*, carottes géologiques, pigments et marnes noires; *Pierres de rêve*, résine et livres tranchés © Jean Arnaud.

I. INTERFÉRENCES ET FEUILLETAGES

Il faut préciser qu'écrire une thèse sur l'*Espace feuilleté* a constitué le versant théorique d'un projet artistique; les deux aspects de cette recherche étaient considérés comme gestes de pensée relatifs. Dans cet espace de recherche lui-même feuilleté, j'ai construit une Figure³ du feuilletage entre pensées artistique et scientifique, à un carrefour entre production théorique et production de deux expositions en 2001 et 2002 (*Entretemps* – voir fig. 1 – puis *Figures de l'eau*). La première des deux a été élaborée en résidence à la réserve géologique des Alpes de Haute-Provence, et cette recherche-crédation géologique sur diverses procédures de superposition a abouti à l'écriture d'un ouvrage sur l'*Espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain*⁴.

3. Le terme avec une majuscule est à considérer au sens que lui donne Michel Guérin, en référence à la *Figur* de Rilke. Les Figures ne sont pas des concepts, des métaphores ou des images; ce sont des instruments de pensée, contenant la chose à dire *et* la façon de la dire. « Telle est la Figure : non une comparaison hardie, mais une refonte. En elle la dimension iconique (le faire-image) est entièrement subvertie (à la différence de la métaphore simple, qui reste longitudinale et “mondifiante”) par ce que Rilke lui-même appelle le *tour* (*die Wendung*) et qui nomme, non une manière de dire ponctuelle, mais *la courbure qui infléchit le tout du dire*, affecte son unité. La Figure ne fait pas monde, elle le traverse ou plutôt le transite », Michel Guérin, « De la philosophie comme figurologie », in José Quaresma (dir.), *Analogia e Mediação*, Lisbonne, CIEBA-FBAUL/CFUL, 2012, p. 258 (italiques de l'auteur).

4. Jean Arnaud, *L'espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014.



2. *Pierre de rêve 03*, 2001, 80 × 46 × 3 cm, résine et livres tranchés © Jean Arnaud.

Sur une telle base, l'université constitue une interface entre pratique artistique et production de connaissances. Rappelons que ce type de recherche doctorale a été initié dans les années 1970 grâce à l'insistance de précurseurs comme Bernard Teyssèdre et René Passeron, afin que la faculté accueille des artistes comme enseignants et prenne pleinement en compte l'articulation *poïesis/esthesis* dans le champ des études sur l'art. La recherche-crédation fondée sur la production plastique *Entretemps* et sur la production académique *Espace feuilleté* n'a pu aboutir que dans la mesure où j'ai pu les confronter ou les *entretoiser*, selon le terme employé par Jean Lancri : « dans leur étrange attelage, chacune de ces deux productions s'érige en *toise* de l'autre. [...] Aussi est-ce toujours à l'*aune* de l'autre que l'on se doit, chaque fois, de juger l'une d'entre elles⁵. »

Les projets *Entretemps* et *Figures de l'eau* reposaient sur des protocoles techniques

divers – moulages en résine, stratification et assemblage d'objets, installation au sol, tableaux suspendus et dessins... –, et de l'élaboration plastique des divers éléments est née une réflexion théorique qui ne leur préexistait pas. Ce processus bijectif a permis d'établir que le déficit d'unité ontologique de l'œuvre feuilletée, symptomatique de la multiplicité du monde, et encore accru à l'ère du numérique, est relayé par sa puissance critique et transformatrice. Entre fabrication d'objets géologiques et études de cas, le projet global de la thèse consistait à dresser une typologie d'un ensemble de morphologies spatiales et à analyser des régimes de temporalité que les gestes de superposition induisent dans l'art depuis l'origine, qu'ils concernent des matériaux opaques ou transparents.

5. Jean Lancri, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », in Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec (dir.), *La recherche création – Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Canada, Presses de l'université du Québec, 2006, p. 11.



3. *Figure de l'eau 03*, 2001, 27 × 18,5 cm, encre et impression numérique sur papier.
© Jean Arnaud.

