



Recherche

N° de version : 3, édition mars 2025



Pierre-Damien Huyghe / [Éditions ouvertes](#)

Table des matières

[Note liminaire](#)

[Devenir chercheur](#)

[Notes](#)

[Adopter une idée de la recherche](#)

1) [La scolarité redéfinie](#)

2) [Pousser le savoir dans ses possibilités](#)

3) [Le moment historique de la recherche](#)

4) [Le cas des arts](#)

[Notes](#)

[Œuvres cruciales et discours d'expérience](#)

1) [Des institutions en réorganisation](#)

2) [Modèle scientifique et notion de contre-théorie](#)

3) [Critique de l'opposition théorie/pratique](#)

4) [Faire une oeuvre cruciale / dire avec l'art comme expérience](#)

[Apprendre, étudier, chercher](#)

1) [La recherche comme invalidation](#)

2) [Apprendre puis étudier](#)

3) Chercher

Le théâtre de la recherche

1) Discuter la notion de recherche-
création

2) Faire varier un phénomène

3) La théorie comme position d'un cadre

À la recherche d'objets cruciaux

Les moments de l'invention

Inventer

Découvrir

Innover

Ingénier

Notes

Note liminaire

Ce qu'on peut lire ici est une archive et davantage qu'une archive. C'est une archive en ceci que ce qui y est écrit le fut d'abord pour une circonstance déterminée dont la situation et la date – le moment de rendez-vous – sont à chaque fois explicitement indiquées. C'est davantage cependant qu'une archive en ceci que je n'exclus pas, tout en restant dans le champ du travail premier, de compléter ou, le cas échéant, de préciser les formulations initiales. La plupart des textes que je rends publics par le biais de mon « site » www.pierredamienhuyghe.fr et sous le format souple .epub sont à l'origine des notes. Certes ces notes ont été dès l'abord rédigées en phrases complètes. Mais souvent, très souvent, elles sont insuffisamment contextualisées. C'est que je ne les destinais pas à un public élargi, mais à moi-même, en guise d'appuis au moment de faire des conférences qui, toujours, les auront grandement développés. Le style en est a priori assez abrupt, et peu fait aux exigences rhétoriques par quoi on tente en principe, selon la formule consacrée, de capter la bienveillance de ceux à qui on s'adresse. Les

relisant, éprouvant le besoin de les faire connaître, je vois qu'il faudrait ici ou là apporter des précisions qui en rendraient plus explicites les enjeux et moins comprimée, si j'ose dire, l'argumentation. Je procéderai à loisir à pareil apport, considérant qu'il n'y a rien là qui contredise à l'esprit d'une publication personnelle rendue par l'internet accessible à d'autres que moi. Or l'internet n'est pas un lieu stable d'archivage mais se tient plutôt auprès de ceux qui y recourent comme, je l'ai dit en commençant, un espace plus variable de documentation. Pour qu'on se repère dans la part de cet espace dont je définis moi-même l'accès, j'adopte et adopterai le principe de numérotation des versions en vigueur dans le monde des logiciels. Ce numéro figure en page de garde, après la couverture.

Devenir chercheur

Conférence, Paris, 14 novembre 2017, Journée
d'étude organisée par le réseau d'Écoles
doctorales Rescam.

Qu'il soit pertinent d'associer les deux mots de recherche et de création, beaucoup l'admettent aujourd'hui. Il y a pourtant dans cette association de quoi étonner. S'il doit être question de recherche, faut-il entendre que cette recherche, dès lors qu'y seraient concernés les champs supposés de la création, aurait des traits inévitablement supplémentaires ? Mais alors comment pourrait-elle être estimée et reconnue comme recherche au même titre que tout autre ? Sa valeur n'en serait-elle pas ipso facto limitée à la reconnaissance de quelques spécialistes bientôt eux-mêmes isolés du collectif plus global des chercheurs ? Ne s'agit-il pas finalement de revendiquer un droit d'exception ? Quant à « création », depuis quand et pour quelles raisons ce terme vaut-il lui-même ? Ses déterminations historiques sont tout de même assez lourdes et, pour une part, très métaphysiques. Comment se fait-il qu'il ne paraisse pas déplacé quand en substance il s'agit d'arts ? Pourquoi ce dernier

mot : « art » n'est-il pas lui-même prononcé de préférence ?

