

*Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en Arts Plastiques
à l'Université*

Jean Lancri

Colloque sur La Méthodologie de la Recherche en Arts Plastiques à l'Université.
Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brésil. 9 Septembre 1997.

Revue *Plastik*, numéro 1, été 2001, p. 98 à 106.

Ouvrir ce colloque consacré à la Méthodologie de la recherche en Arts Plastiques à l'Université est pour moi un honneur. Croyez bien que j'y suis sensible. Au-delà de l'événement qui consiste à être le premier à parler, cette responsabilité même me donne à réfléchir. Car comment ne pas penser à la difficulté inhérente, en toutes circonstances, au fait de commencer ? Qu'il s'agisse d'un embarras strictement rhétorique, pour qui entame un colloque, pour qui débute son exposé, qu'il s'agisse d'un problème proprement épistémologique, pour qui se lance dans une recherche de type universitaire, pour qui s'aventure dans sa recherche en Arts Plastiques, tel est bien le premier obstacle à franchir : comment commencer ?

Puisque nous sommes en terre brésilienne, comment alors ne pas songer aux propos de l'un de nos grands contemporains, d'un homme de science qui honore la France mais qui ne naquit à sa pensée, à sa recherche, bref, à lui-même, que de ce côté-ci de l'Atlantique, et plus précisément dans ce pays ? Comment donc, au moment de commencer, ne pas penser à Claude Lévi-Strauss, car c'est lui que je viens juste d'évoquer, lorsqu'il invoque, à la fin de *Tristes Tropiques*, en une page devenue célèbre, la grandeur des commencements ?

L'analyse de Lévi-Strauss porte évidemment sur une science encore neuve qu'il entend néanmoins refonder, l'anthropologie ; aussi insiste-t-il sur la difficulté, vécue par lui comme exaltante, que rencontre tout commencement, fût-il un recommencement. Or il n'en parle qu'à la fin. Question de méthodologie, bien sûr ; mais qui n'est pas sans rapport avec notre propos d'aujourd'hui. En effet, le commencement d'une recherche ne se repère comme tel que parce qu'il touche la fin, celle-ci étant donnée à entendre à la fois comme but et comme terme. D'où sa grandeur, synonyme de difficulté sagement surmontée.

Je laisserai cette question du commencement en suspens. Au-delà de l'ouverture de mon propos, chacun aura cependant saisi qu'elle concerne tout étudiant placé à l'orée de son investigation. Pour ce dernier, cette question du début ne s'avère-t-elle pas cardinale ? Aussi ne manquera-t-elle pas de traverser le champ de nos débats et sans doute y reviendrons-nous ensemble dans les jours prochains. Toutefois, puisque je m'applique à la dramatiser, autant déjà y répondre à ma manière, ce qui, du même coup, nous fera entrer dans le vif de nos travaux.

Voici donc ce que je dis à tout étudiant qui me pose cette question. Par où commencer ? Tout simplement par le milieu. C'est au milieu qu'il convient de faire

son entrée dans son sujet. D'où partir ? Du milieu d'une pratique, d'une vie, d'un savoir, d'une ignorance ; du milieu de cette ignorance qu'il est bon de chercher au cœur de ce que l'on croit savoir le mieux. Le conseil n'est pas nouveau. Deleuze et Guattari, naguère, et Valéry avant eux, n'en prodiguaient pas d'autres. L'on verra bientôt, d'ailleurs, que, dans le droit fil de cette entrée à se ménager par le milieu, l'éloge de la position médiane est l'une des constantes de mes modestes propositions.

Après ces considérations sur l'exaltation des commencements, qu'il me soit permis de recommencer.

Je m'emploierai tout d'abord à préciser les enjeux d'une recherche considérée par beaucoup comme des plus singulières. Il conviendra, pour ce faire, de baliser le territoire disciplinaire des Arts Plastiques. En conséquence, je rappellerai la spécificité de toute recherche en Arts Plastiques des lors qu'elle est menée dans un cadre universitaire, à tout le moins telle qu'elle se développe depuis plus de vingt ans, et au plus haut niveau, à l'Université Paris 1-Panthéon Sorbonne.

Ainsi verra-t-on ce qui démarque cette recherche des investigations entreprises dans des disciplines voisines, de celle d'un étudiant en Esthétique, par exemple, ou bien encore de celle d'un étudiant en Histoire de l'Art ou en toute autre Science de l'Art. Ainsi comprendra-t-on également ce qui la sépare radicalement du travail fourni par un étudiant qui fréquente une École de Beaux-Arts. J'essayerai donc, dans un premier temps, de définir la démarche du chercheur en Arts Plastiques afin de circonscrire son apport parmi les autres disciplines universitaires Puis j'en viendrai à des réflexions plus personnelles.