II. ESPACE CRITIQUE ET INTER-RÉFÉRENCE

Ainsi, qu'il soit affilié ou pas à une réflexion autopoïétique, ce type de recherche ne consiste pas à étudier des singularités plastiques pour statuer sur un cas isolé. Si elle ne peut avoir de modèle unique, la recherche académique en arts doit cependant procéder d'une méthode individuelle repérable. Cette dernière consiste le plus souvent à penser par cas à propos de Figures identifiables pour extraire, à partir d'un ensemble d'œuvre, une argumentation à portée plus générale. Dans le cas « espace feuilleté », l'étude théorique a émergé d'une pensée artistique personnelle et de l'analyse d'un corpus de productions plastiques spatialement apparentées. Sur la pensée par cas, Jean-Claude Passeron et Jacques Revel écrivent que :

Si longue que soit, dans la définition d'un cas, l'énumération des traits génériques que l'on pourrait retrouver à l'identique dans d'autres cas, interviennent toujours, dans un énoncé qui entend se référer à sa singularité dans le temps et dans l'espace, un ou des *déictiques*. En quelque argumentation qu'un cas particulier se trouve mobilisé, il n'y est jamais utilisé – et il ne saurait l'être sans inconséquence – comme élément interchangeable dans un ensemble déjà circonscrit par une définition générique ou comme la résultante d'une rencontre entre des lois de portée universelle; il ne peut davantage être retenu comme la variante libre d'une structure invariante ou la spécification automatique d'une norme⁶.

6. Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, « Penser par cas – Raisonner à partir de singularités », in Jean-Claude Passeron et Jacques Revel (dir.), *Penser par cas*, Paris, EHESS, 2005, p. 9-44.

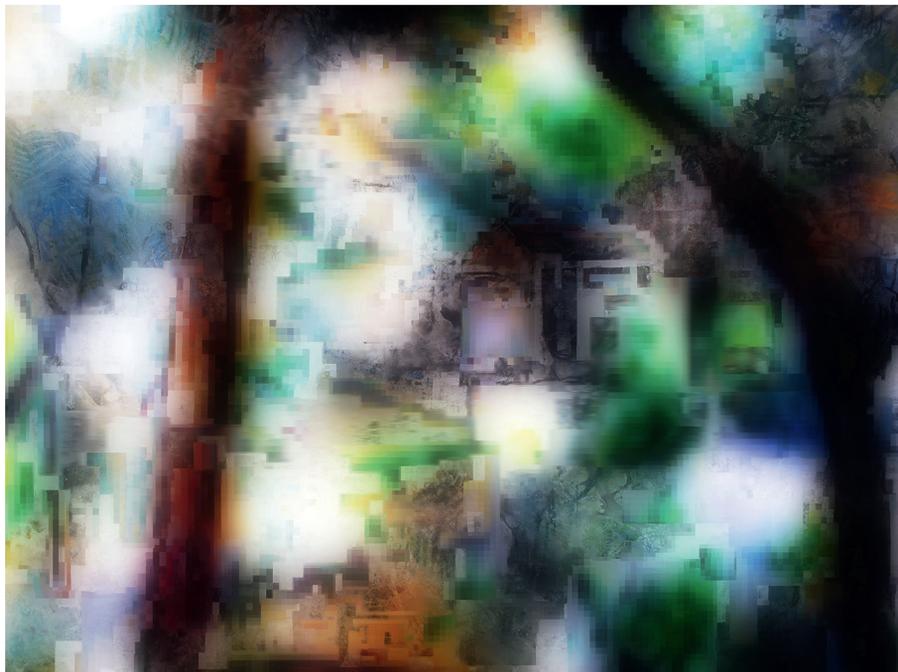
Concernant la recherche en art, une telle approche associera volontiers une sorte de bricolage⁷ à la rigueur scientifique. Sans dissocier l'artistique et le théorique, j'ai ainsi étudié après la soutenance de ma thèse en 2005 d'autres morphologies spatiotemporelles d'œuvres fondées sur l'interférence – et mes thèmes de recherche actuels sont abordés selon une méthode similaire. L'interférence caractérisait d'abord le lien entre pratique de l'art et recherche théorique sur l'art ; mais j'ai pris en compte qu'elle détermine aussi la plupart des œuvres que je réalise ou que j'étudie ; ces dernières privilégient l'anachronisme, le parasitage, la pluralité des médiums mis en jeu, ou encore l'interaction de signes visuels issus de cultures disparates. Interférer et différencier ont une origine étymologique commune : férir signifie frapper, porter. Dans l'expérience d'un espace complexe construit par un artiste avec des éléments de nature variée, les choses s'entrechoquent, s'entremêlent et finalement se différencient par transformations mutuelles. Ainsi, interférence et différence caractérisent ensemble le fonctionnement d'espaces critiques susceptibles de créer des figures tierces.