Du devenir création de l'art et de la perplexité dans laquelle me met ce devenir, je ne traiterai pas ici. Je l'ai déjà fait, sûrement pas assez, mais tout de même un peu, dans *Contre-temps, de la recherche et de ses enjeux, arts, architecture, design*^[1]. Sans oublier l'idée qu'il puisse y avoir, dans le champ des arts, comme dans tout autre d'ailleurs, des particularités, mais sans non plus présupposer que ces particularités fonderaient un droit à l'exceptionnalité en matière de recherche, je consacrerai plutôt ma réflexion à une question générale, celle de savoir comment on devient chercheur. Certes cette question n'est pas tout à fait ignorée. Mais, faute d'être assez posée, elle est souvent abandonnée au sourd travail de manœuvres pragmatiques capables de modifier une situation sans qu'il en soit rendu compte et sans qu'aucun responsable n'y apparaisse clairement. Appelons cela une modernisation. Ou une réforme en douce. Je parle ici, en fait, d'un certain glissement de langage, celui qui affecte aujourd'hui la notion de « direction de recherche ». Je ne doute pas que l'expression soit encore valide : l'habilitation à diriger les recherches est toujours un diplôme dont

l'obtention requiert pas mal de travail. Mais dans la pratique (je pense aux courriers d'impétrants par exemple, à tel ou tel petit document à caractère administratif aussi bien), il n'est pas rare de trouver, en substitution, l'expression d'un « cadre de recherche ». De plus en plus souvent ceux qui, voulant entamer des études doctorales, s'adressent à moi en raison de mes compétences supposés ou, plus prosaïquement, de mon statut, me requièrent à ce titre : l'encadrement. Je lis même parfois ce mot que, je l'avoue, je n'aime pas : « encadreur ». Comment une telle dérive langagière est-elle possible ? Qu'y a-t-il dans la direction qui ne soit pas au goût du jour ? S'agit-il d'une situation particulière au champ des arts ? Y a-t-il dans ce champ tout particulièrement un désir, sinon une volonté, de signifier qu'en recherche il n'y a pas de patron ? Les considérations qui suivent ne traiteront pas directement de ces questions. Mais elles devraient permettre d'en rendre à terme l'examen possible.

Dans cet esprit, je rappellerai d'abord que diriger, ce n'est pas inévitablement commander, ni même seulement, s'il m'est permis d'emprunter ce mot, manager. L'interprétation patronale de la direction n'est

donc pas la seule possible. Nous pouvons tout aussi bien comprendre que ce qui est en question, c'est une orientation. Et que ce qui se discute, ou plutôt non : ce qu'il faudrait faire venir à la discussion, c'est la source et la responsabilité de cette orientation. Peut-être convient-il, dans cette affaire, de ne pas subjectiver trop rapidement. Je ne me demande pas seulement, ou pas exactement, ou pas d'abord : qui (quel sujet, quelle personne) est voué à orienter ? Non, je me demande, plus abstraitement en apparence, de façon moins surdéterminée en réalité : qu'est-ce qui, dans les faits, oriente et peut orienter une recherche ? Mais cette expression même de la question n'est pas satisfaisante dans sa formulation, car il y est présupposé (surdétermination encore) que la recherche est déjà là à laquelle il faudrait donner un sens (non pas une signification, mais quelque chose comme une perspective et un chemin). Or justement, voici la première affaire, la question de principe ou de commencement : qu'est-ce qui peut faire qu'un travail se réalise dans le sens d'une recherche ? Ou, pour dire cette même question dans un langage un peu plus métaphorique : qu'est-ce qui fait qu'un travail s'oriente dans la direction d'une recherche ?