Comment une recherche en Art, et notamment en Arts Plastiques, peut-elle trouver place, dans le champ des Sciences Humaines, aux côtés de disciplines patentées telles que l'Histoire de l'Art ou l'Esthétique, autrement dit de disciplines qui visent une avancée de la connaissance et qui, pour ce qui est de leurs méthodes, s'évertuent notamment à manipuler des concepts au lieu de pinceaux ou de ciseaux ? Telle est l'une des questions que cette communication se propose d'aborder. Aussi m'attacherai-je plus particulièrement à situer l'usage qu'il est fait du concept en Arts Plastiques. Car un chercheur en Arts Plastiques, n'en déplaît à certains, utilise les concepts. Loin de les dédaigner, il en use et les travaille. Mais il les travaille autrement. En retour, il est autrement travaillé par eux. Pour quelles raisons ? Parce qu'il travaille également (dans) le champ du sensible. Un chercheur en Arts Plastiques, en effet, œuvre toujours pour ainsi dire entre conceptuel et sensible, entre théorie et pratique, entre raison et rêve. Mais que le mot entre, ici, ne nous abuse point car il s'agit pour notre chercheur d'opérer dans le constant va-et-vient entre ces différents registres. Posant ainsi sans relâche la question de cette articulation, sans doute la démarche du chercheur en Arts Plastiques peut-elle s'avérer, aux yeux de certains, boiteuse. Vous me permettrez alors de faire l'éloge de cette claudication.

Étant donné qu'il s'agit de définir comment une recherche en Arts Plastiques établit sa différence et marque son territoire, je m'en tiendrai à l'exemple qui résume

toute recherche en ce domaine, à savoir la thèse qui en délimite institutionnellement la conclusion.

Une thèse en Arts Plastiques a pour originalité d'entrecroiser une production plastique avec une production textuelle ; elle n'aboutit que pour autant qu'elle réussit à les entretoiser. Dès la maîtrise, nos étudiants abordent en effet des recherches qui articulent -voilà de nouveau le maître-mot prononcé, et tous nos travaux pourraient porter sur les modalités de cette articulation-, qui articulent, dis-je, une part de pratiques plastiques, ou expérimentales, ou artistiques, et une part d'approches réflexives, d'importance égale. Le point de départ de la recherche se situe cependant obligatoirement dans la pratique plastique ou artistique de l'étudiant avec le questionnement qu'elle contient et les problématiques qu'elle suscite. Par voie de conséquence, une soutenance de thèse en Arts Plastiques s'accompagne nécessairement d'une présentation de travaux. La part de pratique plastique ou artistique, toujours personnelle, se doit d'être d'une importance égale à la part écrite de la thèse à laquelle elle n'est pas simplement juxtaposée mais rigoureusement articulée afin de constituer un tout indissociable.

Il est bon de préciser d'emblée les relations qu'une recherche de ce type entretient avec les autres champs disciplinaires. Venons-en donc aux liens avec les investigations conduites par d'autres chercheurs, que ces derniers soient en Arts Plastiques ou non, ou bien encore qu'ils soient des artistes n'ayant aucune attache avec l'Université. Autrement dit, venons-en aux rapports avec autrui, y compris avec ce qu'il est désormais convenu d'appeler le champ de l'Autre. Or, dès les séminaires de maîtrise (et même avant), les étudiants en Arts Plastiques prennent l'habitude de confronter leurs travaux à ceux des autres, à commencer par ceux de leurs condisciples. Ainsi ces travaux sont-ils examinés, discutés, critiqués, évalués en commun, sous la direction de l'enseignant du séminaire. Exercice délicat. Mais des plus salutaires. Au-delà d'une simple confrontation des singularités, c'est l'un des rouages essentiels d'une recherche bien menée qui se trouve de la sorte mis en place. En effet, l'accès à l'objet d'étude de chacun se détermine alors peu à peu dans le détour par l'autre (ou par les autres), et notamment (si l'on dépasse les limites toujours trop étroites d'un séminaire) dans le détour par l'analyse précise de démarches, d'œuvres et d'artistes (que ceux-ci soient vivants ou morts) qui sont en corrélation avec le champ d'investigation ouvert par chaque ligne de recherche particulière. Ainsi s'opère un va-et-vient constant entre les autres et soi-même, un va-et-vient somme toute similaire à celui qui règle les rapports de la pratique et de la théorie, à celui qui gère les positions respectives du registre plastique et du registre textuel.

Quelle est l'ambition d'un tel va-et-vient ? Introduire, au moyen de ce relais par autrui, une distance critique de soi à soi. Produire, par le biais de ce comparatisme différentiel, un écart aussi significatif que possible : un écart de soi-même avec soi. Celui-ci s'avère essentiel, quand ce ne serait que pour déjouer les pièges de Narcisse, si prompts, comme chacun sait, à se mettre en place, surtout dans une discipline où le chercheur, à l'instar du peintre selon Valéry, « apporte son corps».

Si le détour par l'autre ouvre l'accès à soi-même, s'il permet, par objectivation progressive, l'accès à l'objet d'étude que chacun s'est d'abord choisi dans l'intimité solitaire de son petit tas de secrets, il s'agit surtout, en fin de compte, de se mettre au défi, de faire fi du secret et de traiter « soi-même comme un autre » (pour reprendre ici le titre d'un livre de Ricoeur). Le tout, bien entendu, sans devenir dupe de la procédure. Sans oublier ce que nous apprennent les Sciences Humaines en général et la Psychanalyse en particulier, à savoir que l'Autre (ici présent sous les espèces des autres), c'est toujours ce qui manque, ou, pour tenter de le dire autrement, que l'Autre, c'est plutôt une sorte de lieu, un endroit bien étrange où le sujet humain s'en va puiser de quoi alimenter son désir, fût-il le désir de savoir -cette inextinguible libido sciendi chercheurs dits scientifiques-, fût-il le désir de mener à terme une recherche universitaire.