Michel Serres a relié la dimension critique et communicationnelle de l'espace en général au concept d'interférence : « Interférence peut se lire inter-référence. Rien n'existe, rien n'est pensé, nul ne perçoit ni n'invente s'il n'est un récepteur mobile plongé dans un espace de communication à une multitude d'émetteurs. [...] Interférence est une image. Elle donne à voir ou à entendre des zones d'ombre et de lumière⁸. » Lorsqu'un artiste élabore et propose à l'expérience du spectateur un espace *plastique* fondé sur l'interférence, il organise, entre réalité et fiction, une transformation de nos repères spatiotemporels ou psychologiques habituels. Dans un tel espace critique, l'altération crée une possible altérité émancipatrice fondée sur une concrète prise en compte de l'*autre*⁹, car l'artiste exige un décentrement physique de soi et un déplacement mental du spectateur ; ce dernier doit en effet prendre position en faisant l'expérience d'un environnement inédit et parfois déstabilisant, fondé sur le tiers.

7. Mot-valise formé de bricolage et de technologie, la bricologie consiste à ne pas séparer technique et art, pratique et concept. La démarche curatoriale qui caractérise aujourd'hui une approche de l'art résonne ici avec celle qui consiste à ne pas opposer pensée plastique et discours théorique pour le plasticien chercheur (l'œil, l'esprit, la main). Cf. Thomas Golsenne, « Les noces d'art et de technique », document de l'exposition *Bricologie. La souris et le perroquet*, centre d'art de la Villa Arson, 2015. En ligne : <<http://www.villa-arson.org/2014/08/bricologie-la-souris-et-le-perroquet>>.

8. Michel Serres, *L'interférence*, *op. cit.*, 4^e de couverture. L'auteur pense l'interférence à trois niveaux : théorique, objectif et monadique. « Qui suis-je ? Rien d'autre assurément que l'intercepteur du savoir théorique, du murmure embryonné des objets, de l'intersubjectivité qui pense, des trois réseaux d'interférences », p. 17.

9. L'autre peut ici s'entendre autant au sens de Lévinas qu'au sens de Lacan. Le premier privilégie « l'autre de l'être », et pose la question du tiers comme condition de la société, notamment dans son ouvrage *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974) ; le second a constitué une pensée du tiers liée aux phénomènes d'interférence entre l'individu et l'Autre. L'Autre désigne en psychanalyse l'ensemble de ce qui est extérieur à soi. Lacan montre que le désir – tel que l'a défini Freud – implique l'Autre, qui dépasse la question d'une subjectivation passant par autrui et constitue une structure symbolique essentielle. (Cf. *Le séminaire livre XVI – D'un Autre à l'autre* (1968-1969), Paris, Seuil, 2006).



4. *Saturation (arbre tordu 12)*, 2010, 81 × 60 cm maximum, impression numérique sur papier mat © Jean Arnaud.

À ce premier niveau, la recherche en arts vise à éclairer diverses notions en créant de la connaissance par une pensée de l'entrelacs (faire/écrire ; œuvre plastique/texte ; avec/sur/en art¹⁰, etc.). Mais à un second niveau, l'inter-référence concerne la variété des domaines scientifiques convoqués dans le champ de l'art. Mes recherches sur les morphologies spatiales contemporaines, sur les structures du récit visuel ou sur la relation entre document et fiction, déterminent un champ référentiel principal en sciences humaines : poïétique, esthétique et histoire de l'art, anthropologie, sociologie et psychologie. Mais les artistes utilisent toutes sortes de connaissances ; pour ma part, elles sont puisées dans les sciences de la vie et de la terre, en morphologie ou parfois même en mathématiques. L'analyse des enjeux de son œuvre et de celles des autres par l'artiste lui-même ouvre donc à des domaines de recherche connexes, selon une méthodologie singulière. Autrement dit, ces inter-références scientifiques permettent aux artistes chercheurs, au-delà d'un cadre auto-réflexif, de nommer les opérations critiques contemporaines qu'ils contribuent à élaborer dans le champ anthropologique et socioculturel.