C'est-à-dire, en subjectivant tout de même finalement : comment devient-on chercheur ?

Pareille interrogation n'a pas toujours eu l'actualité – l'importance, sinon l'urgence – qui est à présent la sienne. C'est qu'en effet nous sommes dans un contexte où « recherche » est un mot exigé, obligé et, comme tel, de plus en plus inévitable quand bien même, ainsi que sûrement déjà dans tout ce que je viens de dire, il est là dans nos phrases, au cœur de nos propos et propositions, sans être explicitement étudié ni défini. D'où vient-il lui-même ? Dans quelles conditions et pour quelles raisons l'a-t-on fait valoir ? On ne le sait pas vraiment. Ce qui est sûr, c'est que des institutions, parfois seulement des parts de cursus institutionnels, qui n'avaient pas affaire à lui sont aujourd'hui sommées d'y recourir, et y recourent en effet. Il en résulte ceci que la qualité de « chercheur » est désormais susceptible de moins qu'avant dépendre d'une expérience mais d'impliquer davantage la capacité performative du langage. Il n'est pas impossible qu'il y ait recherche où l'on se sent en devoir de placer le terme, où par conséquent il est dit et où, en raison de ce jeu de langage à la fois commandé et obéi, performé sur ces deux registres, il est accepté comme valable. Ce qu'on n'examine pas assez

à chaque fois qu'on admet une déclaration comme « je suis chercheur » ou « nous sommes une équipe de chercheurs », c'est ce qui se tient ou devrait se tenir en préalable de cette déclaration pour qu'elle ne se tienne pas seulement dans l'ordre d'une assertion performée. Je viens de dire ma position sur ce point : il y faut, il y faudrait d'abord une certaine « expérience ». Qu'est-ce à dire ? Je répondrai en quatre moments.

1) L'expérience dont je parle n'est pas l'expérimentation des scientifiques, mais un certain temps de vie, une traversée qu'il faudrait endurer. Si je dis ce mot : « endurer », ce n'est pas pour exclure là toute espèce de bonheur, c'est essentiellement parce qu'il est question de quelque chose qui ne va pas sans durée. Je n'insiste pas sur ce qui peut être craint dans cette durée : qu'on y perde ou qu'on ait le sentiment d'y perdre du temps. Chacun comprendra qu'il existe des forces pour s'activer contre pareille idée d'un temps qui pourrait sembler perdu. Ces forces sont économiques s'il est vrai qu'il n'est plus guère d'économie qui ne se gère ou s'administre sans impliquer une épargne du temps. Concluons-en que l'expérience – le préalable – dont je parle n'a guère de chance de se produire s'il faut a priori compter le temps. À

une recherche qui ne ferait pas que se déclarer et se performer pour répondre au plus vite à l'obligation qu'il s'en fasse, il faut un temps de préalable qui n'est pas d'emblée économique (ou pas a priori mesuré dans le registre d'une économie). Non, ce temps doit être éprouvé.

2) Dans la période qui vient de s'écouler où se sont trouvées concernées par la recherche des institutions qui n'y étaient jusqu'alors pas vouées et/ou qui n'avaient pas le droit de délivrer des diplômes impliquant le mot (écoles d'art, écoles d'ingénieurs mais aussi entreprises, notamment par ces divers biais ou intermédiaires que sont les contrats Cifre ou la participation à des engagements dans des programmes d'agences nationales ou européennes), dans cette période, donc, nous avons entendu formulée l'idée qu'il y aurait un « modèle universitaire » en la matière. D'une part, cette formulation biaisait avec la réalité car, réellement, il eût été plus juste de parler, comme je viens au reste de le faire, d'un droit réservé à organiser et à sanctionner ce qui pouvait être dit recherche, et non d'un modèle à imiter. Il eût été plus juste également, et par conséquence, d'envisager dans quelle mesure il pouvait être opportun d'étendre ce droit sans toucher à sa forme, c'est-à-dire en faisant

