

LE CHERCHEUR ET SES DOUBLES

Au cours de ces quinze dernières années, la figure de l'« artiste chercheur » est apparue comme une catégorie hautement valorisée par le marché et les institutions artistiques occidentales. Quelle est la réalité des pratiques, des sujets et des objets d'intérêt, des méthodes de travail, ainsi que des régimes de production qu'elle met en œuvre et quelles sont les raisons de son institutionnalisation ? Cette double interrogation est à l'origine du présent ouvrage. La première partie du questionnement, en s'engageant à penser une catégorie qui reste problématique et encore soumise au débat, invite d'emblée, et avant même de se pencher sur les aspects méthodologiques, à considérer et à clarifier notre terrain du point de vue épistémologique. Considérer les pratiques artistiques en termes de recherche engage ainsi à poser une troisième question portant sur la nature de ce savoir incorporé, produit et transmis par ces pratiques. Cette interrogation vaut d'autant que,

Avec

MATHIEU K. ABONNENC
KANTUTA QUIRÓS
ET ALIOCHA IMHOFF
KAPWANI KIWANGA
OTOBONG NKANGA
ÉMILIE VILLEZ

spécialisée²⁸. L'image ainsi dressée de la recherche reste abstraite et monolithique, et ne prend pas en compte la diversité des activités, des procédures et des objectifs existant derrière le seul terme de « science »²⁹. Ces différents éléments témoignent du positivisme latent de ces discours qui tentent de « scientifier » l'art. Dans la mesure où ces publications ne se proposent pas de définir les termes « recherche » et « art », ni d'inscrire leur relation dans une perspective historique³⁰, leur portrait-robot de l'« artiste chercheur » reconduit finalement l'opposition art/science et avec elle des stéréotypes romantiques à l'égard des pratiques qui n'entreraient pas dans cette catégorie.

CRÉER UNE NOUVELLE DISCIPLINE

Le principal enjeu pour ces auteurs est que la recherche en art obtienne une reconnaissance académique et soit considérée comme une nouvelle discipline en tant que telle. Leur insistance sur la nécessité d'élaborer ses bases théoriques rappelle à cet égard l'idée de Lyotard selon laquelle, pour garantir sa légitimité, une discipline doit entreprendre un processus d'explication pour elle-même de ce qu'elle sait³¹. Howard Singerman énonce clairement cette ambition lorsqu'il explique que pour être considéré comme une discipline universitaire, l'art ne peut se limiter à n'être qu'une expression inspirée, mais doit se constituer en objet de savoir et devenir « un champ taillé à partir des autres champs ou se revendiquant d'être en relation avec ceux-ci³² ». Il doit développer un nouveau savoir-faire, celui de la « pratique discursive », et réévaluer la place de la théorie par rapport à celle de la pratique.

Or le propre d'une discipline est qu'elle normalise. Le terme est lui-même signifiant dans la mesure où il désigne autant la définition d'un

28 Arjun Appadurai, « Grassroots Globalization and the Research Imagination », *Public Culture*, vol. 12, n° 1, p. 8-13.

29 On pourrait ajouter que la recherche scientifique est également une pratique, au sein de laquelle des éléments accidentels peuvent intervenir comme en témoigne, pour ne donner qu'un exemple célèbre, la découverte du vaccin antirabique de Louis Pasteur. Outre l'omission du débat sur l'épistémologie des sciences ouvert au début du xx^e siècle par Gaston Bachelard et Karl Popper, ce type d'approche ne prend pas en compte des recherches qui s'appuient sur la pratique comme celles en médecine, voir Graeme Sullivan, « The Artist as Researcher. New Roles for New Realities », in Janneke Wesseling (dir.), *See it Again, Say it Again*, *op. cit.*, p. 88.

