

Richard Conte
Recherche et création

Qui parle de recherche entre dans le champ des sciences et doit répondre aux objectifs généraux et aux exigences posées aujourd'hui par celles-ci. Il s'agit de donner une description de la réalité dans et par laquelle nous existons, y-compris les êtres vivants et ceci grâce à des lois et des concepts, formulés et forgés par notre cerveau. «Connaitre, c'est décrire pour retrouver»¹ et cette description ne doit comporter ni incohérence ni contradiction pour être validée. On doit ainsi pouvoir, par la rigueur d'un dispositif d'expérimentation, reproduire les mêmes effets à partir des mêmes causes². De plus, les sciences, chacune dans leur branche, doivent édifier un savoir objectif et cumulatif que l'expérience s'efforce de légitimer. Pourtant, même s'ils constituent un *gain cognitif*, ces savoirs se trouvent sans cesse questionnés par la recherche en cours jusqu'à provoquer une *crise* des concepts qui existaient auparavant. Ayant un ensemble de vérités consensuelles et évolutives pour objectif de ses investigations, la recherche scientifique suppose que ce qu'elle révèle, possède une réalité en dehors d'elle. Sera donc *chercheur* celui qui tente d'établir des connaissances nouvelles, de produire cette plus-value cognitive, ayant valeur d'universalité dans son champ de référence, et souvent *contre* les certitudes acquises de sa propre spécialité.

Mais les territoires des sciences se présentent avec des statuts variés quant à leur champ d'application et à leurs conséquences pratiques. Contrairement aux sciences humaines, ce que l'on qualifie de sciences de la

¹ G. Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*, Paris, Vrin, sixième édition, 1987, p. 9. Il précise p. 10: «Ce qui pousse souvent à rejeter la description au rang d'une méthode de pis aller, c'est que, dans les sciences plus qu'ailleurs, on est amené à confondre la connaissance telle qu'on la transmet et la connaissance telle qu'on la crée.»

² Dans sa fameuse «Lettre à Léo Ferrero», Valéry note en marge que «la science, au sens moderne du mot, consiste à faire dépendre le savoir du pouvoir; et va jusqu'à subordonner l'intelligible au vérifiable. La confiance repose entièrement sur la certitude de reproduire ou de revoir un certain phénomène moyennant certains actes bien définis. Quant à la manière de décrire ce phénomène, de l'expliquer, c'est là la partie muable, discutable, perfectible de l'accroissement ou de l'exposition de la science» *Œuvres*, T. I, Gallimard, p. 1253. De façon plus aphoristique, dans *Moralités*: «Il faut n'appeler Science: que l'ensemble des recettes qui réussissent toujours. Tout le reste est littérature.» *Ibid.* T. II, p. 522.

nature s'avère épistémologiquement moins problématique. En effet, quel que soit le moment ou le lieu, un fait d'expérimentation reste valable et si tel n'est pas le cas, c'est qu'une erreur a dû se glisser dans le dispositif ou la procédure, ou bien que les causes ne sont pas tout à fait identiques. Pouvoir reproduire une expérience demeure un critère de base de la mise à l'épreuve scientifique. Ceci ne va pas d'ailleurs sans quelques difficultés aujourd'hui compte tenu de l'extrême sophistication des instruments, de la précision des mesures et du coût des expériences.

De fait, les sciences humaines en modelant (modélisant) peu ou prou leurs méthodes sur celles de l'investigation des sciences de la nature, se heurtent d'emblée à un problème de quantité: le nombre de paramètres à considérer pour la moindre tentative d'expérimentation est immense et la mise en relation de ces paramètres oppose au chercheur un obstacle d'une complexité difficilement appréciable. Cette situation rend l'expérimentation rarement significative. Le mot recherche conserve donc sa force intentionnelle mais perd en efficacité quant aux résultats mesurables et à valeur généralisable.

En épistémologie générale, le mot *recherche* recouvre, si on l'applique à la recherche scientifique, dont l'Université est l'un des lieux de prédilection, «un processus par lequel on parvient à un but, plus ou moins bien représenté à l'avance, mais dont on ignore au départ comment l'atteindre. L'idéal est évidemment de posséder une procédure qu'il suffirait d'appliquer pour parvenir au résultat»³. Il s'agit donc de progresser dans la connaissance de tel domaine. Or, tout se complique déjà quand le psychisme humain et sa socialisation sont à eux-mêmes leur propre territoire d'investigation et se retrouvent en quelque sorte juges et parties dans la recherche. Établir des connaissances cumulables en ces domaines n'est pas sans acher sur de graves difficultés et toutes les sciences «humaines» ne se retrouvent pas à égalité devant la spécificité de leur champ. On peut néanmoins parler de recherche dans ce cas, au moins en ce qui relève de la démarche utilisée, sinon de l'universalité des résultats obtenus. Il n'existe pas, par exemple en histoire, une partition unique des objets culturels en domaines fixes. On sait que la vie d'une culture est d'une telle complexité que nous sommes probablement incapables d'en débrouiller toutes les connexions. Ainsi les descriptions de deux historiens peuvent apparaître comme contradictoires sans pour autant que l'une soit vraie et l'autre fausse car cela dépend de la relativité des connaissances historiques au champ que chacun a

³ *Encyclopédie philosophique universelle*, T. 2, «Les notions philosophiques», Paris, PUF, 1990, art. Recherche.

défini au préalable et du rapport de leurs connaissances à la mobilité fondamentale que constitue l'historicité.

