

COMMENTAIRES SUR LE MANUEL DE FRASCATI À L'USAGE DE LA RECHERCHE EN ARTS

Ce court commentaire du *Manuel de Frascati* revient sur quelques aspects représentatifs de ce qui organise l'évaluation de la recherche dans le contexte économique et institutionnel qui nous entoure (français et européen en particulier), et sur son influence sur l'évaluation de la recherche en arts en particulier (plus précisément de la recherche-action). L'impact direct ou indirect de ce dispositif d'évaluation de la recherche est tel, qu'à l'appui des critères qu'il définit, il pourrait être utile d'engager une relecture des huit chapitres présents dans cet ouvrage, afin d'observer le niveau d'influence explicite ou implicite de ces critères sur les projets de recherche ici exposés, et de discuter du caractère bienfondé de tenir compte, de s'adapter (ou pas) à cette critérisation de la recherche, voire de s'en détourner. Par extension, on peut supposer qu'un tel questionnement vaudrait d'être considéré en dehors même du cadre disciplinaire qui nous occupe.

COMMENTAIRES SUR LE MANUEL DE FRASCATI À L'USAGE DE LA RECHERCHE EN ARTS

INTRODUCTION¹

Prenons le problème de la recherche en arts en partant de ce qui constitue son objectif général (faire de la recherche), de sa méthode et de ses objets propres (faire de la recherche en arts). En testant la possibilité d'inscrire la recherche en arts dans un cadre de définition général, on doit pouvoir cerner ce qui détermine ses objectifs, quelques éléments de ses méthodes et le statut des objets qu'il est susceptible de créer pour contribuer à la production de savoirs². D'abord, où aller chercher une définition générale de la recherche acceptable, internationalement reconnue ? Là où on a besoin d'en avoir une pour discerner, autant que possible dans des cadres bien définis, ce qui relève de la recherche ou n'en relève pas et, plus en détail, ce qui fait ses qualités ; c'est-à-dire dans des dispositifs qui nécessitent une qualification et une quantification précise de cette recherche. On a besoin de qualifier cette recherche dès lors qu'on a besoin de l'évaluer et on l'évalue souvent dès lors que celle-ci est assujettie à des institutions ou à des organisations, et que celle-ci, encore, nécessite des dépenses (dépenses en temps, en déplacements, en moyens humains, matériels et financiers). Aussi, on peut trouver une définition utile dans un guide qui, lui-même, constitue une balise de référence pour les organismes qui financent la recherche ou cherchent à en établir des statistiques pour orienter les politiques (notamment gouvernementales) d'investissement dans la recherche (Ministère de la recherche, Ministère de la culture, Régions, Europe, Universités, Écoles d'art, etc. et instruments de financement tels que ERC, ANR, LabEx/IdEx en tout genre). Ce guide est le *Manuel de Frascati*. Il établit un ensemble de critères qui conduisent les mesures des différentes activités de recherche dans ce contexte institutionnel.

Considérer ce système de mesure à l'angle de ses influences économiques pourra paraître fort discutable (la recherche est souvent conduite en dehors de ces contraintes), mais c'est bien le contexte réel et pragmatique dans lequel se déploient nos activités de recherche dans nos institutions. Avant d'asséner systématiquement que toute recherche (en arts en particulier) ne rentre pas dans un cadre général, car elle fait preuve d'une originalité et d'une autonomie de pensée qui déroge à tout système d'analyse généralisé qu'on lui soumet, je partirai du principe qu'une recherche en arts doit questionner et discuter ces critères fondamentaux au-delà de leurs seules perspectives économiques et institutionnelles. Je partirai également du principe

1 Ce commentaire est une version remaniée d'une communication présentée dans le cadre d'une journée d'étude portant sur le doctorat en arts, organisée par Jean Arnaud et Anna Guillo en juin 2018 à l'université Aix-Marseille.

2 Pour Michel Foucault, « Un savoir, c'est ce dont on peut parler dans une pratique discursive qui se trouve par là spécifiée : le domaine constitué par les différents objets qui acquerront ou non un statut scientifique [...] ; un savoir, c'est aussi l'espace dans lequel le sujet peut prendre position pour parler des objets auxquels il a affaire dans son discours [...] ; un savoir, c'est aussi le champ de coordination et de subordination des énoncés où les concepts apparaissent, se définissent, s'appliquent et se transforment [...] ; enfin, un savoir se définit par des possibilités d'utilisation et d'appropriation offertes par le discours [...]. Il y a des savoirs qui sont indépendants des sciences (qui n'en sont ni l'esquisse historique ni l'envers vécu), mais il n'y a pas de savoir sans une pratique discursive définie ; et toute pratique discursive peut se définir par le savoir qu'elle forme. » in *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 246-247.