de l'institution qui le détenait une référence. Si tel n'a pas été le cas, c'est que, d'autre part, on ne voulait pas réellement dire qu'il y avait à l'université un modèle. En fait, il était davantage question de contester la validité et la viabilité de ce supposé « modèle ». En clair, on suggérait qu'une autre voie était possible et, désormais, autorisable. Il en est résulté un assez remarquable élargissement de la composition des équipes de chercheurs. Sont à présent susceptibles d'intégrer ces équipes des personnes qui, non seulement ne sont pas invitées à s'y inscrire de façon durable, mais encore n'ont pas a priori de titre à cet égard. C'est sur ce point, l'a priori du titre, que je voudrais insister. C'est une autre façon, plus institutionnelle il est vrai, de nommer le préalable – l'expérience – au sujet de quoi je cherche à faire réfléchir.

3) Revenons un instant au glissement terminologique que je viens de suggérer. À l'hypothèse d'un « modèle » universitaire, j'ai en effet substitué celle d'une « référence ». J'ai voulu faire entendre par là un certain impensé dans l'usage du mot « modèle ». Si j'ai procédé de la sorte, c'est notamment pour indiquer que, si ce mot devait convenir en matière de recherche, ce serait moins en raison de l'histoire de l'université que de celle

des sciences. Là se trouve tout un préalable archéologique au préalable d'expérience dont, comme je l'ai annoncé, je viendrai en effet, tout à l'heure, à parler. C'est un fait qu'à un certain moment les scientifiques qui écrivaient jusqu'alors volontiers des « mémoires » et des « études » se sont mis à écrire des « recherches ». Il ne me semble pas inintéressant de rappeler ce temps de divergence des intitulés à un moment où fleurissent parmi nous nombre de syntagmes (par exemple celui « d'étudiant-chercheur » relevé récemment dans un ouvrage visant à faire un état des lieux de la recherche) et de demandes (par exemple celle, adressée en master à des étudiants de statut, de produire un « mémoire de recherche ») qui organisent au contraire la confusion des genres. Dans le glissement historique du vocabulaire, que s'est-il passé ? Le moment concerné est celui de Claude Bernard, assurément amateur du mot « recherche » dans ses écrits, même lorsqu'il n'en fait pas titre. Or, ce que signale C. Bernard, c'est qu'il ne s'agit plus seulement d'observer des phénomènes qui, pour ainsi dire, se donneraient d'eux-mêmes aux esprits sagaces, mais d'aller les chercher délibérément, de les produire même, ou d'employer des « procédés d'investigation simples ou complexes pour faire varier ou

modifier, dans un but quelconque, les phénomènes naturels et les faire apparaître dans des circonstances ou dans des conditions dans lesquelles la nature ne les présentait pas ». Se trouve dans cette phrase la première définition stricte et rigoureuse de la notion d'expérimentation. Je la cite pour souligner le préalable qu'elle implique elle-même assez manifestement, celui d'un « but » en raison duquel la « nature » est menée à faire paraître des phénomènes dans des circonstances qui ne sont pas elles-mêmes « naturelles ». Ce but est ici dit « quelconque ». Le reste de l'ouvrage comporte cependant l'idée que, s'il existe, ce but, c'est parce que celui qui se propose de l'atteindre – le chercheur, dirions-nous aujourd'hui – s'inquiète des limites du savoir établi. Son esprit est moins curieux qu'en quelque endroit insatisfait. Le préalable dont je ne cesse d'invoquer la notion, l'expérience dont je veux traiter depuis le début de ma communication trouvent ici leur expression la plus condensée. Il s'agit de se rendre à un point d'insatisfaction quant au savoir institué. Dans le cas de C. Bernard, le phénomène à produire en préalable n'est intéressant que pour cette raison qu'il établit, par son fait, cette insatisfaction : sa manifestation ne correspondant pas à ce que l'on sait, son

explication ne se trouvant pas dans le préalable du savoir actuellement validé, il convient de modifier ou de réformer ce savoir.