Le *Vocabulaire d'esthétique* considère à l'article *recherche* qu'en effet, le travail du chercheur consiste à «établir de nouvelles connaissances, ou d'obtenir des résultats nouveaux». Le développement mérite d'être cité dans son intégralité car il fait la distinction entre deux cas qui étendent la notion de recherche: «Le premier cas concerne la recherche en esthétique; elle s'apparente à la recherche philosophique ou scientifique, et travaille à mieux connaître tous les objets qu'étudie l'esthétique. Le second concerne la recherche de l'artiste, de l'écrivain, qui essaie des genres ou procédés neufs, ou travaille à découvrir comment réaliser certains effets; elle est souvent moins systématique et plus empirique que la première. Il ne faut pas méconnaître le long travail de recherche qu'exige souvent l'œuvre d'art; certaines œuvres n'ont d'ailleurs pour but que la recherche, en ce sens que ce sont des essais, des tentatives, et non des œuvres ayant leur fin en elles-mêmes»⁴. L'auteur de l'article *surligne* le dessein scientifique de la recherche en esthétique, en posant le principe d'une affinité épistémologique entre la recherche d'ordre philosophique et la recherche scientifique. En revanche, le travail de «recherche» des artistes est tiré du côté de la préparation documentaire et technique, ou de l'expérimentation des procédés, c'est-à-dire vers les tentatives, les essais, etc., sous-entendant une distinction assez nette entre le moment où l'artiste serait un «chercheur» et celui où il entrerait dans la singularité de son œuvre. Ceci suppose une partition par exemple chez le même chercheur / artiste, entre celui qui cherche et celui qui crée, ou chez deux artistes différents dont l'un dirait «je ne trouve pas, je cherche» et l'autre à l'instar de Picasso, «je ne cherche pas, je trouve»!⁵

⁴ Anne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Dir. Etienne Souriau, Paris, PUF, 1990, art. *recherche*.

⁵ Jacques Drillon, de façon très documentée, étudie la réciproque solidarité entre «chercher» et «trouver» en ces termes: «'Chercher' est attribut de 'trouver', et 'trouver' l'attribut de 'chercher'. Ils vont ensemble et du même pas.» Les citations qu'il tire du *Dictionnaire des citations* de Pierre Oster (Utilitaires Le Robert) démontrent l'ascendance philologique de la boutade de Picasso, sans parler de la formule de Jésus: «Tu ne me chercherais point si tu ne m'avais déjà trouvé.»

Drillon fait remarquer que «Trouver est victime d'une irrésistible dévaluation, au profit du chercher; que l'un et l'autre ont même tendance à échanger leurs significations, ou du moins leurs positions respectives dans le déroulement chronologique. En tout cas, l'homme semble plus grand dans l'effort que dans la récompense.» Jacques Drillon, *Eurêka, Généalogie et sémantique du verbe «trouver»*, Paris, Gallimard, Le promeneur, 1995, pp. 114-117.

En quel sens l'artiste pourrait-il donc être considéré comme chercheur?⁶ Probablement dans celui d'une collecte et d'une quête méthodiques aptes à fonder ou enrichir l'élaboration d'œuvres (études préparatoires, esquisses, réflexions théoriques), d'une préparation expérimentale associée à un projet. Mais c'est justement pour les artistes qui privilégient le *process* que s'emploie le plus souvent aujourd'hui ce terme de «recherche», qui devient presque synonyme d'expérience.⁷ Il y a donc très vite amalgame entre procédure de recherche et processus créateur, qui peuvent opérer comme la chaîne et la trame d'une même œuvre. C'est justement l'un des buts que s'est fixée l'étude des conduites créatrices: démêler ce qui dans l'œuvre en cours concerne une posture de recherche (à visée cognitive) et une posture créatrice (à visée singularisante). Par exemple, les savoirs techniques, les observations autocritiques, ou les documents iconographiques et historiographiques rassemblés par l'artiste au travail, peuvent apporter des connaissances supplémentaires susceptibles de faire progresser, non pas la création de cet artiste en tant que telle, mais les savoirs et savoir-faire qui en sont les ingrédients nécessaires et dont l'artiste peut faire partager l'expérience et même généraliser les résultats.

