

## L'ARTISTE ET LE SINGE SAVANT

Pierre Alferi, Dominique Figarella, Catherine Perret, Paul Sztulman

C.N.R.S. Editions | « [Hermès, La Revue](#) »

2015/2 n° 72 | pages 27 à 32

ISSN 0767-9513

ISBN 9782271088130

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2015-2-page-27.htm>  
-----

Pour citer cet article :

-----  
Pierre Alferi *et al.*, « L'artiste et le singe savant », *Hermès, La Revue* 2015/2 (n° 72),  
p. 27-32.  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour C.N.R.S. Editions.

© C.N.R.S. Editions. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

**Pierre Alferi**

**Dominique Figarella**

*École nationale supérieure  
des beaux-arts de Paris*

**Catherine Perret**

*Université Paris 8 Saint-Denis*

**Paul Sztulman**

*École nationale supérieure des arts décoratifs*

## L'artiste et le singe savant

Quelle que soit la façon dont on approche ce qui a lieu dans l'art, ce qu'il offre et fait advenir, on doit le situer en dehors du savoir – et précisément au-delà. Depuis les débuts de la pensée esthétique moderne, les philosophes se sont employés à mesurer cet excès : par le libre jeu des facultés qu'orchestre l'imagination, par l'intensification de la vie, par l'avènement de l'être ou par la résistance à la société. Kant, Nietzsche, Heidegger, Adorno, irréconciliables par ailleurs, s'accordent à faire de l'art une forme de pensée à la fois éminente et irréductible à quelque savoir que ce soit.

Cette différence fondatrice doit se traduire, dans le regard que l'Université porte sur l'activité artistique, par l'adoption d'un point de vue qui ne lui est pas naturel. Que

l'art ne soit pas un savoir signifie non seulement que sa mise en œuvre n'est jamais réductible à l'application ni d'un savoir livresque ni d'un savoir-faire, mais que ses résultats ne sont jamais réductibles à la production d'un savoir, fût-il d'un genre à part. C'est alors la recherche elle-même qu'il faut penser à nouveaux frais, dont il faut drastiquement restreindre la définition d'un certain côté, et considérablement étendre d'un autre. Au sein des institutions académiques, l'organisation, le financement et la validation de la recherche ont en effet pour finalité légitime l'augmentation du savoir dans le domaine concerné, qu'il s'agisse de biologie moléculaire, d'histoire des représentations ou même de psychanalyse. Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle – en France depuis Auguste Comte et, déjà, Napoléon,

tous deux fascinés par la science –, le modèle des sciences « dures » a étendu son empire sur le vocabulaire de la recherche en général. Or, il doit être beaucoup infléchi dans les sciences humaines telles que l'histoire culturelle ou l'esthétique, où l'administration de la preuve et la validation des hypothèses ont peu à voir avec ce qui a cours dans les sciences dures.

Quant à l'entrée de l'art vivant dans le troisième cycle du cursus universitaire, elle risquerait, s'il devait se soumettre au modèle scientifique de la recherche, de tourner à la mascarade. Dans toutes les disciplines universitaires existantes, la recherche vaut, on l'a dit, pour autant qu'elle augmente le savoir concerné. Cette visée gnoséologique lui est consubstantielle : elle la définit. Or elle n'est pas celle de l'art. Dès lors, que pourrait être une recherche qui ne vise pas le savoir ? L'art tel qu'il se pratique et s'enseigne en offre-t-il déjà des exemples dont on doive s'inspirer ? Il peut, certes, arriver aux artistes d'employer ou d'imiter les méthodes de la recherche savante : de se livrer à des calculs, de tracer des plans, des esquisses, de se documenter en collectant et en classant des informations, des exemples, des échantillons. Mais la dimension « zététique » de l'art est très largement dominée par l'*expérimentation*, soit une recherche intégrée à la création, ni théorique ni systématique, plutôt hasardeuse et intéressée : recherche de matériaux et essais de traitement, recherche d'effet et d'effacement, recherche d'une forme ou d'une idée, comparaisons et assemblages. La liste interminable des gestes de l'art est à peine plus longue que celle des recherches expérimentales, qui constituent l'essentiel de ses activités. Voilà ce qui ressemble le plus, ici, à un travail de recherche – à ceci près que, s'il y a du travail dans l'art, c'est, au sens noble du terme, un jeu.