Chacun ne le sait que trop bien, en effet, chez les plasticiens : à l'origine du désir de figurer figure le désir de donner figure au désir (il n'est que de relire l'histoire de Dibutade contée par Pline l'Ancien) ; de même, à l'origine du désir de mener à son terme une recherche, fût-elle universitaire, figure le désir de venir à bout du désir, d'en finir avec son objet, avec son but, avec sa poussée, avec sa source (pour reprendre ici les quatre paramètres de toute pulsion selon Freud).

Ces dernières remarques visent à montrer la complexité des obstacles qu'un chercheur en Arts Plastiques se doit d'affronter. Une complexité qui ne va pas sans une certaine perversité qu'il ne peut non plus ignorer s'il veut avoir quelque chance de surmonter ou de contourner ces obstacles. C'est ainsi qu'il sait d'expérience ne l'a-t-il pas toujours su « par cœur » et « par corps » ? -qu'il ne saurait faire l'économie de son désir dans la délimitation de son objet (ou de son sujet) d'étude, ce qui, d'emblée, va conditionner sa stratégie. Mais j'aurai l'occasion de revenir sur la façon dont il ne craint pas de s'investir ou même, à l'exemple de tout artiste véritable, de se compromettre avec armes et bagages dans sa recherche. Armes de désir, bagages de langages, de savoirs et de corps. Surtout de corps, tête comprise, bien évidemment.

Pour conclure ce tour d'horizon du champ des Arts Plastiques à l'Université, je formulerai d'erechef où se situent les principales frontières avec les autres disciplines : alors qu'un étudiant d'une École des Beaux-Arts investit le champ de sa pratique personnelle, alors qu'un étudiant en Esthétique (ou en toute autre Science de l'Art) réfléchit sur des œuvres produites par d'autres que lui, l'étudiant en Arts plastiques à l'Université s'appuie sur sa pratique personnelle pour conduire une réflexion originale dans le champ de l'art. Ajoutons qu'il ne s'investit pas moins que l'étudiant des Beaux-Arts, qu'il ne réfléchit pas moins non plus que l'étudiant en Esthétique. Mais il fait porter l'essentiel de son effort sur le lien à établir entre son investissement dans sa pratique et la réflexion qu'il en tire.

Voici brièvement rappelés les quelques critères qui positionnent désormais, aux yeux de mes collègues comme de moi-même, les Arts Plastiques à l'Université. Je m'empresse d'ajouter que nul parmi nous ne conçoit de ce fait la thèse en Arts Plastiques comme étant corsetée dans un cadre rigide et fermé. Cette thèse se doit, certes, de répondre aux exigences spécifiques que nous venons d'énoncer (ainsi, bien

sûr, qu'aux exigences générales de rigueur qui conditionnent la réception de toute recherche par la communauté scientifique). Mais le modèle d'une pareille thèse demeure ouvert. Mieux encore : avec chaque recherche, ce modèle se devrait d'être réinventé. En paraphrasant le titre d'un célèbre roman par collages de Max Ernst, on pourrait dire que la thèse en Arts Plastiques est une thèse *100 modèles*. Elle demeure à jamais sans modèle car il est pour elle autant de modèles que de chercheurs. Ce modèle d'une thèse 100 modèles se devrait donc de perdurer comme tel. En tous cas il persistera tant que la tâche d'un Jury de soutenance en Arts Plastiques consistera, pour son appréciation finale, à ne pas séparer la dimension créative de la dimension théorique, et s'attachera, de ce fait, à évaluer la manière dont une création personnelle permet d'inventer une nouvelle forme de théorisation.

Voici brièvement défini le cadre institutionnel où s'inscrit la recherche en Arts Plastiques. Qu'il me soit maintenant permis d'y faufiler les réflexions que m'inspire une expérience de directeur de recherche qui s'étale désormais sur plus d'une décennie.

Lors de mon plaidoyer pour une entrée dans le champ d'investigation par le milieu, je vous ai promis deux éloges, celui de la claudication et celui de la position médiane. Ces deux éloges seront conjoints. En effet, la claudication en question n'est à mes yeux qu'une autre façon de nommer la position médiane. Dans les deux cas je n'ai usé que de métaphores, et l'on voudra bien les prendre pour ce qu'elles sont : un mode de présentation et rien de plus.

« La claudication du philosophe est sa vertu » proclamait jadis Merleau-Ponty. J'ajouterai qu'elle est aussi la vertu du chercheur en Arts Plastiques. Pourquoi cet éloge de la boiterie ? Tout simplement parce que le chercheur en Arts Plastiques emboîte le pas (encore une métaphore) aussi bien du savant que du poète, aussi bien des tenants de la raison que des professionnels du rêve : comment dans ces conditions ne pas claudiquer ?