30 Les expériences artistiques qui ont revendiqué le terme « recherche » au cours

du xx^e siècle telles que les avant-gardes russes, ou le Bauhaus imaginiste sont en effet très rarement évoquées. Tom Holert est l'un des rares auteurs à être particulièrement attentif à cet aspect, voir Tom Holert, Mick Wilson, « Latent Essentialisms: An E-mail Exchange on Art, Research and Education », in Paul O'Neill, Mick Wilson (dir.), *Curating and the Educational Turn*, Londres, Open Editions, 2010, p. 323 ; Tom Holert, « Art in the Knowledge-based Polis », *e-flux journal*, n° 3, février 2009, p. 5.

31 Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979, p. 63.

32 « There must be an object of knowledge, a field carved out or claimed in relation to other fields. » Howard Singerman, *Art Subjects: Making Artists in the American University*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1999, p. 198.

territoire académique et de méthodes de recherche, qu'une règle de conduite ou encore un instrument de punition³³. Là réside le paradoxe et la limite que ces publications pointent : celle de défendre une pratique de recherche qui s'oppose à la normalisation, tout en définissant et lui appliquant des critères de normativité. Aussi Sarat Maharaj, James Elkins, Henk Slager ou encore Irit Rogoff³⁴, qui considèrent cette volonté de scientifier l'art comme étant problématique, estiment que la spécificité de cette recherche résiderait précisément dans sa capacité à mettre au défi les autres disciplines universitaires et la manière dont elles constituent leur savoir.

Maharaj insiste sur le fait que la recherche en art se caractérise par une série infinie de débuts, sa méthodologie s'inventant au fur et à mesure du développement des projets, plutôt qu'en suivant un protocole fixe³⁵. Demander quel est son objet d'étude ou comment l'identifier revient à adopter un mode de questionnement proche d'une conception idéaliste du savoir, qui encourage à envisager la recherche en art comme un champ clairement découpé et coïncé entre d'autres territoires épistémologiques. Ce type d'approche l'oblige à imiter les autres disciplines sans qu'elle ne dispose de l'expertise ou de la rigueur nécessaires. Maharaj propose plutôt de partir de l'espace de travail de l'artiste qu'il définit comme une zone indéterminée dans laquelle se bricole un assemblage de concepts, sentiments et perceptions. Il fait également appel à l'« épistémologie dadaïste » de Paul Feyerabend pour soutenir son propos méthodologique, mais surtout pour insister sur l'incapacité de beaucoup d'universitaires à reconnaître le « mouvement de retournement, de déconstruction et d'auto-dé-kantianisation » volcanique de la créativité³⁶. Ce qui importe est finalement la manière distinctive avec laquelle la recherche en art se confronte à un corpus, des canons et des méthodologies, tout en les outrepassant et les déstabilisant pour produire un type de savoir qui lui est propre³⁷.

33 Sur les différents sens du terme « discipline », voir James Clifford, « Rearticulating Anthropology », in Daniel A. Segal, Silvia J. Yanagisako (dir.), *Unwrapping the Sacred Bundle: Reflections on the Configuration and Disciplining of Anthropology Now*, Durham, Duke University Press, 2005, p. 24 ; Hito Steyerl, « Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict », *MaKHUzine, Journal of Artistic Research*, n° 8, hiver 2010, p. 31-37, publié en ligne : mahku.nl/download/maKHUzineo8_web.pdf

34 Sarat Maharaj, « Unfinishable Sketch of 'An Unknown Object in 4D': Scenes of Artistic Research », *L&B*, vol. 18, p. 41 ; James Elkins (dir.), *Artists With PhDs*, op. cit. ; Irit Rogoff, « Academy as Potentiality », in Angelika Nollert, Iris Rogoff (dir.), *A.C.A.D.E.M.Y.*, Francfort, Revolver, 2006, p. 11-18 ; Henk Slager, « Experimental Aesthetics », in *The Pleasure of Research*, Helsinki, Finnish

Academy of Fine Arts, 2012, p. 21-29 ; Hilde van Gelder, « Art Research », in Janeke Wesseling (dir.), *See it Again, Say it Again*, op. cit., p. 33.