On ne peut donc donner tort aux étudiants artistes et aux artistes enseignants qui, interrogés sur leur désir de se lancer dans « la recherche », répondent avec une pointe d'agacement que dans leur pratique d'atelier, leurs lectures et leurs réflexions, jour après jour et depuis des

années déjà, ils ne font rien d'autre que de la recherche. Le paradoxe de la « recherche en art » prend ainsi la forme d'un dilemme. Soit la recherche vise à étendre un savoir : alors l'art n'a rien d'une recherche et Picasso avait raison de se moquer du mot (« Je ne cherche pas. Je trouve »). Soit la recherche est expérimentation : alors elle occupe l'essentiel de la pratique artistique, et l'on ne voit pas comment distinguer la « recherche en art » de cette pratique même.

## Quatre régimes de discours

L'art invente *des formes non utilitaires, non strictement didactiques ou illustratives, irréductibles à du savoir ou du discours, destinées à être expérimentées directement par chacun-e*. Si je me permets d'insister sur cette spécificité absolue de la production artistique, c'est qu'à ne pas en prendre la mesure, l'Université risque de se fourvoyer en lançant des recherches en tout genre *autour* ou *à partir de* l'art, mais qui n'auraient plus d'« artistique » que le nom. Ce risque n'est pas une vue de l'esprit. Il existe déjà, dans certaines écoles d'art, des programmes de recherche pilotés depuis tel département d'une université, et où la production, à usage interne, n'est qu'un prétexte pour reproduire tout autre chose. Cet « autre chose », qui existait ailleurs déjà, semble ressortir de quatre domaines ou quatre régimes de discours qui n'ont aucun lien essentiel avec la pratique artistique : celui de la *pédagogie*, celui de la *technologie*, celui du *projet* et celui du *débat*. À l'origine de chacune de ces dérives, on trouve une conception biaisée de la « recherche en art », un modèle construit de telle sorte que la spécificité de l'art, son irremplaçable étrangeté, n'aient jamais à être abordées de front.

### ***Le modèle discursif***

Le premier de ces modèles peut être dit *pédagogique* et *discursif*. La recherche en art viserait à éprouver la capacité du/de la jeune artiste à parler d'œuvres d'art. On l'y encouragerait au commentaire critique et historique, à l'analyse distanciée de son propre travail, mais surtout de celui de ses devanciers et contemporains. On laisserait l'artiste faire le singe, à condition qu'il soit savant. Ce modèle donnerait évidemment la faveur à celles et ceux qui ont bénéficié d'une éducation classique, ont vécu une scolarité heureuse et sont passé/e/s par l'université. La forme finale du travail de recherche serait une thèse de facture traditionnelle, soit quelques centaines de pages illustrées ou accompagnées de productions plastiques. On voit qu'un tel modèle vise avant tout – explicitement ou non – à former des enseignants plutôt que des artistes. Non que les deux choses soient exclusives l'une de l'autre, bien entendu; mais ici les compétences pédagogiques et discursives primeraient.

Or les accords de Bologne eux-mêmes (qui sont à l'origine des possibilités ici discutées) distinguent bien ce qu'ils appellent la thèse de « création » de la thèse de « recherche et création », où ladite création n'a encore qu'une place seconde. Celle-ci seulement est faite, comme l'agrégation d'arts plastiques, pour qui souhaite enseigner les arts plastiques dans les établissements d'enseignement secondaire. Il faut donc en distinguer nettement la nouvelle « thèse en art ». Relevant d'une recherche en art, elle doit mettre la création au tout premier plan. Les mêmes accords prévoient, certes, que cette nouvelle thèse – « de création » donc – ouvre plutôt à une carrière dans l'enseignement supérieur, à savoir dans une école d'art. Pourquoi pas? Mais je crois nécessaire de disjoindre plus fortement le travail de recherche en art comme tel de la pratique pédagogique. Pour faire entendre clairement qu'il s'agit ici d'*art vivant*, de *pratique artistique*, il faut dire que la « thèse en art » sera réservée à un type de travail qui, essentiellement d'ordre artistique, n'a pas

vocation à déboucher sur l'enseignement. Pour écarter tout malentendu et pour éviter ce premier fourvoiement, il paraît crucial que ladite thèse « de création », ou « d'art » tout court, ne devienne pas la condition sine qua non pour postuler à un poste en école d'art.