qu'il faut différencier un ensemble de valeurs qui définissent ce que peut être (ou pas) de la recherche, de l'usage que certains peuvent faire de ces critères, différencier la *conception fondamentale* de l'*expertise*³. Les critères fondamentaux qui vont être avancés, *a priori*, ne me semblent pas rentrer en contradiction avec un certain esprit plasticien de la recherche en arts pour peu qu'on fasse l'effort d'en déterminer ses périmètres possibles, et notamment d'abandonner l'assimilation systématique de la figure de l'artiste à celle du chercheur au profit d'une analyse plus écosystémique. J'ai conscience que, en avançant cette idée, je suscite une levée de boucliers massive. Tel fut le cas au cours des échanges que nous avons eus pendant le colloque *Réalités de la recherche (collective) en arts*. L'article, présent dans cet ouvrage, de nos collègues de *La Part de l'Œil* ne cache pas son scepticisme à l'égard de telles critérisations de la recherche. Que les résonances de ces critères avec nos conceptions diverses de la recherche en arts ne soient pas évidentes, ça l'est manifestement au regard des réactions diverses. Qu'il faille questionner de front ces critères pour se saisir de ce qu'ils induisent n'en est pas moins nécessaire si on conçoit, parmi les solutions possibles, que ces travaux de recherche en arts puissent et doivent se déployer dans le contexte institutionnel qui est le nôtre (université et écoles d'art) parmi d'autres espaces où la recherche peut se déployer. En somme, comme le faisait justement remarquer Leszek Brogowski⁴ au cours de ces mêmes échanges, « maintenant qu'on sait que ça se passe comme ça, qu'est-ce qu'on fait ? ». Comment fait-on vivre nos activités de recherche aussi diverses soient-elles ? Qu'on les appelle « programme », « projet », « expérience », « parcours » ou « aventure » ouvre à toutes sortes de spéculations certainement utiles, mais dans le cas présent secondaires.

Confronté à la réalité de l'usage qui peut être institutionnellement fait de ces critères, on devra, certes, discuter du caractère bienfondé de ces critères, mais aussi du degré de connaissance des méthodologies et des enjeux particuliers que chaque domaine de recherche peut déployer. Dans le cas qui nous occupe, le manuel reflète manifestement une méconnaissance du milieu propre aux arts expérimentaux de la part de ses rédacteurs, alors que ces travaux de recherche en arts, à forte vocation plasticienne et expérimentale, existent au sein de nos instances universitaires depuis les années soixante-dix. On pourra supposer que cette méconnaissance vient de l'absence de représentativité de personnalités « plasticiennes » (qui ne seraient pas des historiens d'art, j'entends, pour lesquels les méthodes et les enjeux sont très différents) parmi les équipes qui s'attellent à la rédaction de tels documents de grande ampleur, ni au sein des organes d'évaluation (ANR, ERC, etc.). Dit de manière très triviale, il faudrait donc, en tout premier, faire rentrer le loup dans la bergerie⁵.

3 On mettra, dans le cas présent, à la marge le problème néanmoins central des expertises de la recherche. Faire en sorte que les experts disposent de compétences et de savoirs idoines nécessaires à leur expertise et procèdent de manière désintéressée n'est pas une question secondaire.

4 Leszek Brogowski joue ici un double rôle : celui de l'inventeur des éditions Incertain Sens, travail de longue haleine mené contre vents et marées au sein de l'université Rennes 2 et, également, celui de Vice-Président à la Recherche de ce même établissement, fonction qui le confronte au pragmatisme institutionnel d'organisation de la recherche à l'université.

5 Pour ne pas alourdir le développement, je renvoie à l'article de notre équipe Moby-Dick, présent dans

Le *Manuel de Frascati* veut développer un « langage commun » afin de constituer un instrument de mesure fiable. Comme je viens de l'écrire, on peut considérer d'un œil suspect l'usage de ces outils de mesure dès qu'ils se rapportent exclusivement à des facteurs économiques. Toutefois, envisagé à l'angle de la production de savoirs, la création d'instruments de mesure fiables, indépendamment des variables économiques, fait également partie des préconisations de l'UNESCO dans son rapport mondial publié en 2005, *Vers les sociétés du savoir*. Ce rapport de l'UNESCO écrit :

« Des instruments de mesure fiables sont indispensables à toute politique et à toute action, qu'elles relèvent de la sphère publique, du secteur privé ou de la société civile. Il conviendrait donc de forger, autant que faire se peut, les outils statistiques qui permettent une mesure du savoir, en collectant un ensemble de données qui ne relèvent pas uniquement des variables économiques. [...] Outre la production d'indicateurs de la science et de la technologie, en particulier dans les pays en développement, pour lesquelles notre connaissance demeure en règle générale imparfaite, cet effort de mesure devrait porter sur les autres dimensions constitutives des sociétés du savoir, telles que l'éducation, la culture et la communication⁶. »

Il faudrait donc interroger les critères établis par le *Manuel de Frascati*, au regard de ces considérations plus humanistes. Publié par l'OCDE, le *Manuel de Frascati* reste manifestement une référence incontournable :