Pour quelles raisons, par ailleurs, cet éloge du milieu (par lequel commencer) et de la position médiane (d'où partir) ? Parce que « l'art s'insère à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique. » Chacun aura reconnu là que je cite encore Lévi-Strauss, qui poursuit de la sorte : « Car tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance ». On aura noté le glissement que je viens d'effectuer du champ de la recherche universitaire en Arts Plastiques à celui du champ artistique. Pourquoi ce glissement ? Parce que le modèle de la recherche en Arts Plastiques se calque en permanence sur celui de l'art, sur la manière dont les artistes, hors toutes considérations universitaires, conduisent leurs recherches. Mais revenons à l'éloge du mi-chemin façon Lévi-Strauss.

Que cette métaphore du milieu sous les espèces du mi-chemin ne nous égare pas trop, cependant. Bien qu'elle revienne avec insistance dans notre culture, en des occurrences fameuses qui pourraient d'ailleurs qualifier le chercheur en Arts Plastiques avec une certaine pertinence. *La Divine Comédie*, par exemple, met en scène la figure même de son auteur comme chercheur. Or l'ouvrage, on s'en

souvent, s'ouvre exemplairement sur une mise en scène du mi-chemin et sur un usage du milieu entendu à la fois comme posture psychologique, comme procédure heuristique et comme rouage rhétorique :

Sur le milieu du chemin de la vie

Je me trouvai dans une forêt sombre :

Le droit chemin se perdait, égaré.

Le milieu du chemin trouve à se conjuguer ici au milieu d'une vie (celle de Dante), au milieu d'une quête (puisque Dante va suivre Virgile, à la recherche de sa bien-aimée), d'une œuvre qui débute, et il se lie à une interpellation du lecteur sommé d'intervenir au milieu du premier vers, le tout dans un modèle d'introduction *in medias res*, comme on disait autrefois. Pour ancien qu'il soit, ce modèle ne me paraît pas pour autant désuet : à chacun, donc, à l'image de Dante (auteur et personnage), de faire son entrée par le milieu qui lui convient dans le champ de son investigation.

Mais je m'en vais modifier quelque peu cette métaphore du milieu du chemin ; je m'en vais la croiser avec celle du carrefour en mettant Barthes, cette fois, à contribution, Je reprendrai ici, en toute modestie, l'éloge que fit celui-ci, en une circonstance célèbre, de la position triviale. Dans la leçon inaugurale au Cours qu'il professa au Collège de France, Barthes déclarait : « Um écrivain j'entends par là, non le tenant d'une fonction ou le servant d'un art, mais le sujet d'une pratique- doit avoir l'entêtement du guetteur qui est à la croisée de tous les autres discours, en position triviale par rapport à la pureté des doctrines (*trivialis*, c'est l'attribut étymologique de la prostituée qui attend à l'intersection de trois voies) ». Ce sujet d'une pratique pourrait désigner, selon moi, aussi bien l'écrivain que notre chercheur en Arts Plastiques. Que fait donc ce dernier sinon guetter, telle une prostituée, à la croisée de l'esthétique, de l'histoire de l'art et des autres sciences humaines ? Qui plus est, ouvrant toujours au carrefour d'une pratique textuelle et d'une pratique artistique, il ne peut, aux yeux de certains artistes comme de certains théoriciens, qu'apparaître en position triviale par rapport à la pureté de chacun de ces deux domaines qu'il se mêle d'aborder tour à tour ou conjointement pour, semble-t-il, les adultérer. On le voit, claudication, posture médiane, milieu du chemin, position triviale et travail impur, c'est tout un, et l'on comprend que le chercheur en Arts Plastiques soit celui par qui le scandale arrive.

En vérité, la recherche en Arts Plastiques se trouve écartelée entre deux pôles principaux sur lesquels il nous faut maintenant revenir. Il s'agit, bien sûr, des deux pôles repérés par Lévi-Strauss dans le court extrait de *La Pensée Sauvage* que j'ai cité, à savoir la raison et le rêve. Le premier pôle concerne donc l'usage de la rationalité ; le second pôle recouvre celui de l'imaginaire.

L'originalité de la recherche qui nous occupe tient, faut-il le répéter, à la liaison qu'elle introduit entre ces deux pôles. C'est aussi, on l'a aisément compris, ce qui constitue sa difficulté. Mais cette difficulté ne fait-elle pas sa vertu ?

Le premier pôle est donc celui de la raison. Inutile de prouver son ancrage dans la tradition. Celui-ci est abondamment documenté par l'histoire de l'art. Nous ne mentionnerons qu'un exemple. Les propos d'un Alberti, héros de la rationalité,

hérald par ses écrits de la raison à l'œuvre dans l'œuvre de l'art, sont encore dans nos mémoires. « Celui-là ne deviendra jamais un bon peintre s'il n'entend parfaitement ce qu'il entreprend quand il peint. Car ton arc est tendu en vain si tu n'as pas de but pour diriger ta flèche. » Ces conseils à un jeune peintre ne font-ils pas encore mouche aujourd'hui ? Telle une volée de flèches lancées par-delà les siècles, ils touchent également le chercheur en Arts Plastiques, sommé lui aussi de définir son but, ne serait-ce que pour déposer institutionnellement son sujet de thèse. Notons tout de même ce qui différencie le chercheur du peintre auquel s'adressait Alberti. N'y aurait-il pas obligation pour notre jeune chercheur à cumuler deux activités : celle du peintre cité par Alberti plus celle de Alberti lui-même ? Mais dans ce cas ne serait-ce pas trop d'une ?