Quant à ce qui fait «l'exclusivité» de sa création, les saillies plus ou moins ardentes sorties du fond grouillant de la *praxis*, il est bien sûr au centre de l'entreprise poïétique, de «chercher» *autant que faire se peut*, à en éclaircir l'événement par l'avènement⁸. Mais pour l'heure, quand l'artiste réalise une œuvre, peut-on avancer qu'il «recherche»? Ne vaut-il pas mieux dire qu'il «cherche»?⁹ Or cela correspond-t-il à quelque chose dans l'idée que les sciences et l'Université se font de la recherche? Nous savons bien que la

⁶ La réponse à cette question mériterait bien sûr un traitement historique des relations entre *art* et *connaissance* car ces deux notions s'associent ou s'opposent d'une façon toujours éclairante. Cf. Philippe Junod, *Transparence et opacité*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976, pp. 149-151.

⁷ «La distinction (...) entre peintre à clientèle et peintre-chercheur nous apporte ici plus d'un critère de classification, (...). Comme André Lhote nous l'a bien fait sentir, le peintre-chercheur a moins tendance à faire des tableaux que le peintre à clientèle, il fait plutôt des expériences.» René Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, sec. éd. 1974, p. 325.

⁸ Comme disait Goethe: «Notre opinion est qu'il sied à l'homme de supposer qu'il y a quelque chose d'inconnaissable, mais qu'il ne doit pas mettre de limite à sa recherche.» cité par Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, p. 12.

⁹ «Lorsqu'on cherche, on ne connaît pas exactement ce qu'on cherche. On sait ce qu'on cherche quand on le recherche; (...) La *Cherche* est donc de l'énergie pure, du désir, une appétence, un appel. (...) Ce qu'on cherche, c'est la fin du *Chercher*. C'est précisément la découpe du temps, la borne, le jalon, le bas de la page.» Jacques Drillon, *op. cit.* p. 117.

création artistique même si elle touche à une «vérité humaine», – le singulier et le local peuvent être à vocation universelle – et peut à ce titre être un «moyen de connaissance»¹⁰, ne veut nullement établir des vérités «scientifiques», car c'est par son *existence* et non par ses lois généralisables qu'une œuvre d'art apporte un surcroît de savoir¹¹.

Nous touchons là à un problème litigieux qui est par exemple de déterminer ce qu'on entend par «recherche» dans le domaine des arts plastiques. Mais il faut néanmoins préciser que, même sur leur terrain, et Edgar Morin¹² ou Prigogine¹³ l'ont bien montré, les sciences les plus «dures», ont rencontré dans leur fonctionnement propre, la nécessité de composer avec le hasard, l'incertitude, l'indéterminisme, le pulsionnel et l'esthétique. Il faut une imagination tenace, des efforts infructueux, des essais et erreurs ininterrompus, avant de lancer le fameux *Eurêka!* Il y a aussi dans la recherche scientifique des repentirs, des recyclages, une fécondité par décentrement, bref la faculté d'articuler des connaissances sur un fond de méconnaissance.

¹⁰ Une des thèses couramment avancée par le marxisme, propose de considérer les arts comme «activité de connaissance». Elle s'appuie sur divers textes de Marx et d'Engels, du type de la célèbre lettre d'Engels à Miss Harkness (1888), disant qu'il a «plus appris, même en ce qui concerne les détails économiques (...)» chez Balzac «que dans tous les livres des historiens, économistes, statisticiens professionnels de l'époque pris ensemble» (Cf. *Briefwächsel*, Berlin, Dietz Verlag, 1953, p. 481).

Certes l'art peut être un moyen de connaissance mais faut-il pour autant faire entrer la pratique artistique réelle dans la définition, accommoder le mot «connaissance» à toutes les sauces? Une peinture de Kandinsky ne fait rien connaître d'autre qu'elle-même. Son intérêt est donc dans sa création, et non dans la prise de connaissance d'aspects déjà existants, mais non encore connus du monde. L'activité artistique n'est pas plus (ni moins) mode de connaissance que toute parole, tout écrit, toute fabrication. Et comme toute parole, tout écrit, toute Œuvre, elle peut jouer un rôle de désinformation, de méconnaissance. Lorsqu'en 1878, à Palo Alto (Californie), Muybridge obtint la première série d'instantanés d'un cheval de course, cela provoqua un grand émoi: ses résultats contredisaient Raphaël!