10. Concernant la recherche « sur », « avec » ou « en » art, cf. Pierre-Damien Huyghe, *Contre-temps*, Paris, B42, 2017.

III. LA RECHERCHE ENTRE PENSÉE PLASTIQUE ET PENSÉE SCIENTIFIQUE

*Autru est visage*¹¹.



5. *Souffles*, 2010, diamètre de chaque élément : 15, 30, 45 ou 60 cm, impressions numériques sur papier mat © Jean Arnaud.

En 2009-2010, j'ai réalisé plusieurs séries de tableaux et de dessins à partir de calques numériques translucides, et celle qui s'intitule *Saturation (arbre tordu)* (fig. 4) est constituée d'une image qui se superpose sans cesse à elle-même. Au départ, une carte postale reproduisant *L'arbre tordu* peint par Cézanne (1888-90) a été numérisée, et traitée de différentes manières avec des filtres infographiques ordinaires (flou, pixellisé, effets picturaux divers). La transparence et la densité variable des calques donnent à chaque élément de la série un espace singulier, toujours au bord de sa fermeture visuelle et à

la limite de l'intelligible. Invité à parler sur « Le dessin dans un champ élargi » à Bruxelles en 2010, j'ai abordé, *en continuité*, les enjeux sémantiques de la saturation graphique comme possible Figure contemporaine, en étudiant des œuvres de Pierre Bismuth, Ghada Amer et Julie Mehretu¹².

Pour me limiter ici à quelques exemples montrant le fonctionnement de ce processus de recherche-crédation, la série *Souffles* (fig. 5) a été commencée en même temps que j'écrivais sur l'utilisation des phénomènes de brouillard dans l'art (2008) ; les *Rêves de plomb* (depuis 2010, fig. 6), les *Pas vus* et les *Formes inadressées* (depuis 2010, fig. 7 et 8) ont été produits parallèlement à des études sur l'archéomodernité des représentations animales et sur les stratégies artistiques de la furtivité¹³.

11. Emmanuel Levinas, *Éthique et infini* (1982), Paris, Le Livre de Poche, 1984, p. 81.

12. Arnaud Jean, « Le dessin saturé », in Lucien Massaert (dir.), *Le dessin dans un champ élargi, La Part de l'Œil*, n° 29, 2014, p. 28-41.

13. Jean Arnaud, « Animal et stratégies furtives dans l'art au début du XXI^e siècle », Danièle Méaux (dir.), *Figures de l'art*, n° 27, *Animal/humain : passages*, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2014, p. 269-280 ; « Archaïsme animal dans l'art figuratif au XXI^e siècle », Dominique Clévenot (dir.), *Figures de l'art*, n° 19, *L'archaïque contemporain*, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2011, p. 165-181 ; « La brume et les paradoxes du flou dans les œuvres plastiques au début du XXI^e siècle », in Karin Becker et Olivier Leplâtre (dir.), *La brume et le brouillard dans la science, la littérature et les arts*, Paris, Hermann, coll. « Météos », 2014, p. 517-539. Voir le site <<http://jeanarnaud.fr>>.



6. *Rêve de plomb 06 (Ennedi-Transrhino)*, 2013, 100 × 100 × 4 cm, impression numérique et peinture sur plomb © Jean Arnaud.

Entre productions plastique et universitaire, démêler et quantifier les parts du sensible et du cognitif, ou celles de l'art et de la science, n'ont pas grand intérêt, car elles recouvrent des formes d'inventivité interdépendantes. Selon ce type d'engagement, la recherche en arts existe aussi bien dans « l'atelier » que sur « le terrain » ou dans « le labo », ces localisations se situant en continuité. C'est sur cette base que le programme *Interférences et récits*, que je dirige jusqu'en 2017 au sein du laboratoire d'études en sciences de l'art à Aix-Marseille Université (LESA), propose globalement une analyse des phénomènes de migrations et de transferts entre les images, les œuvres, les spectateurs, les cultures et les supports, dans la construction du récit aujourd'hui. Autrement dit, son objectif général est d'étudier l'influence des nouveaux phénomènes d'interférences médiatiques et culturelles sur les structures du récit et ses modes de production, ainsi que leur incidence sur l'imaginaire actuel. Initialement conçu comme montage de diverses formes



7. *Pas vu 04*, 2010, 110 × 90 cm maximum, impression numérique sur papier aquarelle
© Jean Arnaud.