L'on sait que le *De pictura* d'où les conseils ci-dessus sont tirés ramasse le savoir des amis florentins de son auteur : Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, pour ne nommer que les plus renommés, Le chercheur en Arts Plastiques serait donc ce surhomme capable, dans sa pratique et dans sa théorie, de cumuler les pratiques des copains de génie d'un Alberti avec, comme si cela ne suffisait pas, la mise par écrit du questionnement qu'elles impliquaient et que ce même Alberti, en ami zélé et théoricien averti, se chargea de faire pour eux. Si l'on mesure sur cet exemple (dont à dessein j'ai forcé le trait) l'originalité de la position de notre chercheur en Arts Plastiques, on apprécie également sa démesure.

Ramenons néanmoins ses ambitions à des proportions plus universitaires et, partant, plus humaines : il ne s'agit pas pour notre chercheur de cumuler pratique et théorie -tâche impossible, sauf pour un chercheur d'exception-mais plutôt de les lier, autrement dit de s'installer dans la posture qui consiste à relancer l'une au ras de l'autre. Il s'agit pour lui de réfléchir sur les modulations de cette articulation, il lui incombe d'inventer les modalités d'une liaison qui pourrait bien n'être que tension, qui pourrait bien, parfois, ne mettre en scène que la plus subtile des déliaisons.

L'usage de la raison, dans la recherche en Arts Plastiques, se doit en effet d'être tempéré par une certaine dose de doute. Car l'art a ses raisons que la raison ignore. De plus le temps a coulé depuis Alberti. Or il se pourrait que le propre de l'art soit de jeter le trouble dans la pensée : tout l'art de notre siècle n'est-il pas là pour l'attester ? Il se pourrait que l'art de notre temps supprime les défaillances des règles qu'il se choisit. Il se pourrait que l'artiste d'aujourd'hui, loin de suivre Alberti, écoute plus volontiers Barthes, et qu'il cherche à s'installer en position triviale par rapport à la pureté des règles qu'il s'est préalablement données ; il se pourrait qu'il guette le détournement imprévu de sa pensée, en quoi consistait sa préméditation (c'est-à-dire, en termes d'Alberti, l'établissement de sa cible). Il se pourrait que l'artiste (avec notre chercheur en Arts Plastiques à sa suite), alors même qu'il se saisit d'un projet, médite les effets du dessaisissement de tout projet. Il se pourrait que le moment de l'artiste soit précisément ce moment où enfin il s'abandonne et où il délaisse les lignes de conduite qu'il s'est fixées. Il se pourrait que l'instant - pour ne pas dire l'instance- où l'artiste devient tel qu'en lui-même son art le change soit ce moment critique s'il en est où il se découvre dessaisi de lui-même, un moment où, somme toute, il n'est saisi que par ce dessaisissement même.

C'est dans ce cadre, désormais habité par le doute quant aux vertus de la seule raison, qu'il convient de poser le problème du projet. Car le projet fait problème dans la discipline universitaire des Arts Plastiques, du moins si l'on maintient l'Art de notre temps comme modèle pour cette discipline. En effet, comment établir un projet de recherche quand on entend autour de soi des artistes proclamer que tout se joue dans l'après-coup, quand on acquiert la conviction que tout se noue au moment de l'abandon du projet, quand on a au moins une fois ressenti soi-même que tout se dénoue dans le rejet du projet au profit du trajet ? Il y faut donc une stratégie particulière.

Il y faut une stratégie capable, par exemple, de mettre en place, au titre du projet, des concepts purement tactiques. En d'autres termes, des concepts susceptibles d'anticiper (s'il est possible de dire) l'objet de la recherche. Des concepts qui prévoient autant que faire se peut la trajectoire du trajet à venir. Des concepts détecteurs de la différence qui ne va pas manquer de s'introduire entre le projet et le trajet. Des concepts vraiment heuristiques puisqu'ils devront mettre en état de découvrir cette différence. Des concepts dont, toutefois, il faudra savoir se séparer, une fois venu le moment décisif du dessaisissement et du rejet du projet. Des concepts qu'il conviendra donc, au terme de la recherche, de remplacer par d'autres plus descriptifs ou explicatifs. Paradoxalement, la validité toute provisoire de ces concepts anticipateurs ne se perçoit qu'au moment où ils sont invalidés. Leur validité ne se mesure qu'à l'aune de leur nécessaire invalidation future. Aussi ne prennent-ils leur pleine valeur comme anticipateurs que lorsque le trajet a fini par remplacer le projet et qu'il faut alors forger des concepts de rechange.