« Référence internationale depuis plus d'un demi-siècle, le *Manuel de Frascati* s'est à présent imposé dans le monde entier. Les statistiques de la recherche et du développement expérimental (R-D) conformes aux orientations qu'il contient font de plus en plus autorité et se généralisent dans un large éventail de domaines d'intervention des pouvoirs publics et dans un grand nombre de pays membres de l'OCDE. Le *Manuel de Frascati* pose les bases d'un langage commun pour traiter de la R-D et de ses résultats⁷. »

Revenant aux considérations économiques, une recherche non financée peine à se développer. Or les organismes de financement de la recherche (je répète, ANR, ERC, LabEx, IdEx, IUF, soutiens régions, organismes privés, Contrat doctoral et post-doc, etc.) adoptent des critères d'évaluation et formatent des

cet ouvrage, qui explique ce sous-entendu.

6 *Vers les sociétés du savoir*, UNESCO, sld. Koïchiro Matsuura, 2005, p. 204. Je remercie Bruno Goosse, qui au cours de son intervention au colloque *Réalités de la recherche (collective) en arts* (Bordeaux les 29 et 30 novembre 2018), a fait mention de sa préférence envers ce rapport de l'UNESCO, au détriment du système de critérisation que nous discutons ici. Entre l'année de publication de ce rapport et l'actualité de la recherche qui nous occupe en 2019, il faudrait certainement considérer les évolutions, voire l'influence de ce rapport sur le développement mondial de ces partages de savoir et par la recherche en particulier. Quoi qu'il en soit, ce document enrichit substantiellement notre approche, qui pourra être consolidée par la lecture d'un autre rapport, publié en 2010 par l'UNESCO également, sous la houlette de Irina Bokova intitulé *Investir dans la diversité culturelle et le dialogue interculturel*.

7 *Manuel de Frascati*, OCDE, 2015, Préambule, p. 19.

appels à projets qui, bien souvent ou à quelque chose près, prennent appui sur cette définition générale de la recherche et du développement, telle qu'elle est énoncée par le *Manuel de Frascati*.

Pour financer et faire exister une recherche en arts, il faut qu'elle soit capable d'être reconnue comme toute autre activité de recherche. Cela constitue un premier préalable. Or l'originalité de certaines de ses méthodes, la mauvaise connaissance de celles-ci par nos pairs et dans certains cas son indéfinition problématique font que ce préalable ne coule pas de source. Plus encore, on pourra observer, bien que ce manuel soit objectivement remarquablement rédigé et pensé, qu'il présente, malgré tout, un certain décalage entre une actualité de la recherche en arts (en France et en Europe notamment) et son périmètre défini par le présent manuel. On pourrait par ailleurs tenter d'en déterminer les causes et on pourrait également comprendre que ce décalage ait une influence en retour sur la bonne compréhension de la recherche en arts par nos institutions et, *in fine*, sur son financement.

Parmi les éléments de réponse, une partie de notre travail consisterait aussi à faire bouger un certain nombre de ces lignes établies en amont en misant sur l'explication, la démonstration et l'instauration d'un rapport de confiance, ce qui actuellement, au stade de nos laboratoires (souvent pluridisciplinaires), commence à être relativement entendu. Mais si la reconnaissance semble acquise à l'échelle de nos Unités de Recherche, on peut avancer qu'elle ne l'est pas toujours à une échelle supérieure et elle fait même parfois l'objet de détraction par certains sociologues.

Le *Manuel de Frascati* fait actuellement 448 pages. Sa septième version date de 2015.

Il est composé de treize chapitres (dont l'introduction). Nous irons prélever dans les chapitres 1 et 2 les éléments de définition utiles et, au passage, les mentions relatives à la recherche en arts.

Partant de là, la lecture ne consiste pas à voir comment on peut faire rentrer dans le moule les personnalités et les recherches insoumises qui se développent en arts mais de rapprocher deux versants :

Le premier, adossé au *Manuel de Frascati*, renvoie aux « conditions » qui doivent permettre :

1 – de livrer une définition générale de la recherche ;
2 – d'observer comment elle implique le champ des arts et de voir où il y a matière à discussions.

Le second versant consistera à discuter le problème du statut du chercheur en arts (qui n'est pas celui de l'artiste) à partir :

3 – des objets qu'il produit en avançant une proposition de définition qui résulte de travaux d'expérimentation, l'objectif étant d'inclure cette conception dans le cadre de définition générale de la recherche expérimentale ;

4 – de méthodologies (parmi d'autres) de recherche qui s'emploient à organiser des structures ponctuellement systématiques et continues. J'expliquerai ce que j'entends par « systématique et continu ». Le sous-entendu contenu dans

« systématique et continu » peut se résumer pour l’instant à la construction d’un système ponctuellement adapté à l’objet de recherche qu’il traite et à l’articulation libre (qui a du jeu) des logiques de construction d’hypothèses, d’expériences, d’analyses et de synthèses.