4) Dans ces conditions, devenir chercheur, c'est se rendre à un certain degré de déception quant à ce qui est su, savoir faire inclus. Faut-il préciser qu'il ne s'agit pas de passer à côté de ce savoir et de ce savoir faire. Ni de les ignorer avec superbe. Non, il s'agit bien de les connaître. Ou, si vous préférez, d'en avoir traversé l'étude. De là qu'il n'y a sens à entrer dans un cycle de recherche qu'après avoir été étudiant. Mais de là aussi que chercher, ce n'est pas entreprendre de confirmer une conviction qu'on aurait par devers soi dès l'entame. Toute la difficulté du devenir chercheur tient au contraire à l'épreuve d'une incertitude. Et, ajouterai-je, d'une incertitude partagée. Ce pourrait être l'enjeu d'une thèse conçue elle-même comme préalable nécessaire à l'acquisition potentielle d'un statut de chercheur : non pas résoudre une question, non pas argumenter une position, mais faire passer, dans l'esprit même d'examineurs supposés savants, l'expérience d'un trouble. De la présentation d'un travail introductif à l'esprit de recherche, et si bien ajusté à cet esprit qu'il serait fondé à en recevoir le titre, il devrait pouvoir résulter ce

genre de phrase, non pas : « vous faites le tour de la question », mais : « je ne savais pas qu'il pouvait y avoir là matière à question ».

Mon exposé, bien sûr, est rapide, trop rapide. C'est sans doute que je veux m'en tenir aux temps de parole et, surtout, de discussion disponibles. Mais c'est aussi que ce que je dis à présent en termes succincts est, à sa façon, l'élément d'une recherche sur la notion même de recherche. Autrement dit, et suivant ce que je viens moi-même de proposer, il s'agit de faire de cette notion moins une matière à obédience qu'une matière à question. Vous n'avez là même qu'une sorte d'introduction limitée. J'ai bien conscience de laisser de côté une part importante du sujet qui pourtant motive notre colloque, celui de savoir en quoi peut s'attester l'endurance – le préalable – propre au devenir chercheur et, par extension, la recherche elle-même. Texte, tissu de mots ? Objet ? Texte et objet ? Sur cette question, je me suis déjà exprimé dans l'ouvrage auquel je faisais référence tout à l'heure. S'il est bien entendu possible qu'une recherche s'atteste ou achève de s'attester en formulations (c'est même sur ce point la référence la plus disponible), il est également possible qu'elle le fasse « en » objets, à condition que ces objets aient pour qualité d'être problématiques. Ou,

c'est l'expression que je préfère aujourd'hui, cruciaux. De tels objets se définissent par le fait qu'ils ne s'ajoutent pas simplement à une collection. Le chercheur-designer ne conduit pas une opération de plus dans le champ établi du design. À son tour, le chercheur-artiste ne fait pas une œuvre de plus dans le champ de l'art. De même encore l'architecte avec l'architecture. Aucun, en tant que chercheur, n'est premièrement auteur (augmentateur, selon l'étymologie) dans le domaine de compétence tel qu'il se professe (étymologiquement : se prononce, se profère) déjà autour de lui. En ce sens, ce qu'il fait n'est pas professionnel.

Des situations objectives cruciales, c'est peut-être ce que cherchent à réaliser les laboratoires scientifiques. Ainsi déjà dans le « modèle » bernardien. Ainsi encore dans les milieux de la biologie contemporaine. Un chercheur éminent comme Alain Prochiantz mentionne à deux ou trois reprises, et en très bonne part, le nom de C. Bernard dans sa leçon inaugurale au Collège de France. Or de quelle manière est-il lui-même devenu un chercheur émérite ? Qu'a-t-il fait pour cela ? En substance, non pas seulement envisager mais bel et bien réaliser une situation non autorisée par le savoir biologique en vigueur