Dans de telles circonstances, lors de la mise au clair du projet, et ne serait-ce que pour qu'ils figurent dans le titre du sujet à inscrire, comment énoncer ces concepts destinés à n'être opératoires qu'en début de thèse ? On entrevoit l'ampleur du problème que pose l'établissement de tout projet pour un plasticien qui entame ses investigations. Quoiqu'il en soit de la stratégie qu'il adopte, ce problème peut prendre pour lui la forme d'un insoluble dilemme : comment, au moment où il doit déposer son sujet de thèse, va-t-il trouver les mots pour dire ce dont il ignorait qu'il avait envie de le dire avant de l'avoir dit ? Lorsqu'un peintre comme Soulages déclare : « Ce que je fais m'apprend ce que je cherche », sans doute son propos permet-il de comprendre pourquoi et comment le problème se pose mais il n'éclaire en rien sur la façon de le résoudre. Il est un autre aspect de l'usage de la rationalité sur lequel je souhaite attirer l'attention. Or c'est un aspect par rapport auquel la recherche en Arts Plastiques se doit presque moralement de prendre position. Un aspect qui intervient dans un vieux débat, celui qui oppose la raison scientifique et l'art.

En simplifiant, on pourrait résumer ce débat sous la forme de l'alternative suivante. Soit on déclare que l'art, face à la rationalité, c'est autre chose, c'est-à-dire tout autre chose que cette froide rationalité (ne serait-ce qu'à titre de compensation); mais, à soutenir cette position, on entrevoit immédiatement le danger qu'elle fait surgir, à savoir un déferlement d'irrationnel. Soit on dit que l'art possède sa propre rationalité. Or n'est-il pas de nos jours essentiels de croire en cette

rationalité-là ? En poussant à l'extrême, je dirai que, même si cela n'est guère possible -mais toute l'École de Francfort, Adorno en tête, n'est-elle pas là pour nous assurer du contraire ? , il faut croire en cette possibilité d'une rationalité particulière qui serait propre à l'art, qui serait le propre de l'art: question d'éthique autant que d'esthétique.

Alors il devient loisible d'imaginer un procès cognitif en marche qui serait branché sur le sensible et pas seulement sur le concept. Et l'on se prend à penser que l'art demeure capable de formuler dans ses formes (au niveau strictement *formel* qui est le sien) des propositions qui s'opposent au discours de l'institution, qui résistent à la doxa, qui font pièce à l'idéologie. Ainsi devient-il possible d'éviter une démobilitation de la fonction critique de l'art (comme dirait Marc Jimenez), et ce serait bien entendu la vertu de la recherche en Arts Plastiques à l'Université que de vouloir s'associer à l'entreprise. Ainsi redeviendrait-il possible, à la condition de ne pas désarmer cette fonction, de conjurer les effets pervers d'une certaine post-modernité, des effets qui ne sont que trop voyants autour de nous et qui s'autorisent d'une neutralité axiologique toujours prompte à se propager dès lors que l'on prétend que tout se vaut, c'est-à-dire dès lors que l'on cesse de discriminer, des lors que l'on n'exerce plus cette fonction critique qui n'appartiendrait qu'à l'art mais que la recherche en Arts Plastiques pourrait inclure dans son territoire pour aider à la promouvoir.

On aura compris, avec mon exemple précédent, que la recherche en Arts Plastique, considérée dans sa fonction la plus critique, ne préconise pas un autre usage de la rationalité mais prône l'usage d'une autre rationalité. Continuons cependant notre parallèle entre les méthodes que la recherche en Arts Plastiques s'emploie à mettre en œuvre et celles des autres disciplines, des méthodes où il est fait appel à la raison. On ne s'étonnera pas, toutefois, de voir les différences le disputer aux ressemblances, notamment pour ce qui concerne les concepts.

Un concept est dit opératoire dans le champ des Sciences humaines lorsqu'il autorise des mises en relations qu'il serait impossible d'effectuer sans lui. Il en va de même dans le domaine des Arts Plastiques ; à ceci près qu'un concept n'y devient vraiment opératoire que lorsqu'il permet d'arriver à des productions qui ne verraient pas le jour sans lui. C'est pourquoi les concepts utilisés par les plasticiens ne présentent pas toujours les caractéristiques qui les rendent valides aux yeux des autres chercheurs en Sciences Humaines. Pour ces derniers, en effet, un usage contradictoire des concepts est d'ordinaire considéré comme rédhibitoire. Pas pour les plasticiens ; car ceux-ci savent d'expérience que l'art est du côté de la contradiction. Aussi apprennent-ils à s'accommoder du statut éventuellement contradictoire des concepts qu'ils manipulent. Cependant, cette accommodation ne saurait se faire à l'aveugle, dans la méconnaissance de ce statut contradictoire. Il faut bien voir, cependant, que ces concepts ne sont pas voulus et choisis comme tels par nos chercheurs mais qu'ils s'imposent à eux, tels quels. C'est la pratique, en effet, qui dicte ici ses lois ; c'est elle qui prescrit, quand cela s'avère nécessaire, les dérogations à un emploi non contradictoire des concepts. Puisque le chercheur en Arts Plastiques part de sa pratique, il s'agit pour lui de demeurer docile à ses injonctions, même

lorsqu'elles vont à contre-courant de toute logique. Loin de chercher à subsumer sa pratique sous un concept préalable qui serait scientifiquement acceptable (c'est-à-dire dépourvu de contradictions internes à son utilisation), il s'agit donc pour notre chercheur en Arts Plastiques de laisser cette pratique déployer le concept qui la travaille, contradiction comprise, et cela surtout s'il entend voir cette pratique produire, à terme, une théorie capable de la prendre en charge.