35 Sarat Maharaj, « Unfinishable Sketch of 'An Unknown Object in 4D': Scenes of Artistic Research », op. cit., p. 41. Voir également : Michael Baers, « Inside the Box: Notes From Within the European Artistic Research Debate », *e-flux journal*, n° 26, juin 2011, publié en ligne e-flux.com/journal/inside-the-box-notes-from-within-the-european-artistic-research-debate/ ; Henk Slager, *The Pleasure of Research*, op. cit.

36 Sarat Maharaj, « Unfinishable Sketch of 'An Unknown Object in 4D': Scenes of Artistic Research », op. cit. p. 44.

37 *Ibid.*, p. 42.

la recherche en art veut être reconnue en tant que discipline =

(l'art plus seulement une expression mais un objet de savoir.)

Une discipline normalise, elle définit un territoire académique, une règle de conduite (≠ l'art).

Paradoxe : défendre une pratique de recherche qui s'oppose à la normalisation tout en la plaçant dans le champ de normativité de l'académie.

Pour certains auteurs comme Graeme Sullivan ou Hilde van Gelder, reconnaître le terme de « recherche » pour ces pratiques caractérisées par leur indisciplinisme ouvre de nouvelles perspectives pour les autres disciplines³⁸. Ils associent ainsi les vertus de la recherche en art au « tournant visuel de la recherche », une appellation désignant la prise en compte du statut visuel des données et des théories qui s'est développée avec le tournant postmoderne des sciences sociales et l'arrivée des nouveaux moyens technologiques offerts par la révolution numérique. En littérature, en anthropologie ou en sociologie, de nouvelles stratégies visuelles ont permis de renouveler les méthodes de recherche et de considérer les données non plus comme des formes statiques de code mais comme des séries dynamiques de formes vivantes³⁹. Ou encore en histoire de l'art, les études visuelles ont élargi le champ d'investigation et le positionnement théorique de la discipline. Ces démarches restent cependant conditionnées aux limites de leur champ respectif et il semble difficile de poser un lien strict de cause à effet entre leurs expérimentations méthodologiques et une influence directe et irrésistible de la liberté épistémologique qui caractériserait la recherche en art.

LE CHAMP ACADÉMIQUE, UN ESPACE DE RECHERCHE AUTONOME ?

L'un des problèmes que soulèvent ces argumentations en faveur de l'établissement de la recherche en art comme une discipline académique est qu'elles contribuent finalement à l'enfermer dans le champ académique. Hilde van Gelder présente d'ailleurs ce dernier comme un espace de liberté depuis lequel l'art pourrait déployer une voix critique vis-à-vis de la société et de l'art commercial, tandis que Henk Slager estime que la recherche peut s'y déployer comme une « zone d'autonomie temporaire⁴⁰ » et un moyen

38 Hilde van Gelder, « Art Research », *op. cit.*, p. 33.

39 Sur le « visual turn in research », voir Graeme Sullivan, « The Artist as Researcher. New Roles for New Realities », in Jancke Wesseling (dir.), *See it Again, Say it Again*, *op. cit.*, p. 85-88. Pour l'utilisation de formes visuelles dans les méthodologies de recherche en littérature, anthropologie ou sociologie, voir par exemple : Franco Moretti, *Atlas of the European Novel 1800-1900*, New York, Verso, 1998 et *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*, New York, Verso, 2005 ; Sarah Pink, *Doing Visual Ethnography: Images, Media, and Representation in Research*, Londres, Sage, 2001 et *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*, New York, Routledge, 2006 ; Gregory C. Stanczak (dir.), *Visual Research Methods: Image, Society,*

and Representation, Thousands Oaks (Calif.), Sage, 2007 ; Gillian Rose, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Thousand Oaks (Calif.), Sage, 2001 ; Ben Fry, *Visualizing Data: Exploring and Explaining Data with the Processing Environment*, Sebastopol (Calif.), O'Reilly Media, 2008.