La combinaison des points 1 (définition générale de la recherche), 2 (implication du champ de l’art), 3 (définition du statut des objets) et 4 (conception méthodologique) devrait nous permettre d’avancer une définition générale d’un territoire de recherche possible en arts, d’observer l’élasticité de celui-ci et son potentiel à explorer. Ainsi déterminé, le doctorat en arts constituerait l’espace de travail répondant à ces éléments de définition et désignerait exemplairement le lieu même — parmi d’autres — de cette mise en pratique d’une recherche en arts (le master recherche en arts, et en arts plastiques en particulier, étant quant à lui évidemment le lieu d’acquisition de ces méthodes).

Il est important enfin de préciser que les points 3 et 4 ne seront pas argumentés dans ce chapitre. La raison en est que le lecteur trouvera leurs développements tout au long de cet ouvrage, par huit fois, à partir des livraisons des huit équipes de recherche rassemblées dans ce volume. Il manquera alors de toute évidence à l’appareil analytique qui se construit, un travail de rapprochement systématique entre les critères du *Manuel* étudié et les huit modèles d’activité de recherche présentés. Ma réponse à l’égard de cette lacune n’est pas catégorique. D’une part, il est évident qu’aucune de ces équipes n’a construit explicitement sa pensée de recherche à l’appui de ces critères et, d’autre part, les positions adoptées à l’égard de tels dispositifs de mesure sont trop nuancées pour qu’on puisse les résumer d’un trait. Ceci n’exclut pas pour autant qu’on en fasse le test. De surcroît, la rigueur et l’exigence intellectuelles, l’engagement et l’énergie personnels et enfin l’exemplarité de ces projets dédiés à la construction de connaissances originales sont tels, que cette impossible schématisation constitue néanmoins, sans doute, un gage de diversité et de solidité particulièrement rassurant.

1 – DÉFINITION GÉNÉRALE DE LA RECHERCHE

Commençons par relever les éléments de définition établis par le *Manuel de Frascati*. Les arts y sont concernés. Je cite :

« 2.3 La R-D touche les sciences sociales, les sciences humaines et les arts ainsi que les sciences naturelles et l’ingénierie. Dans la présente édition du Manuel, les sciences sociales, les sciences humaines et les arts sont davantage mis en avant. Si cela n’a pas conduit à revoir les définitions et conventions, il convient en revanche de prêter une plus grande attention à la délimitation de ce qui constitue et ne constitue pas la R-D⁸. »

8 *Manuel de Frascati*, 2.2.3, p.46.

La recherche et développement contient trois ordres. Je cite encore :

« 2.9 L'expression "recherche et développement" (R-D) englobe trois types d'activité : la recherche fondamentale, la recherche appliquée et le développement expérimental. La recherche fondamentale consiste en des travaux de recherche expérimentaux ou théoriques entrepris principalement en vue d'acquérir de nouvelles connaissances sur les fondements des phénomènes et des faits observables, sans envisager une application ou une utilisation particulière. La recherche appliquée consiste en des travaux de recherche originaux entrepris en vue d'acquérir de nouvelles connaissances et dirigés principalement vers un but ou un objectif pratique déterminé. Le développement expérimental consiste en des travaux systématiques – fondés sur les connaissances tirées de la recherche et l'expérience pratique et produisant de nouvelles connaissances techniques – visant à déboucher sur de nouveaux produits ou procédés ou à améliorer les produits ou procédés existants⁹. »

Si la recherche en arts est essentiellement fondamentale, il pourrait être utile de s'interroger sur ses perspectives appliquées et vers du développement expérimental. Mais nous ne développerons pas ici.

Par ailleurs, et c'est ce qui nous intéresse particulièrement, la définition générale de la recherche donnée par la *Manuel de Frascati* doit répondre à cinq critères :

- de NOUVEAUTÉ
 - de CRÉATIVITÉ
 - d'INCERTITUDE
- et être
- SYSTÉMATIQUE
 - TRANSFÉRABLE et / ou REPRODUCTIBLE

Il est précisé que :

« Ces cinq critères doivent être remplis, au moins en principe, chaque fois qu'une activité de R-D est entreprise, que ce soit de façon continue ou à titre occasionnel¹⁰. »

En d'autres termes, ils constituent les conditions nécessaires et suffisantes de reconnaissance de ces activités typées de recherche. Revenons de façon sélective sur chaque critère sachant qu'il nous faut avancer avec quelques ellipses et que certains aspects tombent sous le sens.

Le critère de nouveauté (viser à obtenir des résultats nouveaux)

Ce critère précise notamment que :

⁹ 2.2.9, p. 47-48.

¹⁰ 2.2.8, p. 47.

« 2.14 Acquérir de nouvelles connaissances est un objectif escompté de tout projet de R-D ; il convient toutefois de l'adapter selon le contexte. Ainsi, les projets de recherche universitaires, de même que les projets conçus et gérés par les établissements de recherche, sont censés explorer des champs de connaissances entièrement nouveaux¹¹. »

Facile à dire, pas facile à faire...