### ***Le modèle technoscientifique***

Le deuxième modèle biaisé peut être dit *technoscientifique*. Il favorise, d'un mot emprunté au monde industriel, l'« innovation ». Et il doit son succès à la fortune rhétorique des « nouvelles technologies » dans les discours de futurologues qui, le plus souvent, ne pratiquent pas eux-mêmes les sévères langages de la programmation informatique. Le prestige de la jeune « culture numérique » – trentenaire, tout de même – n'est nulle part plus grand que chez ceux pour qui elle baigne encore dans une aura d'exotisme et de nouveauté. On encourage alors un art « connecté », « multimédia » ou « interactif », qui offrirait à ses usagers de la nouveauté tangible et utile sous forme de logiciels, d'outils ludiques, de nouvelles fonctionnalités. Mettre à contribution des ingénieurs ou, mieux encore, des chercheurs venus des sciences dures, apparaît ici comme une garantie de sérieux et de pertinence historique. Il est clair que dans cette version *high tech* de la recherche en art, où des montagnes de données accouchent trop souvent de souris esthétiques vouées à une obsolescence rapide, la recherche scientifique joue le rôle de fantôme régulateur. Celui-ci enfante l'idée saugrenue d'un art qui ait des applications pratiques et qui règle son pas sur celui de l'unique progrès avéré, celui de la technologie. Pour se dégriser, il devrait suffire de se rappeler qu'il n'y a pas de progrès en art, et qu'il ne saurait être utilitaire sans se dénaturer.

Tous les enseignants en école d'art ont eu à connaître de ces projets pluridisciplinaires et informatisés, imaginés par de sympathiques technophiles, où l'ampleur des savoirs convoqués n'a d'égale que la trivialité des résultats.

Quand elle gagne le corps enseignant responsable de post-diplômes ou de troisièmes cycles, l'illusion réconfortante du modèle technoscientifique, qui rêve de pensées objectives, de talents quantifiables et d'œuvres qui fonctionnent, présente, du point de vue institutionnel, des avantages redoutables. Adopté par certaines unités d'art et de recherche dans l'enseignement supérieur, ce modèle présente, sous le vernis savant du discours qui le vante, une analogie profonde, une compatibilité structurelle, moins avec la recherche scientifique proprement dite qu'avec celle que pratiquent les départements dits de « recherche et développement » dans les entreprises industrielles et commerciales. Là comme ici, l'on parle applications et efficacité, ergonomie et potentiels, déclinaisons et débouchés. Et cette novlangue commune permet l'échange de bons procédés, de moyens et même de main-d'œuvre. Les « partenariats public-privé », très en vogue en ces temps de désengagement de l'État, risquent ainsi de transformer des lieux d'enseignement en annexes d'entreprises mercantiles, et des étudiants chercheurs talentueux en petites mains de consortiums financiers. La nouvelle recherche en art a tout à perdre à s'engager dans cette voie, où l'« art », dépouillé de sa singularité non utilitaire, ne serait plus qu'un nom de code, dans le discours ambiant de tonalité néolibérale, de la *prospective*.

### ***Le modèle du projet***

Le troisième des modèles biaisés qu'il faut se garder d'adopter pour la recherche en art est, hélas, dominant dans un nombre croissant de domaines et, pour cette raison même, plus difficile à contourner. L'art y est conçu comme la mise en œuvre de *projets*. Définition d'un objectif, conception, prévisions, échéances, puis réalisation : telles seraient les étapes du travail artistique comme de toute entreprise sérieuse. « Entreprise » est bien là le maître mot, puisque la culture du projet s'est développée

d'abord par et pour l'entreprise des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles qui, dans un monde de plus en plus instable, n'a plus pu se contenter d'optimiser la production sur un mode processuel, mais a dû sans cesse innover, par une série de paris sur l'avenir dont le calcul constituait, chaque fois, un nouveau « projet » éphémère. On peut donc comprendre la prégnance de ce modèle de fonctionnement pour l'entreprise capitaliste moderne. On peut aussi la comprendre pour des arts comme l'architecture ou le cinéma, qui supposent de coordonner divers corps de métiers, divers interlocuteurs publics et privés, divers échéanciers et budgets prévisionnels. C'est en effet toujours le nerf de la guerre qui appelle le projet et sa logique du crédit – emprunts et remboursements après bénéfiques, investissements et retours sur investissement. Un projet, c'est d'abord un levier pour lever des fonds.