et impliquant, pour le dire vite, le franchissement de ce que ce savoir professé admettait comme une barrière génétique. Autrement dit, il a produit un appareillage bouleversant. Ce cas m'intéresse au-delà de sa filiation bernardienne parce que, s'il est bien inscrit au titre de la recherche en tant qu'il a d'abord fait problème au sein du savoir biologique tel qu'il s'était discipliné, s'il est bien en ce sens problématique, rien ne dit qu'il soit à tous égards bénéfique. Une part des questions contemporaines dites bio-éthiques en procède. C'est l'occasion de distinguer entre ces deux notions : problème et bénéfice. Et de revenir à cette expression quelque peu abandonnée dans le texte de C. Bernard, celle du « but quelconque ». Ce que nous pouvons découvrir là, en raison du modèle, c'est que le bénéfice d'une recherche – le but final réel – est bien indéfini au moment même où cette recherche se présente. Il lui échappe. Le sens d'une recherche est a priori indéterminé. Il appartient à son endurance au-delà même des hypothèses du chercheur à l'entame de son travail.

Du caractère a priori quelconque du but d'une recherche, nous pouvons donc nous trouver inquiets. Mais au-delà du fait, j'insiste, que c'est bien ce qui distingue historiquement

l'esprit chercheur, nous pouvons nous demander ce qu'il en serait si le but pouvait être professé d'avance. C'est simple, nous n'aurions plus qu'une programmation, une rigoureuse économie de la pensée. Des risques d'une telle programmation, ne devons-nous pas aussi nous inquiéter ? Que ce qui peut être cherché soit d'avance consigné ou assigné à un but, ce n'est pas non plus ce que nous pouvons nous souhaiter de mieux. C'est pourtant ce qui nous est arrivé. Les matières de recherche, en effet, n'émanent plus guère des laboratoires. Non, elles sont plus que jamais a priori désignées dans les « offres » de ces diverses agences qui détiennent désormais les clés des financements. Je rêve d'une situation plus réellement généreuse. Car la générosité, pour l'heure, est seulement dans le mot : l'offre n'est que nominale. En fait, il y va de tout une discipline procédurale. Ouvre-t-on réellement la recherche à toute son expérience possible quand, non content de fixer d'avance les thématiques pertinentes, on assigne en outre l'évaluation du cheminement à des bénéfices entrevus dès l'orée ? C'est ce que je ne crois pas. Ce que je crois en revanche, c'est qu'il n'est pas insensé de laisser du temps – libre, non économique – à l'établissement de propositions cruciales, par définition

inattendues, non escomptées, non précisément programmées et, en ce sens, non dirigées. Aider à l'institution de ce temps pourrait être l'affaire d'instances publiques elles-mêmes libres. Si la question du bénéfice à terme n'est pas nulle ni tout à fait secondaire, elle ne se trouve pas au cœur des moments et des situations problématiques sans lesquels il n'y aurait pas de recherche mais sur lesquels on ne saurait parier avec certitude. Pour devenir chercheur, il n'y a donc pas lieu, en principe, de se justifier d'avance de l'emploi de son travail. Ce propos, je le sais, est paradoxal aujourd'hui. Mais c'est justement pourquoi, aujourd'hui, on en est venu à faire de la recherche une injonction, quitte à en perdre le sens.

Notes

[1] Éditions B 42, 2017, p. 88-90 et 102-106.

Adopter une idée de la recherche

Conférence, Nanterre, 28 novembre 2018.

Est-ce librement qu'aujourd'hui nous nous employons à dire le mot « recherche » ? Rien de moins sûr. Il y va en fait d'une exigence dont je voudrais dans un premier temps décrire le moment : elle vient au terme d'un mouvement historique relativement long, mais obstinément poursuivi, et qui a modifié de part en part l'idée de scolarité. Ce mouvement, j'ai moins l'intention de le justifier que de l'expliquer. Plus économiquement que politiquement motivé, il n'aurait pas produit l'effet qu'il a produit si l'idée même de ce que peut être un savoir n'avait elle-même connu une conséquente modification. Si nous n'étudions pas le monde comme avant, si nous y menons davantage de recherches, c'est d'abord parce que les sciences ne se conçoivent plus elles-mêmes comme autrefois. Il y va de la généralisation d'une méthode et d'un principe qui, avant de se lier, comme aujourd'hui, aux manœuvres de la techno-science, furent ceux de la médecine expérimentale.