¹¹ On écarte habituellement avec trop de promptitude la notion de création *ex-nihilo*, à cause de la gangué théologique qui l'emprisonne et surtout par conformité aux acquis des sciences physiques. Pourtant, il n'est pas sûr que cette notion, certes irrecevable stricto-sensu, ait dit son dernier mot. Si créer ajoute à ce qui existe déjà en transformant par l'action humaine des *matériaux* en *matières*, il est en effet absurde de vouloir créer à partir de rien. Cependant il est certain que pour un esprit moderne, seul a vraiment d'importance, le supplément de singularité qui *paraîtra venir de rien* à travers le maquis des formes imitées. Aussi, défendre un *ex-nihilo méthodologique* n'est-ce pas défendre la création tout court?

¹² Cf. E. Morin et M. Piattelli, *L'unité de l'homme. Invariants biologiques et universaux culturels*, Paris, éd. du Seuil, 1974.

¹³ Cf. I. Prigogine et I. Stengers, *La Nouvelle Alliance*, Paris, Gallimard, 1980.

D'autre part, ne parle-t-on pas de «scénario» et de «simulation» concernant les représentations du futur en Prospective, domaine essentiellement réflexif et exploratoire? On sait que la Prospective se donne pour mission d'anticiper les développements scientifiques et technologiques futurs en posant des questions nouvelles pour la recherche. Dans toute simulation, dans toute anticipation, même la plus rigoureuse, entre une part d'intuition et de projection mentale qui interdisent de penser la recherche scientifique comme procédure purement déductive ou mécanique.

Toutefois, même si faire de la recherche au sens de recherche *scientifique*, comporte toujours en tant qu'acte, une part d'engagement du corps et de l'affect, un investissement psychologique, c'est-à-dire justement une part de *faire humain*, il n'empêche que c'est bien l'investigation et la vérification¹⁴ qui doivent l'emporter quant à la méthode requise. L'objectif global est bien d'établir des savoirs où la part d'un consensus de vérités doit augmenter. C'est dire que, certes, tous les rapprochements peuvent être poétiquement tentés entre recherche scientifique et création artistique, – cela est stimulant pour l'esprit et fécond pour la recherche – mais qu'en fin de compte, distinguer vaut mieux que confondre. Or, s'il peut y avoir par exemple, des points de convergence entre un biologiste du CNRS et un plasticien, si l'on peut considérer que tous deux, à leur manière «font des mondes»¹⁵, les buts réels, les moyens d'agir et les résultats obtenus ne peuvent s'identifier. Même si la recherche scientifique aime à se dire «créatrice», même si les artistes

¹⁴ Cependant, sur ce point aussi il y a débat. Par exemple, Karl Popper ne demande pas aux théories scientifiques d'être vérifiables, mais réfutables, falsifiables, testables. Voir: *La logique de la découverte scientifique*, (1933) trad. de l'angl., Paris, Payot, 1973.

¹⁵ Goodman va même plus loin et D. Chateau pose clairement la question: «Les goodmaniens développent ainsi le paradoxe que les mondes faits par l'art nous apprennent autant que les mondes faits par la science et cela dans la mesure où il n'y a pas de monde *ready-made*, mais diverses versions du monde créées par divers individus. L'idée est séduisante, mais correspond-elle à l'expérience que nous avons des choses et tout particulièrement, à l'expérience de l'artiste telle qu'elle se manifeste dans son activité et sa réflexion?» in *Arts plastiques, Recherches et Formation supérieure, Actes du colloque, op. cit.*, pp. 164-165.

Voir à ce propos l'article de Catherine Z. Elgin, «Comprendre: l'art et la science», in *Lire Goodman*, Combas, éd. de l'Eclat, 1992, pp. 49-67 qui écrit (p.50): «Toutefois, la science et la philosophie sont manifestement des entreprises cognitives. Une épistémologie incapable de les prendre en compte est trop anémique pour servir à quelque chose. Mais une épistémologie suffisamment vigoureuse pour expliquer leurs contributions cognitives ne peut, c'est ce que je suggère, éviter de prendre en compte les arts. Car pour l'essentiel, les arts font le même genre de contributions. Si j'ai raison, la question n'est pas de savoir si les arts fonctionnent cognitivement, mais comment ils le font.»

sont souvent fascinés par les démarches diversifiées des sciences¹⁶, leurs ressources inventives et leurs dérivés technologiques, indifférencier serait ouvrir la voie à un syncrétisme fumeux dont ces deux approches fondamentales de l'esprit humain que sont les sciences et les arts, auraient à pâtir.