Le critère de créativité (Reposer sur des notions et hypothèses originales non évidentes)

Deuxièmement, on retiendra de ce critère :

« 2.17 Appliquer des concepts nouveaux ou des idées nouvelles de nature à améliorer l'état des connaissances doit faire partie des objectifs d'un projet de R-D. Toute modification systématique de produits ou procédés étant exclue de la R-D, le facteur humain fait partie intégrante de la créativité en R-D. Par conséquent, un projet de R-D suppose la contribution d'un chercheur (dont la définition est donnée dans le chapitre 5). Le domaine des arts (section 2.6) requiert une attention particulière : certes, la créativité y est présente, mais les autres critères doivent être réunis pour que l'activité considérée puisse être qualifiée de R-D¹². »

Je reviendrai dans un instant sur quelques mentions plus précises relatives aux arts.

Le critère d'incertitude (revêtir un caractère incertain quant au résultat final)

Troisièmement, je cite encore :

« 2.18 La R-D comporte un élément d'incertitude à plusieurs niveaux. Au commencement d'un projet de R-D, la nature de son résultat et son coût (y compris en temps) sont impossibles à déterminer avec précision par rapport aux objectifs. Dans le cas de la recherche fondamentale, qui vise à repousser les limites du savoir formel, la possibilité de ne pas parvenir aux résultats escomptés est largement admise. Par exemple, un projet de recherche peut permettre d'éliminer un certain nombre d'hypothèses concurrentes, mais pas la totalité d'entre elles. La R-D en général se caractérise par l'incertitude qui entoure les coûts ou le temps à prévoir pour obtenir les résultats escomptés, ainsi que les objectifs susceptibles d'être atteints dans quelque mesure que ce soit¹³. »

Toute la difficulté réside dans ce dilemme entre l'incapacité à annoncer des résultats et du temps dépensé et la demande de programmation imposée par une structure de recherche (doctorat, ERC, etc.). Ce critère est par ailleurs parfois difficile à concilier avec le suivant.

11 2.2.14, p. 48.

12 2.2.17, p. 49.

13 2.2.18, p. 50.

Le critère, de systématisation (S'inscrire dans une planification et une budgétisation)

Quatrièmement :

« 2.19 La R-D est une activité structurée qui est exécutée de manière systématique. En l'occurrence, « systématique » signifie que les modalités de conduite de la R-D ont été planifiées et que son déroulement et ses résultats sont consignés. Pour s'en assurer, il convient de mettre en évidence le but du projet de R-D considéré ainsi que les sources de financement. Si ces informations sont disponibles, cela signifie que le projet vise à répondre à des besoins spécifiques et que des ressources humaines et financières lui ont été allouées¹⁴. »

Ce critère présente en sciences humaines en particulier une difficulté. S'il est acquis que la planification (conciliant le facteur d'incertitude) et la consignation des résultats s'avèrent déterminants, son assignation à ses sources de financement confirme une méthode d'évaluation *a priori* plus quantitative que qualitative, perspective qui reste à débattre.

Le critère, transférabilité et ou de reproductibilité (déboucher sur des résultats qu'il est possible de reproduire)

Cinquièmement :

« 2.20 Un projet de R-D devrait déboucher sur la possibilité de transférer les nouvelles connaissances acquises, en en garantissant l'utilisation et en permettant à d'autres chercheurs de reproduire les résultats obtenus dans le cadre de leurs propres activités de R-D. Cela inclut les activités de R-D qui débouchent sur des résultats négatifs, comme l'infirmité de l'hypothèse de départ ou l'impossibilité de mettre au point un produit tel qu'initialement prévu. Comme le but de la R-D est d'enrichir le stock de connaissances, ses résultats ne doivent pas rester tacites (c'est-à-dire être cantonnés dans l'esprit des chercheurs), sinon ils risquent d'être perdus, de même que les connaissances connexes. Codifier le savoir et le diffuser sont des pratiques courantes au sein des universités et des établissements de recherche, malgré l'apparition éventuelle de restrictions liées à la réalisation de travaux sous contrat ou dans le cadre d'une collaboration¹⁵. »

C'est ce critère qui, aux yeux de certains analystes (nous pensons à Nathalie Heinich), pose problème dans la recherche en arts, le geste artistique n'étant pour certain pas reproductible. Il conviendra de montrer en quoi cette recherche plasticienne expérimentale remplit cette condition (ou pas). Dans le contexte de création artistique qui est le nôtre en 2019 et fort de l'usage parfois intensif qu'a pu faire l'art de la reproductibilité, il nous semble recevable et nécessaire de ne pas avancer trop vite l'argument de l'originalité et de la non reproductibilité de la procédure artistique (et par extension de l'œuvre d'art).

14 2.2.19, p. 50

15 2.2.20, p. 50-51.