Y a-t-il une idée de l'art qui soit à la fois soutenable (mais de quel point de vue ?) ou, mieux : adoptable et contemporaine du mouvement que je viens rapidement de décrire, c'est ce qu'il nous faudra examiner.

1) La scolarité redéfinie

Le mouvement historique de redéfinition de la scolarité a commencé dans les années 60. En gros, il consiste, il aura consisté à délaissé peu à peu, par « modernisations »^[1] successives, l'idée républicaine dont je trouve le fondement chez Condorcet et qui posait qu'il y avait à enseigner ce qui « suffit à ne pas dépendre »^[2]. Ce qui a disparu au fil des réformes, c'est cette notion d'éléments de savoirs suffisants qui pouvait se déduire de la position de Condorcet, c'est partant l'idée d'une scolarité élémentaire corrélée à un niveau de fin d'études, et c'est finalement la valeur de la stricte notion d'enseignement (j'associe ici ce mot à l'idée d'une transmission de signes, à l'inscription de significations déterminées dans des esprits disposés à la recevoir). La perspective de remplacement de cette idée et de cette notion, c'est la formation. Cette formation est pensée comme continue (donc toujours insuffisante) et n'a pas pour fin l'indépendance mais l'insertion. Il s'agit, moyennant la scolarité, de distribuer

une génération sur des places sociales, en d'autres termes de procéder à l'adaptation des nouveaux venus à une société dont l'économie, l'administration et la disposition sont considérées comme indiscutables. Nous ne sommes plus au bout du compte dans une idée politique mais économique de la scolarité.

Le mouvement que je viens de résumer a commencé son attaque au niveau des collèges, puis des lycées avant d'atteindre l'école élémentaire, devenue école de base et école de la socialisation, puis l'université. Dans cette dernière, on est passé des UER (Unités d'*enseignement* et de recherche) aux UFR (Unités de *formation* et de recherche), et désormais on fait du stage, donc de la professionnalisation, un élément structurel des diplômes. C'est dans ce contexte qu'il faut penser l'injonction à faire de la recherche et la façon d'en satisfaire la commande.

Ma question, dans ce contexte donc, c'est de savoir s'il est possible de penser et de pratiquer une recherche (et en ce sens de répondre à la commande de recherche) sans la logique de formation, sans la perspective économique. C'est-à-dire une recherche qui s'intéresse moins à l'opérationnalité ou à

l'emploi des savoirs et des savoir-faire qu'à leurs possibilités même.

2) Pousser le savoir dans ses possibilités

Pousser le savoir dans ses possibilités, ce n'est pas nécessairement le pousser dans son efficacité. C'est, à la rigueur, le pousser dans sa disponibilité pour ce que ce mot laisse entendre de non disposé déjà, ni de déjà mis à disposition. Un savoir disponible n'est pas un savoir nécessairement mis en œuvre. C'est un savoir utile, strictement utile : il peut servir et donc aussi bien ne pas servir, il n'est pas obligé dans le registre du servir. Comprendre cette idée est sûrement difficile, mais important.

3) Le moment historique de la recherche

Pousser le savoir dans ses possibilités, ce n'est pas non plus l'affaire de l'enseignement, qui transmet le savoir établi, mais bien de la recherche. Je peux dire également, si je me place du côté de la génération montante : ce n'est pas l'affaire de l'étudiant mais du chercheur. De là une question de méthode : l'étude est-elle un préalable à la recherche ? Comme je pense que oui, je pense aussi qu'il

nous faudrait, dès lors que nous adoptons ou adopterions l'idée de développer un esprit de recherche, définir ce que peut être un cycle d'étude proprement dit. Autrement dit distinguer successivement l'élève de l'étudiant, puis l'étudiant du chercheur.