Cependant, on découvre un virus, mais on crée un médicament car créer un médicament, tout en participant de la recherche scientifique, fait intervenir des mixtures comme la cuisine des recettes. La recherche d'un vaccin peut apparaître, par exemple, comme une création et il est indéniable que celui qui le découvre y met une puissance créatrice, faisant entrer en jeu une part d'intuition, d'«imagination scientifique»¹⁷, voire même quelquefois de hasard. Dans le cas d'un prototype d'automobile par exemple, il y a aussi étroite connivence de la création et de la recherche par les effets conjugués de la science des matériaux et d'une sorte de «*génésis non naturelle*» utilisant par exemple des souffleries pour créer les formes les mieux adaptées aux multiples contraintes auxquelles doit obéir le constructeur tout en singularisant le modèle¹⁸. Le prototype sera donc à la fois un

¹⁶ Il suffit de citer Klee: «En art aussi, on trouve un champ suffisant pour la recherche exacte, et les portes qui y donnent sont ouvertes depuis quelques temps. Ce qui était déjà accompli pour la musique avant la fin du XVIII^e siècle vient enfin de commencer dans le domaine plastique.» «Recherches exactes dans le domaine des arts», in *Théorie de l'art moderne, op. cit.*, p. 48. Mais Klee s'empresse de rétablir contre toute «loi nue», la «réalité vivante», «l'intuition» et «le génie»... Reste que la tentative de Klee est un exemple souvent cité dans l'enseignement universitaire en arts plastiques. On sait à quel point il existait un rêve de *Bauhaus* chez les «pères fondateurs» de l'UFR de Paris I. et la mention «sciences de l'art» le signale encore aujourd'hui discrètement. Voir aussi à propos de ce passage de Klee: Hubert Damisch, *Fenêtre jaune de cadmium*, Paris, Seuil, 1984, pp. 197-199.

¹⁷ En psychologie, le terme *d'imagination créatrice* s'oppose à celui *d'imagination reproductrice* et correspond à la faculté de produire de nouvelles images. Cette faculté créative désigne le processus qui permet à un sujet de dépasser le déjà-là dans n'importe quel domaine des activités humaines. Cf. aussi, Gérard Holton, *L'imagination scientifique*, trad. franc., Paris, Gallimard, 1982. A propos d'Einstein, il montre le rôle des «idées fixes» du savant (*themata*), dans ses découvertes.

¹⁸ «Entre la nature qui génère et l'homme qui 'instaure', il manque un chaînon pour rendre compte du mode de fabrication de ces objets dont le faire n'est plus décomposable en une succession de gestes humains et qui ne sont pas non plus le produit d'une croissance interne ou de la sécrétion d'un mollusque. Il s'agit du chaînon, disons mathématique: un module mathématique appliqué de façon sérielle. Entre endogénèse et *poïésis*, existe une *génésis non naturelle* qui se développe non seulement à l'aide de traceurs et de calculs mais aussi par des profilages de laboratoire. On pense aux souffleries dirigées sur des corps mous pour étudier l'aérodynamisme d'un prototype automobile par exemple. C'est justement la perte du fil mathématique, qui me semble, en revanche de l'ordre de la *poïésis*.»

R. Conte, «Art et téléphone», communication au séminaire *Le produit de la création*, 14-15 et 16 déc. 1990, Hammamet, Tunisie.

produit de la recherche technologique et une création qui, en tant que prototype sera unique, aura un statut de *pseudo-personne* dont la disparition par exemple accidentelle affligerait ses auteurs qu'elle compromet d'ailleurs en tant que collectif, tout comme le laboratoire est compromis en tant qu'auteur dans la création d'un vaccin.¹⁹

Notons qu'il y a une fâcheuse tendance à galvauder aussi bien le mot *création* que le mot *recherche* et cela ne peut être considéré comme une simple querelle de mots. Quand on parle de recherche, on devrait pouvoir sous-entendre «recherche scientifique» c'est-à-dire épistémologiquement la recherche d'un consensus sur des vérités alors que création se rapporte à la survenue d'une existence singulière, ce que faute de mieux, Souriau a appelé instauration.²⁰ L'idéal institutionnel des sciences, c'est qu'il y ait le

¹⁹ On reconnaît entre ces lignes les trois critères de la création exposés par R. Passeron. Cf. «Les critères de la création», in *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989, pp. 154-163.