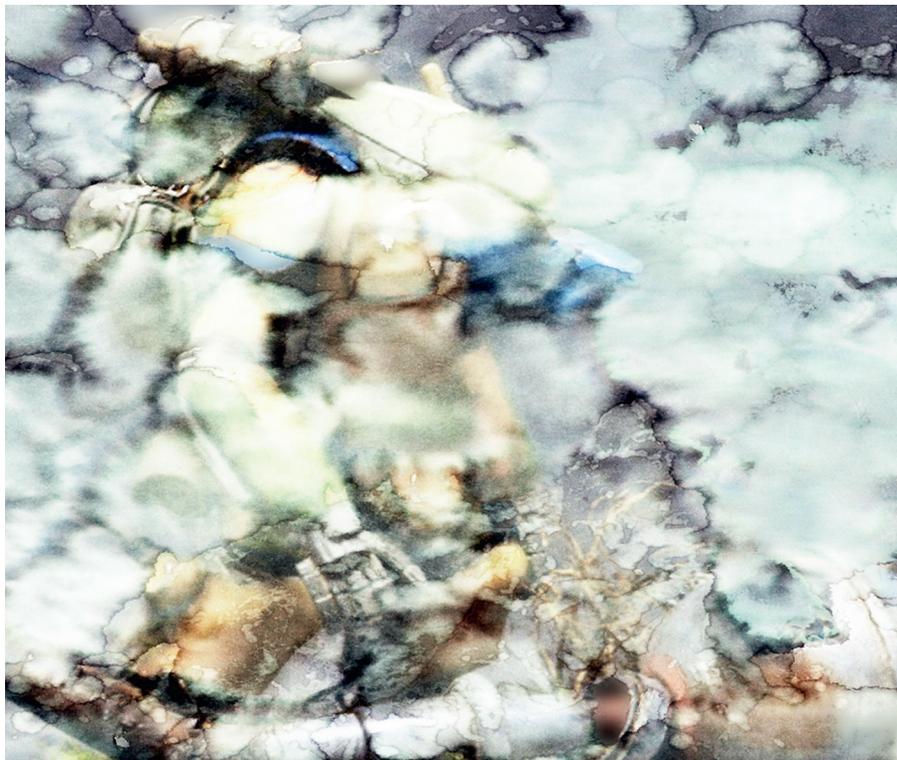
plastiques et textuelles dans les œuvres, le récit en art contemporain est aussi le résultat d'une spatialisation d'éléments disparates dans l'exposition. Le récit visuel, plus récemment, se déploie également dans des formes nomades et intermédiaires, éclatées aux marges du cinéma et de l'installation, qui jouent notamment sur la mobilité du spectateur.

Si l'on veut en donner une définition qui déborde le cadre universitaire, un plasticien chercheur est peut-être celui qui exerce d'une manière particulière la responsabilité de l'artiste dans une société. Pour le peintre américain Ad Reinhardt, cette responsabilité supposait la conscience qu'une pensée esthétique ne fait sens que si l'épreuve des œuvres est complétée par

une appropriation du travail de l'art au fil de l'histoire¹⁴. Mais sa posture n'était pas seulement hégélienne, comme le souligne Leszek Brogowski¹⁵, et elle résonne aujourd'hui avec celle de nombreux créateurs qui se définissent volontiers comme chercheurs ou qui travaillent en étroite collaboration avec des scientifiques. Ces artistes se soucient en général des relations du sensible au cognitif sous différentes modalités, et je me limiterai ici à un seul exemple : Kader Attia définit son œuvre dans l'interférence entre document et fiction aussi bien qu'entre art et sciences (humaines ou dites exactes). Comme on l'a constaté à propos de son installation *The Repair from Occident to Extra-occidental Cultures* (documenta 13, Kassel, 2012), l'artiste conceptualise volontiers lui-même les enjeux de sa pratique, à l'intérieur de ses œuvres aussi bien qu'en conférence ou à l'écrit, en établissant un dialogue direct avec des anthropologues et des sociologues aussi bien qu'avec des néo-darwiniens.