Que l'on ne s'y trompe guère : ce plaidoyer pour un éventuel usage contradictoire des concepts n'est pas une façon d'avaliser l'imprécision. La rédaction du texte qui constitue la part écrite de la thèse se doit de rechercher la plus grande précision dans la pensée. Même s'il est des régimes d'écriture différents, même s'il est, au plan de cette écriture, de la diversité de ses styles, des niveaux différents d'exigence, toute thèse conduite à l'Université se doit de traquer l'imprécis. Rationaliser le flou, tel demeure son impératif, ce qui n'implique pas, loin s'en faut, qu'il faille rationaliser l'Art du même coup.

Mais il est d'autres différences qui affectent les concepts, dès l'instant qu'ils travaillent le champ des Arts Plastiques, dès lors qu'ils sont travaillés par des plasticiens. C'est ainsi qu'en Arts Plastiques les concepts ne sont pas vraiment historiques ; ils ne sont pas non plus vraiment normatifs. Parfois nomades, sédimentés à souhait, constitués par de multiples strates souvent fort disparates, ils recèlent de nombreuses apories. C'est parce qu'ils prennent en charge des contradictions. Celles-ci, on l'a saisi, ne les disqualifient qu'en apparence, ne les invalident qu'à la condition de prendre du recul pour sortir du champ qu'elles travaillent. Mais il suffit au plasticien de s'avancer derechef et d'entrer de nouveau dans ce champ pour les requalifier.

On prend ici la mesure d'une différence majeure concernant le comportement des chercheurs. Alors qu'un chercheur en Sciences se doit de prendre du recul par rapport à son objet d'étude, alors qu'il vise à introduire une distance critique et, comme on dit, qu'il se retire du champ de l'épistémè, le chercheur en Arts Plastiques au contraire y pénètre avec témérité. Notre plasticien s'y aventure à l'instar du sujet de la psychanalyse, seul, peut-être, à entrer lui aussi dans le champ de l'épistémè.

La connaissance des concepts va donc de pair, pour un chercheur en Arts Plastiques, avec la reconnaissance du champ où ces concepts s'avèrent opératoires. Or un champ, c'est toujours un champ de forces, agité de tensions et de mouvements. Insistons sur cette dimension du mouvement. N'est-elle pas consubstantielle à l'œuvre d'art, et, plus encore, à l'œuvre de l'art ?

Ici, pour mémoire, parmi tant d'autres, juste une phrase de Klee, une phrase juste, qui, trois fois pour une, insiste à juste titre sur l'importance du mouvement : « La création formelle jaillit du mouvement, est elle-même mouvement fixé et elle est saisie dans le mouvement. »

Comment faire avancer la recherche en Arts Plastiques, comment la promouvoir et tout simplement la mouvoir si l'on rechigne à entrer dans ce champ et dans ce mouvement ? Comment vouloir émouvoir un futur lecteur de la partie écrite de la thèse, comment lui faire éprouver ces forces, ces tensions, ces mouvements, si l'on renonce à les éprouver soi-même ?

La recherche en Arts Plastiques, ai-je annoncé, se trouve écartelée entre rêve et raison. Concernant l'axe de la raison, je viens de développer jusqu'aux limites du raisonnable l'usage qu'une telle recherche fait du concept. Plutôt que de m'engager de même pour le commenter sur l'axe du rêve, je préfère en venir tout de suite aux stratégies qui entremêlent rêve et raison.

Ces stratégies sont innombrables. Il revient à chaque chercheur d'inventer la sienne. A titre heuristique, pour simplement désigner ce qui fait problème aux yeux de l'institution universitaire, je n'évoquerai que la stratégie de deux artistes : Klee et Miro; deux peintres choisis comme chercheurs exemplaires dans leur domaine, élus presque au hasard, mais parmi beaucoup d'autres, parce que leurs démarches sont dans toutes les têtes. Je ferai donc l'économie d'en rappeler les grandes lignes. Vous voudrez bien, par ailleurs, m'excuser de simplifier à l'extrême, pour les besoins de mon propos, des conduites aussi diverses et complexes que les leurs. Si l'on s'en tient aux cheminements de ces deux géants, deux phases seraient à pointer. A leur instar, la genèse et la poursuite d'une thèse en Arts Plastiques compterait (au moins) deux moments : celui de la prolifération et celui de l'épuration ; deux moments qui recouperaient, peu ou prou, l'activité du rêve et le magistère de la raison.

D'abord l'abandon au rêve, à l'émotion, à l'association libre des formes, des matières, des objets, des concepts ; d'abord l'exercice de l'onirisme marqué au sceau de la prolifération formelle et conceptuelle sans frein. Puis l'exercice de la raison contrôleuse, de la règle dont Braque disait volontiers qu'il l'aimait parce qu'elle corrigeait l'émotion), un exercice marqué au sceau de l'épuration à tous niveaux. Est-ce à dire que la recherche en Arts Plastiques se réduirait à l'action successive de l'émotion et de la règle (et l'on se souviendra que Braque aimait tout autant l'émotion qui corrige la règle que la règle qui corrige l'émotion) ? Est-ce à dire qu'elle se réduirait à l'alternance de ces deux principes, rêve et raison, traditionnellement tenus pour hostiles l'un à l'autre ? Ce serait trop simple (de même serait-il trop naïf de considérer la prolifération comme l'unique manifestation de l'onirisme, puis l'épuration comme exercice du seul contrôle de la raison). Ce serait trop simpliste. Il n'empêche que dans une thèse en Arts Plastiques, la raison se prend à rêver et le rêve à raisonner, au grand dam de l'institution universitaire. La raison rêve et le rêve raisonne en une alliance -une mésalliance, diront certains ; d'aucuns diraient : une claudication- où la recherche en Arts Plastiques pourrait trouver l'une de ses meilleures définitions.