Mais ce mode de fonctionnement et de raisonnement, développé dans la sphère de l'entreprise et des crédits bancaires, a depuis une trentaine d'années envahi tous les domaines de l'activité humaine, notamment les choses culturelles. De la « pédagogie par objectifs » aux « projets d'établissement » dans les services publics, il n'est pas une activité professionnelle ou bénévole, collective ou individuelle, qui échappe aujourd'hui à la demande administrative de projets écrits et soignés, échelonnés et chiffrés, qui donnent lieu à bilans et à évaluations – la manie de l'évaluation étant l'effet retard du culte du projet. Instrument d'autopromotion et de contrôle social, le projet fait même désormais l'objet d'un savoir autonome, essentiellement rhétorique et bureaucratique : des spécialistes de la demande de crédits ou de subventions, de modernes sophistes qui ont appris comment présenter n'importe quelle activité pour séduire les bailleurs de fonds, font la fortune d'entreprises culturelles de tout poil.

La fausse évidence du projet comme modèle universel de l'activité humaine est devenue un sortilège. Pour le rompre, on peut jouer à l'appliquer à quelques-uns des chefs-d'œuvre incontestés de l'histoire de l'art.

Imagine-t-on Léonard – qui ne manqua pas de projets technologiques par ailleurs – exposer à un comité d'experts le « projet » de la Joconde, ce portrait qui l'accompagna tant d'années? Ou Beethoven, le « projet » de ses derniers quatuors à cordes? Jackson Pollock aurait-il pu formuler le « projet » de l'un de ses immenses *drippings*? Et Rimbaud, le projet d'*Une saison en enfer*? La culture du projet conduit pourtant à cette situation ubuesque: les travailleurs, intellectuels ou manuels, ne sont jugés ni sur ce qu'ils ont fait ni sur ce qu'ils font, mais sur ce qu'ils pourraient éventuellement faire, ce qu'ils prétendent pouvoir faire – non plus sur des actes, mais sur des promesses. Non moins comique est l'effet de cette situation au terme des mille échéances plus ou moins fictives ainsi établies, à savoir que la plupart des promesses ne sont pas tenues, que la plupart des projets agréés, y compris dans l'université, ne se réalisent pas. C'est un secret de Polichinelle: les projets sur la foi desquels les recherches furent financées produisent le plus souvent des résultats très différents de ceux promis.

Et tant mieux, ajouterai-je – en tout cas lorsqu'il s'agit d'art. Quoi de plus étranger, en effet, à la véritable pratique artistique que l'idée d'une œuvre définissable *a priori*? L'art épouse des contraintes, certes, et entre dans des cadres, mais ne se projette pas. Il est une expérience, souvent improductive. Il consiste en un processus expérimental, où la totalité se modifie d'une façon en partie imprévisible, et ne se stabilise enfin que dans une forme inédite. Certes, quand la réalisation d'une pièce de grande ampleur exige le recrutement d'une équipe, un tour de table financier et une maîtrise de travaux, le projet, en tant que vision esquissée ou plan de production, peut s'inscrire légitimement dans le processus. Mais jamais aucun projet ne permettra de juger d'un travail artistique avant sa réalisation. Pour citer le sculpteur Jacques Julien: « Le projet, somme d'idées monstrueuses, se finance; l'expérience, elle, se paie. » Malgré les avantages, notamment administratifs, de la logique du projet appliquée à la recherche en

art – et en raison même de ces avantages – il faut donc s'en méfier, littéralement, comme de la peste: une peste qui risque d'étouffer la pratique expérimentale sous les effets d'annonce et les commentaires. Pour évaluer les propositions de recherche dans ce domaine singulier, il faudra faire preuve de plus d'imagination.