14. « Le seul but de l'académie d'art universitaire est d'éduquer et d'"amender l'artiste" -en-tant-qu'artiste. Ce n'est ni d'"éclairer le public", ni de vulgariser l'art. [... Cette académie] doit être [...] à la fois cloître et tour d'ivoire, une union, un congrès et un club d'artistes, et non pas une antichambre du succès, une station service, un centre de convalescence ou une maison de passe pour artistes », Ad Reinhardt, « Art-as-Art », *Art International*, vol. 6, n° 10, décembre 1962, p. 36-37, trad. Michèle Beaucourt, « L'art-en-tant-qu'art », cat. expo *Ad Reinhardt*, galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1973, p. 45.

15. Leszek Brogowski, *Ad Reinhardt. Peinture et responsabilité esthétique*, Chatou, La Transparence, 2011, p. 88.



8. *Formes inadressées 09*, 2014, 110 × 90 cm maximum, impression numérique sur papier aquarelle © Jean Arnaud.

IV. PENSER, FAIRE ET DIRE. QUEL DOCTORAT EN ART ?

Que ce soit dans ou hors de l'université, pourquoi certains créateurs associent-ils productions scientifique et artistique dans leurs œuvres selon des modalités que l'on croyait disparues avec l'émergence de l'art pour l'art ? Pour tenter une réponse très partielle en lien avec l'université, il faut d'abord répéter que la recherche en arts concerne la raison *et* le rêve – voire la magie –, selon une science du concret qu'utilisait Leroi-Gourhan ou qu'étudiait Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage*. Ce dernier soulignait que « l'organisation est un besoin commun à l'art et à la science¹⁶ » ; or, dans le processus de création, l'artiste oscille entre exploitation des données sensibles (matériau, image, espace, support, composition, montage...) et pensée conceptuelle pour construire son œuvre. La recherche-crédation – comme la pratique de l'art en général – a été influencée au départ par les théories du langage et par la notion pragmatiste d'expérience ; elle s'établit sur ce lien fondamental entre

16. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* (1962), Paris, Pocket, coll. « Agora », 1990, p. 25.

faire et *penser*, et c'est sur ce constat que les arts plastiques sont entrés à l'université en France au début des années 1970. Cependant, la faculté n'est pas le lieu de validation de l'œuvre d'art, même si elle peut en être un cadre de production et de commentaire parmi d'autres. La différence entre recherche scientifique – soumise à la raison et aux protocoles de vérification –, et création artistique – soumise parfois au vraisemblable, mais le plus souvent au hasard, à la spéculation vagabonde, aux caprices de l'imaginaire, au contexte, voire à la pulsion et à la folie –, reste *incompressible*, même si les deux domaines interfèrent sans cesse pour le plasticien chercheur, universitaire ou pas.

Mais il faut constater dans un second temps que les activités artistique et théorique ont une relation différente au *faire* et au *dire*. Le psychologue Jerome Bruner a établi au début des années 1990 que c'est de la relation entre « ce que les gens *font*, [...] ce qu'ils *disent* qu'ils *font* et [...] ce qu'ils *disent* des raisons qui les ont poussés à *faire* ce qu'ils ont *fait*¹⁷ » que naît le sens réel et profond de l'activité d'un individu. Si l'on applique cette définition de l'interférence constante entre *faire* et *dire* sur le *faire* à l'activité artistique, on constate que l'attitude en recherche-crédation d'un Kader Attia est largement aussi pertinente que celle d'un plasticien-chercheur universitaire qui précise des enjeux scientifiques, esthétiques, anthropologiques et sociétaux de l'art dans le cadre d'une thèse.