Cet argument va avec l'idée que la variabilité n'est pas exclue. Au passage on notera dans le texte la reconnaissance du caractère fructueux des constats d'échec.

2 – IMPLICATION DE LA RECHERCHE EN ARTS DANS CE CADRE DE DÉFINITION

Le Manuel propose une classification des domaines de recherche en grandes catégories et sous-catégories.

Les arts plastiques sont identifiés dans la catégorie 6 « sciences humaines et arts » et la sous-catégorie 6.4 : Arts (arts plastiques, histoire de l'art, arts de la scène, musique), ce en quoi nous sommes relativement habitués, les mentions du doctorat en Arts variant sensiblement. On peut observer plusieurs mentions proches : « Arts (histoire, théorie, pratique) » (Bordeaux Montaigne), « Arts plastiques et sciences de l'art » (Aix-Marseille et Strasbourg), « Arts et sciences de l'art. Arts Plastiques » (Paris 1) ou « Arts plastiques » (Rennes 2). Toulouse a, quant à elle, deux mentions voisines : « Arts plastiques » et « Arts et sciences de l'art ». Au passage on peut souligner que la création d'une nouvelle mention transversale « Pratique et théorie de la création artistique et littéraire » à l'université Aix-Marseille ouvre à une interdisciplinarité, certes toujours utile, mais rentre en contradiction avec cette classification générale du présent Manuel.

Un peu plus loin, le Manuel propose des situations qui permettent, en fonction des domaines disciplinaires, de comprendre en quoi certaines activités peuvent répondre aux critères de R.D. et quelles peuvent en être les limites. Parmi ces exemples on trouve un passage lié aux arts et qui distingue trois types de recherche en lien à la création artistique :

- la recherche à visée artistique ;
- la recherche sur l'art (étude de l'expression artistique) ;
- l'expression artistique par opposition à la recherche.

La recherche à visée artistique stipule en particulier qu'elle :

« (...) consiste à mettre au point des biens et des services qui répondent aux besoins des auteurs et artistes. Il existe des entreprises spécialisées dans ce domaine qui consacrent une partie non négligeable de leurs ressources à la R-D, par exemple, à des activités de développement expérimental en vue de produire de nouveaux instruments de musique électronique adaptés aux besoins d'un groupe. D'autres types d'acteurs de la R-D (principalement des universités et établissements d'enseignement spécialisé) concourent à l'étude des nouvelles technologies dans les arts de la scène (par exemple, dans le but d'améliorer la qualité audio/vidéo)¹⁶. »

Cette « visée artistique » semble renvoyer le champ des arts à un champ d'application d'objets techniques ou à une économie de services. Si le

16 2.65, p. 69.

paragraphe ne saurait être résumé à cette conclusion, il y aurait certainement à rediscuter cette « visée artistique » dont la terminologie n'est pas sans intérêt dans la mesure où elle pourrait analytiquement ouvrir quelques perspectives vers la recherche action. De toute évidence ce manuel n'a pas sollicité d'acteur en arts plastiques, mais plutôt des théoriciens ou sociologues de l'art (et on peut supposer ceci depuis sa première écriture en 1963). Conscient aussi que les instances universitaires, tout comme les écoles d'art peuvent participer activement à ces évolutions techniques notamment, il pourrait être aussi utile d'intégrer dans cette partie une approche spéculaire, à savoir comment les schèmes fondamentaux de la création artistique, les gestes, les savoirs et les méthodes, permettent de faire évoluer des schémas de pensée, des objets ou encore des organisations de travail dans des secteurs élargis relevant éventuellement du domaine de la culture, mais tout autant de la société civile, de l'industrie, de la technologie ou de l'économie.

La recherche sur l'art quant à elle a manifestement une forte portée théorique :

« 2.66 La recherche fondamentale ou appliquée intervient dans la majeure partie des disciplines liées à l'étude des arts (musicologie, histoire de l'art, études théâtrales, études des médias, littérature, etc.)¹⁷. »

Ce type de recherche positionne clairement tout le champ de la recherche en arts SUR, ce SUR étant un élément récurrent dans nos débats à propos de ce qui fait la spécificité de la recherche plasticienne, à savoir justement une recherche qui n'est pas seulement discursive et extérieure (SUR) à la création elle-même et disons rapidement purement « théorique ». Les recherches plasticiennes ne rentreraient que partiellement dans cette classification dans la mesure où une recherche en arts n'est pas que discursive.