### *Le modèle réticulaire*

Enfin, à la lecture de quelques « projets » de recherche récents, un nouveau modèle biaisé de la recherche en art a émergé, que j'hésite à nommer « réticulaire » ou « dialogique », mais dont le principe est fort simple. La recherche en art consisterait à mettre en relation, en réseau, en débat, des disciplines et des savoirs divers autour d'un objet ou d'un thème. Le sommeil et les rêves, le réchauffement climatique, la transmission orale, etc., sujets qui intéressent plusieurs sciences et plusieurs pratiques, offriraient l'occasion de faire dialoguer, réellement ou virtuellement, leurs spécialistes respectifs, et le résultat, sous une forme ou une autre (événement public, film, livre, collage géant, exposition) constituerait l'œuvre d'art projetée. De telles reconfigurations du savoir peuvent avoir un certain intérêt épistémologique, et l'on comprend qu'elles soient encouragées par des programmes pluridisciplinaires (comme le programme Sciences, arts, création, recherche, SACRe). Elle ont l'avantage secondaire de mettre en valeur les institutions respectives des chercheurs concernés. Mais qu'en serait-il de leur statut et de leur valeur artistiques? Ils ne tiendraient qu'à la seule forme de la reconfiguration; or cette « forme ou une autre » demeure justement dans le flou derrière le contenu savant. Pour le dire autrement, de tels projets ressemblent à des programmes de colloques, à ceci près qu'ils seraient organisés par une personne dépourvue de toute compétence dans les domaines concernés. Au lieu d'œuvres d'art originales résultant d'un travail expérimental sur

les formes, ce modèle « dialogique » engendrerait donc des *ersatz* – sans sa rigueur ni sa nécessité interne – de la véritable recherche universitaire.

La liste de ces dévoiements risque de s'allonger si l'on ne capte pas – pour la tarir – leur source commune : l'inflation du discours autour et à la place de l'art. Cette tendance n'est pas nouvelle. Dans la queue de comète de l'art conceptuel, on a oublié ce qui faisait la force et la radicalité de cette ultime avant-garde de la modernité : ses interrogations, ses expérimentations sur le processus même de la production artistique lorsqu'il part d'une idée – mentale et langagière – qui peut s'incarner dans un médium, un matériau, ou bien rester immatérielle. Certes, cette suspension de l'œuvre, comme définition ou protocole, a pu donner lieu à une production langagière d'une ampleur inédite chez certains (Art and Language, Joseph Kosuth). Mais elle a surtout donné lieu, chez les fondateurs du mouvement comme Sol LeWitt, Douglas Huebler ou Mel Bochner, à des innovations dans la chaîne de réalisation des œuvres – par la délégation, la variation, l'adaptation aux lieux, l'intégration de l'accident et l'attention à l'impensé des protocoles conçus par eux – qui sont allées souvent avec une prolifération des formes plastiques. C'est donc un contresens que de chercher dans ce mouvement un parrainage pour les manières les plus bavardes et scolaires de pratiquer l'art. Et c'est une

trahison que de s'en réclamer lorsqu'on produit des pièces destinées avant tout à faire valoir un discours bien rôdé. De même, la redéfinition par Joseph Beuys de l'art comme « sculpture sociale », si vague et romantique soit-elle, ne saurait, sauf à en trahir l'intention, justifier qu'on finance au titre de la recherche en art de vagues débats savants tournant à l'événement mondain.

Les deux premières victimes de cette inflation du discours – écrasées sous le bavardage – sont en effet le travail des formes et la confrontation directe entre elles et ses destinataires. Quand on parle de recherche en art dans le dernier cycle des études supérieures, il faut se rappeler quelles sont les motivations de celles et ceux qui entreprennent, après le lycée, des études artistiques. Il n'est pas rare de trouver parmi elles un désir, voire un besoin irrépessible et aussi légitime qu'un autre : celui de ne pas avoir à faire de discours. L'art, activité mentale au moins autant que manuelle et technique, permet ce court-circuit d'une pensée sans discours. Les programmes de recherche en art peuvent et doivent respecter cette singularité sans prix. Ils doivent se souvenir que l'art en tant que tel ne relèvera jamais de critères académiques. S'ils l'oublient, il n'en sortira justement qu'un art *académique* au double sens du terme : sans originalité dans ses formes, sans valeur hors de l'université.