Ainsi, si superposer art et science n'a aucun sens général, établir des liens entre caractère subjectif du premier et prétention à l'objectivité de la seconde dans le cadre d'un projet singulier, est fécond. Envisager aujourd'hui la création artistique comme recherche à part entière n'est pas non plus étranger au fait que les relations entre pratique et études sur l'art se sont développées à la fin du xx^e siècle dans un contexte favorable aux rapprochements entre arts, sciences et technologies sur de nouvelles bases, souvent interdisciplinaires. « Un enjeu primordial de ces nouvelles configurations d'enseignement et de production artistique consiste notamment en la définition d'une politique de *recherche* artistique¹⁸ », écrit le sociologue Jean-Paul Fourmentraux. Cette orientation politique hybride se constate un peu partout en Europe et ailleurs, aussi bien dans les laboratoires universitaires que dans des institutions telles que le Studio national d'arts contemporains au Fresnoy ou le centre Hexagram à Montréal.

Dans ce contexte, d'autres facteurs politiques déterminent le déplacement des limites entre recherche scientifique et création, et la définition même du doctorat

17. Jerome Bruner, *Car la culture donne forme à l'esprit. De la révolution cognitive à la psychologie culturelle*, Paris, Eshel, 1991, p. 31. « L'affirmation selon laquelle "ce que les gens disent n'est pas nécessairement ce qu'ils font" a subi une étrange distorsion. Elle implique que ce que les gens *font* est plus important que ce qu'ils *disent*, que c'est plus *vrai*, ou que ce qu'ils disent n'a d'intérêt que dans ce que cela peut révéler de ce qu'ils font », p. 32. Bruner s'étonnait qu'il existe aussi peu d'études se proposant d'aller en sens inverse : « En quoi ce que l'on *fait* révèle-t-il ce que l'on pense, ce que l'on sent ou croit? », *ibid.* (italiques de l'auteur).

18. Jean-Paul Fourmentraux, *Artistes de laboratoire – Recherche et création à l'ère numérique*, Paris, Hermann, 2011, p. 22-23.

en arts en est aujourd'hui tributaire et perturbée. Suite aux réformes européennes LMD, le diplôme national supérieur d'expression plastique (DNSEP) est devenu en France équivalent à un master arts plastiques et sciences de l'art, sur le plan administratif du moins. Selon cette logique, l'ENSP d'Arles, par exemple, a donc établi une convention avec l'université d'Aix-Marseille pour ouvrir le doctorat à ses étudiants. Parallèlement, l'université a créé à Aix-en-Provence une nouvelle mention de doctorat « Pratique et théorie de la création artistique et littéraire ». Cette dernière concerne, tout comme l'« ancienne » thèse en arts plastiques et sciences de l'art – initiée dans les années 1970 –, les étudiants titulaires d'un master arts plastiques ou d'un DNSEP, mais elle est fondée sur un principe différent qui vise à valoriser la pratique artistique : d'une part, le doctorant est co-dirigé par un universitaire et par un artiste « confirmé », et d'autre part le mémoire théorique n'exige plus qu'une centaine de pages. Cette mention doctorale s'adresse aussi, sur examen d'un dossier, à des artistes titulaires du DNSEP validé depuis 2012, où sur équivalence. Concernant le champ des arts plastiques, l'ouverture de la mention de doctorat « Pratique et théorie de la création artistique et littéraire » pose question sur la place et la valeur relatives de l'œuvre d'art et du mémoire théorique. Vouloir valoriser la pratique artistique au niveau doctoral est certes un élément positif, mais la relation entre excellence d'une pratique et exigence de la recherche universitaire s'en trouve cependant profondément modifiée dans ces conditions, pour le meilleur ou pour le pire peut-être¹⁹.

Quoi qu'il en soit, l'université doit demeurer un tiers-lieu pour l'art, car ce dernier constitue une forme de connaissance qui ne dissocie pas davantage la recherche fondamentale et la recherche appliquée qu'il ne sépare la raison du rêve. Le doctorat en arts doit continuer à valoriser, par exemple, une grande compétence théorique par rapport à une pratique artistique de haut niveau, ou à privilégier l'analyse de savoir-faire mis en œuvre par un artiste en relation à l'histoire des techniques, etc. L'essentiel est que l'université ne découple pas le faire artistique et l'analyse approfondie du faire, et maintienne un haut niveau conceptuel des études en art.