²⁰ Le terme d'instauration me paraît impropre, quelles que soient les raisons de Souriau, car à connotation pompeuse et officielle. Il n'appelle pas à considérer la fragilité poétique de l'Œuvre en cours, ses repentirs, ses destructions. Il sollicite la force et se réfère à la part édifiatrice et édifiante de la création. Dire que le concept d'instauration est «le point de départ de la poétique» est très exagéré (*Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, art. «Instauration»). Pour la genèse de l'appropriation de ce concept par les recherches poétiques, voir René Passeron: «Le concept d'instauration et le développement de la poétique», (in *L'art instaurateur*, *Revue d'Esthétique*, 1980, n° 3-4, Paris, UGE, coll. 10/18.). Les mots certes nous manquent et s'appliquent à manquer leur cible en ce domaine. On sait le toilettage indispensable qu'il a fallu faire subir au mot «création» et combien de fois «poétique» a suscité (mais de moins en moins) l'étonnement, voire la perplexité. Peut-être faut-il recourir aux propositions des poètes. J'aime par exemple le mot-valise de Jean-Clarence Lambert: *laborinthe* pour dire à la fois le travail et le dédale de la conduite créatrice. Mais pourrait-on dire, sans ridicule, «laborinther» une Œuvre? Comment circonscrire par des mots justes, le mal de créer, en conservant la précision et la rigueur indispensables à l'analyse? Il n'y a pas de place pour le corps dans ce mot et ce concept philosophiques *d'instauration*, il n'a qu'une vigueur solennelle. Qu'on pense par exemple au mot «production» que proposait naguère Ricardou à la place de création! Et pourtant je me souviens combien ce terme paraissait scientifiquement supérieur à celui de création, englué dans sa gangue métaphysique et religieuse. *Créer* me semble donc bien meilleur que *produire* et *instaurer* car s'il véhicule un lourd passé théologique, il ouvre sur d'autres sources comme la racine *crecere* (de *creare*, croître) qu'indiquait notamment Yves Eyot («La fonction irremplaçable de la création artistique», *L'Humanité*, 9 Janvier 1976, p. 8. note 7.) et qui pousse *création* du côté de la genèse. Ce qui ne va pas non plus sans quelque inconvénient puisque, précisément il faut sauvegarder la précieuse distinction aristotélicienne entre *génésis* et *poïésis*. En se référant à *creare*, le danger est certes de confondre la *phusis* dont le principe de croissance se trouve à l'intérieur de la chose et le *poïein* qui «importe» son principe

moins de création possible dans leurs produits mais il y en a toujours, au moins un peu. Réciproquement un processus créateur peut-il s'élaborer sans aucune accointance avec les recherches scientifiques de son temps? Y aurait-il un inconscient épistémologique de l'artiste-créateur, par exemple, qui le rendrait «absolument moderne», devançant même quelquefois par ses intuitions le système de certaines découvertes scientifiques?

Les arts plastiques et la notion de recherche

Le mot recherche doit donc être interrogé quant à sa validité dans le domaine des arts plastiques à l'université et être confronté à celui de création.²¹

Sans doute chercher n'est pas forcément *penser* et chez le «penseur» entre certainement une part importante de ce que nous entendons par création. L'Université française n'a pas pour vocation initiale, de former des écrivains ou des artistes et à ce titre, elle résiste à leur intrusion dès qu'il y a exhibition de subjectivité. Derrière les rapports entre *recherche* et *création*, sourd un problème beaucoup plus général, dont les arts plastiques ne sont que la partie flagrante, par le fait même d'une pratique agissant sur le visible. Mais en littérature, où écrit-on des poèmes? Où apprend-t-on à faire un roman? La tradition universitaire, sauf exceptions, (fruits de concessions historiques ou locales), tend à réduire au maximum non pas l'étude des œuvres, même en ce qu'elles ont de singulier, mais la création *matérielle* d'œuvres d'art en son sein. Il y a bien entendu une part indiscutable de «créativité» dans les travaux de beaucoup d'universitaires et de chercheurs, mais elle demeure *in fine* au service d'un mouvement général vers le vrai, et vise à la constitution de savoirs «ajoutés» qui modifieront le cas échéant les résultats de recherches antérieures du même champ.

humain dans l'Œuvre. Mais *creare* a l'insigne avantage à mon sens de l'engendrement et de ce tamisage par le corps créateur, sans lequel la peinture et l'écriture, sans parler du théâtre ou de la danse, seraient de pauvres choses sophistiquées mais privées de leur moelle. Il faut donc travailler au corps les notions de création et d'Œuvre, quitte à les mettre en crise permanente, cela me semble plus fécond que de vouloir leur substituer des notions encore plus problématiques car, à mon avis, plus crispées et plus contestables, comme «production» et «instauration».

²¹ Sauf bien entendu à en faire un usage strictement métaphorique, d'ailleurs largement répandu, ou encore à l'employer de façon purement stratégique pour solliciter les bonnes grâces institutionnelles et administratives des autorités de tutelle. Mais ceci ne vaudrait pas que pour les arts plastiques...

L'idée d'une recherche *sur* les arts plastiques ne pose pas de problème particulier.²² En effet, les arts plastiques sont un objet d'étude, un champ d'investigation comme un autre. Cela va de soi. Il est autrement plus périlleux de parler de recherche en arts plastiques, c'est-à-dire dans le mouvement d'une pratique personnelle. S'agit-il d'une recherche sur soi-même? Auquel cas il faudrait parler de psychologie de la création. S'agit-il d'une recherche sur la signification de nos propres œuvres? Sommes-nous les mieux placés pour en analyser les ressorts?