La troisième distinction porte sur **l'expression artistique** en opposition à la recherche :

« 2.67 Les prestations artistiques sont normalement exclues de la R-D. Répondant à une quête de nouvelles formes d'expression et non de connaissances, elles ne remplissent pas le critère de nouveauté. Il en va de même du critère de reproductibilité (qui renvoie au mode de transfert des connaissances supplémentaires potentiellement obtenues). Faute d'éléments supplémentaires, il n'y a donc pas lieu de supposer que les établissements d'enseignement artistique et les facultés des arts exécutent des activités de R-D. Le fait que des artistes y suivent des cours n'intervient pas dans la mesure de la R-D. Il convient néanmoins de se pencher sur les établissements d'enseignement supérieur au cas par cas afin d'établir s'ils décernent ou non des doctorats sur la base de prestations artistiques. Il est recommandé de suivre l'approche dite institutionnelle et de ne qualifier d'activité de R-D potentielle (à l'intention

17 2.66, p.69.

des acteurs chargés de recueillir des données) que les pratiques artistiques assimilées à la R-D par les établissements d'enseignement supérieur¹⁸. »

Évidemment, pour nous qui sommes en arts et plus encore portés par les implications d'une recherche action à forte dimension plasticienne, ce passage nous paraîtra fort discutable (euphémisme). Retenons un premier point de discussion qui relève de l'assimilation de l'activité artistique à des « prestations artistiques », autrement dit on doit supposer « une production d'œuvre » par un artiste qui répondrait à une commande de la part des instances de recherche. À lui seul, ce vocable mériterait qu'on s'y attarde. Non seulement la formule est mal dite, et plus encore elle occulte le fait que la production de formes plastiques dans un contexte de recherche n'est pas nécessairement assujettie à la figure de l'artiste.

Or, comme j'ai pu l'avancer en introduction, une définition claire du statut de la recherche et développement en art nécessite certainement de dissocier la définition du chercheur en arts de celle de l'artiste, pour en déterminer des fonctions respectives qui, parfois, diffèrent mais présentent aussi des traits communs, et il en est de même de la fonction des objets qu'ils produisent de part et d'autre. Partant de cette approche systémique, on pourra donc considérer qu'une recherche action en arts n'est pas conduite par des artistes, ou en tout cas qui ne répondent pas exactement aux mêmes fonctions sociales que celles de l'artiste, ni aux mêmes finalités de résultats, ni aux mêmes dispositifs de valorisation. Je dirais que l'artiste en effet, dans le rôle de l'artiste qu'il endosse, et qui n'est d'ailleurs pas homogène ni constant, n'a pas vocation à faire de la recherche, mais peut grâce à ses savoirs particuliers, endosser un rôle de chercheur extrêmement productif en matière d'innovation et de production de recherche. Aussi, pour être un peu plus clair, les artistes, non seulement peuvent faire de la recherche, mais ont, conscient de la spécificité du cadre d'intervention propre à la recherche, un rôle déterminant à jouer. D'où l'expression un peu bancale « d'artiste-chercheur » qui a l'avantage de souligner que la question à poser est celle de la fonction des gestes de création qui sont mis en action, dans ce cadre particulier qui nous occupe, à savoir celui de la recherche développement.

Dans ce contexte il faudrait discuter l'autre assimilation problématique de la production artistique à « une quête de nouvelles formes d'expression » en opposition à de « nouvelles formes de connaissance », *l'expression* étant manifestement assimilée à une manifestation pure (peu pensante) de création contre un processus de connaissance qui génère du savoir transférable.

On doit probablement entendre que ne répondant pas au critère de production de connaissance, cette recherche en arts (qui n'est pas nommée ainsi car réfutée comme telle) ne peut en effet produire de nouvelle connaissance. Or si cette recherche en arts est bien capable de produire de la connaissance, il ne semble pas impossible qu'elle soit susceptible d'en produire de nouvelles. Il en est

18 2.67, p. 70.

de même pour le critère de reproductibilité et de transférabilité et on peut également objecter, de façon générale, que si production de connaissance en matière de recherche en arts il y a (sur un mode recherche action / recherche expérimentale), il n'y a pas de raison qu'elle ne soit ni reproductible ni transférable. Cela étant dit, il est alors, pour le doctorat et les programmes de recherche en art, certainement sain et productif de chercher à exposer quelles sont les conditions et les modalités qui permettent de répondre à ce critère. Au titre de piste ouverte, il faut lever le sous-entendu d'unicité de l'œuvre qui est de nos jours régulièrement battu en brèche.

Un travail approfondi sur ce passage permettrait de clarifier bon nombre d'ambiguïtés et d'assimilations hâtives qui nous semblent trahir, ponctuellement, un défaut de clarté de la part du Manuel, qui maîtrise peu le sujet qui nous occupe, par manque de connaissance des avancées expérimentales et théoriques de nos disciplines artistiques. Plus encore, il nous revient donc de faire cet effort de clarification et on ne peut que louer l'honnêteté de ce passage qui s'en remet aux établissements d'enseignement supérieur (avec un scepticisme à peine masqué). Le nœud du problème est bien la nature de ces « prestations artistiques » mots valise trop vague. Dans le cadre défini par les conditions générales posées par le présent Manuel, il faut donc chercher à nommer :

1 – la nature et la fonction des objets et des gestes artistiques qui sont produits, et les méthodes qui les supportent et qui permettent d'organiser la recherche, au sens où ces productions expérimentales s'inscrivent au sein d'un appareil de recherche élargi ;

2 – Le rôle du plasticien chercheur.