Aujourd'hui, l'université doit également favoriser la réalisation de projets où la création artistique est directement associée à la recherche scientifique et à l'innovation technologique, que la thèse soit dirigée en cotutelle ou pas. Les résultats de ce type de recherche-crédation doivent pouvoir être exposés dans de bonnes conditions, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur de l'université. Cependant, il reste fondamental que ce type de recherches qui veut entrelacer pratique de l'art, production de données scientifiques et expérimentation technologique de pointe,

19. Une réflexion sur les attendus du doctorat en arts est en cours actuellement à l'université d'Aix-en-Provence. Organisée par l'ED 354 (Lettres, langues et arts) et par le LESA en 2017 et 2018, deux journées d'étude ont questionné « la place de l'œuvre » dans le doctorat, avec la participation d'universitaires, d'artistes, de directeurs d'école d'art et de doctorants (sous la direction d'Anna Guilló et Jean Arnaud).

se développe en sciences humaines, afin de continuer à porter et à favoriser une réflexion critique – esthétique, éthique, sociopolitique, etc. – sur le monde actuel. Maintenir la distinction entre la recherche en arts dont il a été ici question et une recherche avec l'art qui voudrait utiliser la création artistique à des fins fonctionnelles pilotées par des enjeux extérieurs (industriels ou autres), est déterminant ; il s'agit que l'université demeure un espace de liberté pour le développement des études sur l'art dans toute son exigence de qualité et d'ouverture.

Bibliographie

- AGAMBEN GIORGIO, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Rivages Poche/Petite bibliothèque, 2007.
- ARNAUD Jean, *L'espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014.
- « Le dessin saturé », in Lucien Massaert (dir.), *Le dessin dans un champ élargi, La Part de l'Œil* n° 29, 2014, p. 28-41.
- « Animal et stratégies furtives dans l'art au début du XXI^e siècle », in Danièle Méaux (dir.), *Animal/humain : passages, Figures de l'art* n° 27, 2014, p. 269-280.
- « La brume et les paradoxes du flou dans les œuvres plastiques au début du XXI^e siècle », in Karin Becker et Olivier Leplâtre (dir.), *La brume et le brouillard dans la science, la littérature et les arts*, Paris, Hermann, coll. « Météos », 2014, p. 517-539.
- « Archaïsme animal dans l'art figuratif au XXI^e siècle », Dominique Clévenot (dir.), *L'archaïque contemporain, Figures de l'art*, n° 19, 2011, p. 165-181.
- BROGOWSKI Leszek, *Ad Reinhardt. Peinture et responsabilité esthétique*, Chatou, La Transparence, 2011.
- BRUNER Jerome, *... Car la culture donne forme à l'esprit – De la révolution cognitive à la psychologie culturelle*, Paris, Eshel, 1991.
- FOURMENTRAUX Jean-Paul, *Artistes de laboratoire – Recherche et création à l'ère numérique*, Paris, Hermann, 2011.
- GUÉRIN Michel, « De la philosophie comme figurologie », José Quaresma (dir.), *Analogia e Mediação*, Lisbonne, CIEBA-FBAUL/CFUL, 2012.
- *L'espace plastique*, Bruxelles, La Part de l'Œil, 2008.
- HUYGUE Pierre-Damien, *Contre-temps*, Paris, B42, 2017.
- LACAN Jacques, *Le séminaire livre XVI – D'un Autre à l'autre (1968-1969)*, Paris, Seuil, 2006.
- LANCRI Jean, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », in Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc (dir.), *La recherche création – Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Presses de l'université du Québec, 2006, p. 9-20.
- LEVINAS Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence (1974)*, Paris, Le Livre de Poche, 2004.
- *Éthique et infini (1982)*, Paris, Le Livre de Poche, 1984.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage (1962)*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 1990.

PASSERON Jean-Claude et REVEL Jacques, « Penser par cas – Raisonner à partir de singularités », Jean-Claude Passeron et Jacques Revel (dir.), *Penser par cas*, Paris, EHESS, 2005.

REINHARDT Ad, « Art-as-Art », *Art International*, vol. 6, n° 10, décembre 1962.

— « L'art-en-tant-qu'art », cat. expo *Ad Reinhardt*, galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1973.

SERRES Michel, *L'interférence*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

Webographie

<<http://jeanarnaud.fr>>.