Réciproquement, tout artiste-créateur est habité par un esprit de recherche et travaille de façon concomitante et indissociable dans le sensible et le cognitif. Peut-être la nuance se situe-t-elle au niveau du chercheur-plasticien-universitaire qui problématise, c'est-à-dire questionne la dissociation du faire et de l'analyse du faire à des fins extérieures à son œuvre propre, à des fins de généralisation scientifique cumulative. A ce point, nous entrons dans le problème des conditions de possibilité d'une auto-poïétique des arts plastiques, qui me semble la position de principe la plus cohérente et que j'ai faite mienne.

En tant que peintre, c'est d'abord en moi-même que je dois aller puiser les ressources de mon «corpus», plus que dans les livres ou dans les archives et en ce sens, je ne suis pas à proprement parler un «chercheur».

Ainsi la part de moi-même la moins maîtrisable serait l'un des matériaux de ma recherche. Le peintre-chercheur exercerait sa curiosité cognitive à l'égard de lui-même ou de cet inqualifiable de lui-même. Pourtant, ce qui se manifeste de ce *moi-même*, se heurte aux résistances du faire, aux aléas et aux aspérités du médium, de sorte que je ne sais pas à l'avance, comment l'œuvre s'informerait. Loin d'être une idée qui s'incarne, elle est souvent au contraire l'échec d'une intention, l'objet d'une volonté contrariée, en proie à une *rectification*²³ permanente de son approche par des actes empiriquement contrôlés.

²² Sans oublier, essentiellement en dehors de l'université, la recherche pour les arts plastiques, par exemple celle en vue de la restauration des Œuvres anciennes et contemporaines. Voir par exemple le livre de Ségolène Bergeon, *Science et patience ou la restauration des peintures*, Paris, RMN, 1990.

²³ «Alors que le détournement diverge, la rectification, en tant que détournement détourné, ramène dans le droit chemin d'un projet créateur, même flou, une conduite qui ne veut pas s'égarer. On peut certes rectifier une opération pour en améliorer la capacité détournante, quand l'intention de détourner est l'axe d'un ferme projet. La rectification semble néanmoins, à l'opposé du détournement, une conduite normative de recentrage, de réorientation et de rigueur. Or, la conduite créatrice, pleine de ratures, de repentirs, de «remords» et de reprises, est souvent rectificative. Le concept de rectification me semble même devoir prendre une position éminente dans l'étude des rapports poétiques entre l'étant et le devant-être.»

Peindre serait la dépossession d'un moi pensant par un moi en acte dans un présent opérationnel dont il faut coûte que coûte accommoder la contrainte pour sauver la peau du tableau.

Il ne s'agit pas d'une recherche d'ordre psychologique, d'un «travail» sur soi-même, mais de la confrontation d'un état de mon esprit avec un état de mon pouvoir sur le monde à travers le médium pictural. Seul compte mon pouvoir d'accomplissement dans lequel l'idée germinale se perd et mue à l'aune du matériau. Faire de la recherche en peinture, c'est paradoxalement ne jamais lâcher prise, avoir toujours une main «trempée» dans la matière²⁴. Il serait commode de parler ici de tâtonnement mais je préfère penser ceci en termes d'approche et d'approximation, car peindre c'est souvent ajuster. Mais d'où me vient ce souci d'ajustage, de quelles règles procède-t-il? Si règle il y a.

C'est à ce point que le savoir sur l'art fait obstacle à la création et en même temps lui sert de repoussoir, voire de ferment.²⁵ Ce qui me paraît

René Passeron, *La naissance d'Icare*, Paris, AE2CG éd., 1996.

L'auteur y fait bien entendu directement référence au Bachelard de *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1938, p. 10.

²⁴ Comme l'écrit Philippe Junod à propos de Léonard, dans un chapitre d'ailleurs très éclairant pour les recherches poétiques et intitulé, «L'aventure créatrice»: «Fasciné par le prestige de la poésie et de la science, il [Léonard] cherche à démontrer que la peinture leur est à la fois comparable et supérieure. – Vous aussi, vous avez recours à l'exécution manuelle et matérielle, dit-il aux poètes. Et aux savants: votre pensée reste inférieure en ce qu'elle ne comporte pas cette 'operazione' matérielle qui fait tout le prix de l'expérience picturale.» *Transparence et opacité*, op. cit. p. 223.

²⁵ J'écrivais le 3 décembre 90 dans *En attendant que ça sèche*, éd. P. Weider & Musée de Bourges, Paris, 1993: «L'histoire de l'art est-elle un danger pour le peintre? Je me plais à répéter qu'aujourd'hui, l'artiste a la chance de disposer d'une vision historique et planétaire des Œuvres créées. Mais n'est-ce pas aussi dans le même temps un terrible obstacle? L'approfondissement des connaissances historiques multiplie les plaisirs du savoir et alimente la réflexion mais en même temps nous obnubile sur plusieurs plans. (...) Mais il y a plus: les événements de la vie des autres peintres peuvent servir d'alibi à nos propres faiblesses; à trop parcourir les biographies, à trop rêver aux fictions des historiens, on ne vit plus la 'vraie vie'. (...)