Il me faut maintenant m'acheminer vers ma conclusion. Je le ferai par le biais d'une citation qui me permettra d'ouvrir, in fine, le débat sur un autre problème posé par la recherche en Arts Plastiques : celui de l'autorité de son auteur, de la manière dont ce dernier fait autorité (ou pas) au sein de la communauté scientifique. Sur cette terre pour moi étrangère (mais combien accueillante), je m'en vais citer encore un écrivain qui incarne l'honneur de mon pays, et cela depuis plusieurs siècles, un écrivain dont la pratique d'écriture le rapproche de bien des artistes de notre temps (ceux du groupe Fluxus, par exemple) puisqu'il fit de la recherche sur lui-même un art. Montaigne, car c'est de lui qu'il s'agit, écrivait à la fin des Essais : « Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre ne m'a fait. »

Fièrre formule ! Elle enchevêtre et met en boucle deux énigmes : celle de la réflexivité et celle de la paternité. Deux énigmes dont l'entrelacs pourrait bien être au cœur de toute activité artistique comme de toute recherche en Arts Plastiques.

Je ne m'attarderai, pour conclure, que sur celle de la paternité. Montaigne se désigne sans ambages comme père et mère et fils dans la génération de ses Essais. D'où son orgueil à exprimer la nouveauté de l'entreprise qui fut la sienne. Plus que tout autre écrivain dans son rapport à son œuvre, il en est pleinement l'auteur. Et il le clame avec autorité en un énoncé qui entend valoir tout autant par l'originalité de son énonciation que par son message. Il le proclame en une formule frappée au coin d'une incontestable *auctoritas*.

Or n'est-ce pas là que le bât blesse pour qui essaye d'établir une comparaison avec l'auteur d'une recherche dans le domaine scientifique ? Si, en Art, à l'instar de ce que Montaigne revendique avec éclat, il est bon que l'auteur se fasse reconnaître comme tel, en science, à l'inverse, il est bon que l'auteur se fasse oublier comme tel. L'autorité du chercheur scientifique s'accroît d'autant plus que son nom s'efface davantage-du moins est théoriquement susceptible de le faire- derrière ses découvertes. Par ailleurs, dans ce débat entre l'artiste et le scientifique à propos d'autoritas à faire valoir et admettre, où situer la place du chercheur en Arts Plastiques : du côté du scientifique dont le nom s'efface derrière ses inventions ou bien du côté de l'artiste dont le nom s'impose à la mesure de ses créations ?

Ici se profilent toutes les différences à instituer entre création, d'une part, et production, invention, découverte, d'autre part. Faute de discriminer entre tous ces termes, la discussion peut s'avérer sans solution.

Il y a production, invention, découverte (donc avancée de la connaissance) si je fais être ce qui n'était pas, mais qui sans moi aurait pu être. Produire une salade est, comme chacun sait, à la portée de n'importe quel jardinier. Inventer, découvrir, requièrent, certes, plus de contraintes ; mais quand bien même il s'agirait d'inventer la machine à vapeur ou bien de découvrir la loi de la gravitation universelle, un chercheur peut toujours venir occuper la place d'un autre sur la scène du monde : question de circonstances et de patience. Il n'en va guère de même dans le domaine de la création. Car il n'y a création que si je fais être ce qui n'était pas mais qui, sans moi, n'aurait pu être.

Et la recherche en Arts Plastiques là-dedans ? Disons qu'elle se déploie au travers du champ de la production, de l'invention, de la découverte (et c'est déjà beaucoup) mais qu'elle prend aussi le champ de la création en écharpe. Avec une certaine audace, elle vise le champ de la création et c'est cette visée qui met sous tension et intentionnalise chacun des autres champs qu'elle traverse (ceux de la production, de l'invention, de la découverte, mais aussi ceux de l'esthétique, de l'histoire de l'art, de l'anthropologie, de la psychanalyse, et la liste n'est pas close). C'est ce qui fait à la fois sa difficulté et sa noblesse, son ambition et sa naïveté, sa force et sa faiblesse ; en un mot, sa boiterie -mais j'ai déjà dit que celle-ci constituait sa vertu. La question qui est au cœur de la question de la recherche universitaire en Arts Plastiques est donc bien, en dernier ressort, la question de l'art. Cette question de l'art y est en suspens. En suspension. Elle y demeure la question suspendue, soit

une question perpétuellement reprise aux confins d'investigations menées dans les champs de la production, de l'invention, de la découverte, et, pourquoi pas, de la création.

Revue *Plastik*, numéro 1, été 2001, p. 98 à 106.