40 Henk Slager, « Temporary Autonomous Research », in *The Pleasure of Research*, *op. cit.*, p. 7-20. Voir aussi Hilde van Gelder, « Art Research », *op. cit.*, p. 32.

d'échapper à la logique de rentabilité néolibérale⁴¹. Considérer l'académie comme une alternative au marché ou un refuge face au déploiement de l'industrie culturelle, c'est cependant omettre que celle-ci est aujourd'hui engagée dans un processus économique de rentabilisation et d'adoption de méthodes de gestion issues du monde des entreprises privées, dont l'une des conséquences directes est celle de transformer le savoir en marchandise échangeable⁴². L'expression même de « production du savoir » souvent utilisée pour définir la recherche en art aurait d'ailleurs été inventée par l'économiste autrichien Fritz Machlup⁴³, au début des années 1960, pour qualifier les transformations culturelles qui ont coïncidé avec l'émergence de l'économie postfordiste. Comme l'explique Tom Holert, au sein du capitalisme cognitif, la création artistique ne peut plus être pensée comme la contrepartie résistante et improductive de la production industrielle. Elle apparaît au contraire comme le symptôme de la transformation radicale du concept de production engendré par la disparition de la société du travail⁴⁴.

Loin d'être un espace d'autonomie et de liberté, la recherche est soumise à des enjeux économiques et à des politiques culturelles. Outre la question du doctorat, qui est de plus en plus souvent exigé lors des recrutements de professeurs-artistes⁴⁵, le principal enjeu est celui de l'octroi de budgets. Comme le note Torsten Källemark, la justification apportée dans le cadre de l'Union européenne pour légitimer le soutien financier accordé aux formations et à la recherche en art est essentiellement l'idée que celles-ci permettent de stimuler la créativité nécessaire au développement des industries dites créatives, centrales dans l'économie de l'immatériel⁴⁶. Une

41 Les expositions qui se sont concentrées sur l'éducation artistique partagent ce discours en présentant le lieu de transmission comme une alternative au marché de l'art et un refuge qu'il faut protéger face au déploiement de l'industrie culturelle et à la montée de la bureaucratie. Voir « ACADEMY. Learning from Art », MuKHA, Anvers, 15 septembre - 28 novembre 2006 ; « A Certain Ma-Ness and Nameless Science », VCH De Brakke Grond, Amsterdam, mars 2008 ; « Becoming Bologna », Università Iuav di Venezia, 53^e Biennale de Venise, juin 2009 ; « The Academy Strikes Back », Académie de Saint Luc, Bruxelles, juin 2010.

42 Voir par exemple, Andrew Ross, « The Rise of the Global University », in *Nice Work If You Can Get It: Life and Labor in Precarious Times*, New York, New York University Press, 2009, p. 189-206 ; The Edu-Factory Collective, *Towards a Global Autonomous University*, New York, Autonomedia, 2009.

43 Fritz Machlup, *The Production and Distribution of Knowledge in the United States*, Princeton (NY), Princeton University Press, 1962.

44 Tom Holert, « Artistic Research: Anatomy of an Ascent », *Texte zur Kunst*, n° 82, juin 2011, p. 11.

45 James Elkins, « Introduction », in *Artists with PhDs*, *op. cit.*, p. xi ; voir également Michael Baers, « Inside the Box: Notes From Within the European Artistic Research Debate », *op. cit.*, p. 4.

46 Voir Maurice Lévy, Jean-Pierre Jouyet, *L'Économie de l'immatériel. La croissance de demain*, Rapport de la commission sur l'économie de l'immatériel pour le ministère de l'Économie, des Finances et de l'Industrie, 2006 ; Chris Wainwright, « The Importance of Artistic Research and Its Contribution to 'New Knowledge' in a Creative Europe », European League of Institutes of the Arts Strategy Paper, mai 2008, publié en ligne : elia-artschools.org/publications/position/research.xml ; Tom Holert, « Art in the Knowledge-based Polis », *op. cit.* ; Torsten Källemark, « University Politics and Practice-based Research », in Michael Biggs, Henrik Karlsson (dir.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, *op. cit.*, p. 3-25.