Il ne s'agit pas seulement de l'histoire biographique; qu'elle soit iconologique, formaliste, sémiologique, psychanalytique, etc., l'histoire de l'art me met à l'écart, à distance de mon Œuvre propre, comme si j'y appliquais fantasmatiquement les analyses en question! Je passe donc mon propre travail au crible des valeurs véhiculées par telle construction historique. Est-ce une attitude qui me serait particulière, comme refuge honteux? Ou bien y a-t-il là une composante non négligeable de ce qui, par exemple, attire tant de gens vers les études d'histoire de l'art?»

A ce propos, cf. *Recherches Poétiques* n°1, sem., aut./hiv. 94. qui contient le dossier que j'ai préparé, intitulé «L'histoire de l'art, ferment ou obstacle pour la création?», avec notamment les communications du Colloque du 26 mai 94 (Université de Valenciennes).

«juste» ne l'est point en fonction d'une règle, fût-elle d'or, mais plutôt en fonction d'une continuelle accommodation (et acculturation²⁶) de mon regard, c'est-à-dire de ma connaissance sensible de la peinture. Il y a bien sûr des facteurs externes, les visites d'ateliers et d'expositions, les catalogues, les débats, les travaux des jeunes étudiants et toutes sortes d'autres éléments qui viennent finalement s'écouler d'un seul jet ou jus, par le goulot d'étranglement du regard générateur.

Mais le plus étonnant, c'est que mes propres œuvres sont probablement les plus normatives de ma pratique de la peinture et tendent à colporter leurs coordonnées sensibles de tableau en tableau, en sorte que le principal obstacle à ma recherche en peinture serait d'abord ma propre peinture. Ce déjà-là, usant de son droit d'aïnesse pour certifier conforme les tableaux suivants.

Il se produit ainsi une véritable politique de l'écart par rapport à une norme que j'ai moi-même instaurée.

Voici donc une recherche où il n'y a rien à trouver.²⁷ Et jamais je n'en finirai de chercher car il n'y a rien à trouver que précisément la recherche même. A peine faite, l'œuvre est abandonnée et la bête s'en va en quête d'autres habitacles pour abriter momentanément son être nomade. Je peux accumuler les toiles, je peux les montrer, mais elles ne m'apprendront rien. Peut-on encore appeler *recherche* ce qui de fait, procède plutôt de la création?

En fait, ce ne sont pas les œuvres qui constituent la recherche, au sens que je m'efforce de rendre à cette notion, mais la conscience des rapports qui s'accomplissent en elles, quand j'en éprouve l'existence. En témoignant de ces rapports, en étudiant la dynamique ou l'inertie de leurs effets, en laissant la création produire un savoir en dehors de l'œuvre, il est possible de rassembler sur la relation au pictural, par exemple, un certain nombre

²⁶ J'emploie ce terme de façon un peu métaphorique; pourtant, si *l'acculturation* se définit comme l'adaptation d'un individu à une culture étrangère avec laquelle il entre en contact, c'est bien l'intrusion exotique de ce que je crée qu'il me faut admettre, y compris contre mes «convictions» de la veille.

²⁷ «Le peintre-chercheur lutte contre son passé, tout en y trouvant mille nourritures. Le plus important pour lui, n'est donc pas de savoir (de rêver) où il va, mais de ne pas rester trop longtemps où il est. S'il a parfois, dans ses expériences, l'impression de piétiner, son impatience est compensée par le sentiment qu'il n'y a pas de temps perdu pour qui sait tirer la leçon, même de ses pires échecs. En ceci, chercher c'est toujours trouver suffisamment pour ne pas perdre pied. Mais, par ce qu'elle trouve, l'œuvre est alors surprenante.» R. Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, *op. cit.*, p. 325.

«Chercher, c'est aller au réel à travers le labyrinthe qui nous le cache. Et quand on arrive au bout, on trouve le vide.» René Passeron, «Recherche et création», in *Arts plastiques, recherches, & Formations supérieures*, *op. cit.* p. 129.

de connaissances dont on peut au moins constater l'occurrence statistique. Il ne s'agit pas de règles techniques ou formelles mais de la connaissance anthropologique d'un enchaînement d'actes dans ses rapports avec la «cause matérielle» et la «cause formelle». Qu'y a-t-il de généralisable dans l'opération matérielle et symbolique du faire plastique? En même temps, qu'y a-t-il de spécifique? Ma recherche poïétique se trouve aux pieds de ces questions.