On pourra objecter : « à quoi bon alors gloser sur ce Manuel s'il n'est pas satisfaisant dans les détails qui nous concernent ? »

Pour deux raisons qu'il faut rappeler :

La première est que si l'interprétation des champs d'application possible de la recherche et développement en arts plastiques est ici discutable, les critères fondamentaux qui régissent la définition de la recherche (nouveau, créativité, incertitude, systématisme, transférabilité et/ou reproductibilité) s'avèrent particulièrement intéressants et nous permettent de penser assez vite que la prise en compte systématique de ces critères semble potentiellement pouvoir dynamiser nos méthodologies de recherche en arts, tout en contribuant à la clarification de sa reconnaissance par nos pairs.

Car, il faut rappeler que la seconde raison vient du fait que, dans le cadre institutionnel qui nous occupe, il est souvent vital pour les doctorats et les projets divers de recherche en arts de bénéficier des reconnaissances nécessaires à leur financement et donc à leur bon développement¹⁹ (IUF, ANR,

19 Assimilation discutable évidemment qui ne concerne que les travaux de recherche qui nécessitent des moyens financiers substantiels, ce qui n'est pas toujours le cas, même si, rappelons-le, la rémunération méritée d'un chercheur constitue déjà une masse financière conséquente, elle-même quantifiée dans toute construction de demande de financement. Dans le cadre des gros projets, ponctuellement, cet aspect pose un problème de reconnaissance pour toute personne extérieure à l'institution : artiste, chercheur indépendant, etc. dont on ne peut pas « valoriser » la masse salariale.

ERC, IdEx, LabEx, bourses doctorales, etc). Or, c'est bien parce qu'il y a, de toute évidence, une défaillance de compréhension des systèmes de recherche en arts de la part de ces instances d'évaluation, que ces domaines de recherche ne bénéficient suffisamment ni de la reconnaissance des résultats qu'ils produisent, ni du soutien économique auquel ils doivent prétendre. Ce défaut de représentativité va à l'encontre des grands objectifs humanistes qui prônent une présence forte des arts et de la culture au sein de nos sociétés. Accepter un tel défaut de reconnaissance, laisserait supposer que cette « recherche en arts » ne possède pas l'aptitude discursive qui contribue à la formation du savoir.

CONCLUSION

Aussi discutables soient-ils, à titre personnel (au nom du collectif), l'équipe Moby-Dick a intégré dans son espace de réflexion et de modélisation méthodologique, ces critères généraux issus du *Manuel de Frascati*. Les raisons en sont de plusieurs ordres. D'abord d'ordre stratégique, nous avons considéré qu'une plus grande autonomie de travail viendrait d'une meilleure reconnaissance de l'organisation qui se mettait en place. Deuxièmement, travailler sur la résonance de ces critères dans le cadre des activités (parfois, sinon inconscientes au moins insouciantes, quoi qu'il en soit spéculatives) que nous conduisons, joue un rôle structurant. Ne pas savoir, errer, partir en quête d'invention, planifier, organiser, créer, tracer, mettre en valeur et transmettre constituent bien le fer de lance de nos activités. Troisièmement, nos travaux sont systématiquement appareillés par des composantes structurelles qui organisent l'équipe en prise avec les objets mouvants qu'elle étudie. Cet appareillage s'avère d'autant plus nécessaire qu'il coordonne l'activité, non pas d'une seule personne, mais d'une équipe. Inclure, dans l'espace de réflexion qui est le nôtre, la discussion du système qu'il emploie a toujours fait partie de nos usages et va de pair avec un principe de *création permanente* qu'on emprunte passagèrement, évidemment, à Robert Filliou, spéculations sur la mise en place de système de pensée qu'on retrouve encore chez Jean Dupuy. Cela signifie que la rigueur et l'originalité du système qui semble être imposé par de telles formes de modélisation pourraient très bien se prêter à l'exercice de leur emploi. Autrement dit, nous sommes convaincus que cette opération de renversement de la contrainte ouvre la voie à des formes de recherche tout à fait originales, car dégagées des contraintes des définitions courantes de l'œuvre d'art, de ses us et usages et de ses fonctions anthropologiques. On l'aura compris, l'analyse de ces systèmes de mesure participe de l'approche *écopoiétique* qui nous occupe²⁰.

De manière élargie le lecteur pourra se prêter au jeu des différences, en auscultant les trajectoires diverses décrites dans cet ouvrage à partir de ces cinq critères de nouveauté, de créativité, d'incertitude, de systématisation et enfin de transférabilité et/ou de reproductibilité. Il y a là, simple supposition, une trame assez sensationnelle qui se dessine.

²⁰ Je renvoie à notre chapitre plus spécifiquement dédié au projet Moby-Dick.