Pour Hilde van Gelder*:

ART

marché de l'art
galerie
= économie
≠ liberté

ALTERNATIVE:

université, n^o espace
de liberté, d'expression

~
~
les universités sont engagées
dans un processus économique
= le savoir est une
MARCHANDISE ÉCHANGEABLE

*enseigne Histoire de l'art à KU Leuven

institution qui veut recevoir des subventions doit montrer qu'elle produit une recherche de qualité, qui sera évaluée à partir de critères mis en place par des administrations comme le RAE (Research Assessment Exercise) au Royaume-Uni ou l'AERES (Agence d'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur) en France⁴⁷. Cette question de l'évaluation est particulièrement sensible dans le domaine artistique en raison de l'uniformisation tant dans l'enseignement que dans la recherche qu'elle peut produire comme l'a pointé Ute Meta Bauer⁴⁸. On peut également s'interroger sur le devenir des pratiques artistiques qui ne répondraient pas à ce qui est balisé «recherche en art»⁴⁹.

POUR UNE APPROCHE CRITIQUE

C'est précisément contre cette uniformisation que Tom Holert insiste sur l'importance d'une mise en perspective historique de la notion de recherche en art, afin de montrer qu'elle a pu être porteuse d'autres ambitions dans le passé. Il mentionne à cet effet la grève de Hornsey College à Londres en 1968, dans le cadre de laquelle la recherche était présentée comme «la conscience autocritique du système»⁵⁰. Holert appelle ainsi à défendre une recherche en art qui déploierait une critique vis-à-vis de l'institution et qui ne se limiterait pas au seul champ académique, mais investirait le champ de l'art dans son acception large. Ce type d'approche permet également de réintroduire de l'antagonisme dans un débat où se trouve régulièrement prônée coopération et tolérance. Pour Maharaj, l'éloge d'une conception collégiale de la recherche comme on la trouve dans beaucoup de ces publications reflète ce qu'il appelle le «managériat multiculturel» qui sous-tend la politique de l'Union européenne et du traité de Bologne. Aussi Holert et Maharaj défendent-ils une conception agonistique de la recherche en art qui prendrait position contre la standardisation mondiale résultant de l'économie cognitive, en produisant une «xeno-epistemics», pour reprendre le

47 Michel Callon, Jean-Pierre Courtial, Hervé Penan, *La Scientométrie*, Paris, PUF, 1993.

48 Ute Meta Bauer, *Education, Information, Entertainment. New Approaches in Higher Artistic Education*, Vienne, Edition Selene, 2001.

49 R0370126@student.akbild.ac.a t, «To the Knowledge Producers», in Lina Dokuzović, Eduard Freudmann, Peter Haselmayer, and Lisbeth Kovačič (dir), *Intersections. At the Crossroads of the Production of Knowledge, Precarity, Subjugation and the Reconstruction of History, Display and De-Linking*, Vienne, Löcker, 2008, p. 27; Simon Sheikh, «Talk Value: Cultural Industry and Knowledge Economy», in Maria Hlavajova, Jill Winder, and Binna Choi (dir.), *On Knowledge Production. A Critical Reader in*

Contemporary Art, Utrecht, BAK, 2008, p. 196-197.

50 Tom Holert est l'un des rares auteurs à être particulièrement attentif à cet aspect, voir Tom Holert, Mick Wilson, «Latent Essentialisms: An E-mail Exchange on Art, Research and Education», *op. cit.* p. 323; T.N., «Notes Towards the Definition of Anti-Culture», in Students and staff of Hornsey College of Art (dir.), *The Hornsey Affair*, Harmondsworth, Londres, Penguin, 1969, p. 128-129, cité in Tom Holert, «Art in the Knowledge-based Polis», *op. cit.*, p. 5.