Mais si je pense ainsi, ce n'est pas seulement en raison d'une opinion que j'aurais par moi-même, c'est en raison de l'histoire. Car c'est un fait qu'historiquement, là même où s'est instituée l'idée de savoir, je veux dire dans les sciences, on a commencé par étudier. Toute pensée de la recherche devrait revenir sur le moment même où, dans l'histoire de la notion de science, s'est instaurée l'idée de recherche plutôt que d'étude.

Ce moment, c'est celui de Claude Bernard que la biologie la plus contemporaine – la technoscience si l'on préfère – célèbre toujours le souvenir (je renvoie derechef à la leçon inaugurale d'Alain Prochiantz au Collège de France qui y fait référence en bonne part). Nous sommes, d'abord, en 1865. C. Bernard souhaite distinguer les méthodes. « Nous verrons, écrit-il très tôt dans son ouvrage, [...] que l'investigateur doit être lui-même distingué en observateur et en expérimentateur ; non suivant qu'il est actif ou passif dans la production des phénomènes,

mais suivant qu'il agit ou non sur eux pour s'en rendre maître. » Plus loin, on lira ceci : « Dans les sciences d'expérimentation, l'homme observe, mais de plus il agit sur la matière, en analyse les propriétés et provoque à son profit l'apparition de phénomènes, qui sans doute se passent toujours suivant les lois naturelles, mais dans des conditions que la nature n'avait souvent pas encore réalisées. À l'aide de ces sciences expérimentales actives, l'homme devient un inventeur de phénomènes, un véritable contremaître de la création ; et l'on ne saurait, sous ce rapport, assigner de limites à la puissance qu'il peut acquérir sur la nature, par les progrès futurs des sciences expérimentales. » Puis, à l'orée de sa troisième et dernière partie : « Des circonstances très diverses peuvent servir de point de départ aux recherches d'investigations scientifiques ; je ramènerai cependant toutes ces variétés à deux cas principaux : 1° Une recherche expérimentale a pour point de départ une observation. 2° Une recherche expérimentale a pour point de départ une hypothèse ou une théorie. »

4) Le cas des arts

Pouvons-nous adopter (je dis bien : « adopter ») pareille idée de recherche dans le champ des arts ? Oui, à condition qu'il y ait dans ce

champ d'une part de l'hypothèse et de la théorie, de l'autre une production de phénomènes « dans des conditions qui n'ont pas encore été réalisées ». Cela se peut-il ? Peut-on produire des phénomènes qui ne confirment pas une hypothèse, non pas toute sorte d'hypothèse, mais une hypothèse de l'art ? Par conséquent penserons-nous d'abord qu'il y a en art des hypothèses ? Penserons-nous ensuite qu'il est des œuvres (des productions phénoménales) capables de faire cas par rapport à ces hypothèses ?

De Diderot célébrant un tableau de Rembrandt à Peter Campus ou Dan Graham travaillant la vidéo et/ou la télé-vision, plus récemment Masaki Fujihata et sa pièce sur *L'invention de Morel*, la réponse est positive. Dans ces quatre cas, il y a mise en évidence de possibilités techniques qui non seulement ne répondent pas aux hypothèses devenues classiques de l'art, mais encore ne se trouvent pas dans les attendus les plus admis et les plus établis de ces techniques.

J'insiste sur ce dernier point : l'opération dans le possible d'une technique. Dans le cas de Peter Campus au moins, le travail impliqué dans les œuvres peut être estimé et étudié d'un autre point de vue, plus symbolique et davantage lié à l'ensemble de la « création »

signée Campus (si l'on adopte ce point de vue, on mettra en évidence, par exemple, les fissures narcissiques qui traversent cet ensemble). Mais alors, le statut donné à ce travail est celui d'une expression, non d'une recherche.

Cette proposition vaut évidemment pour le cinéma. Pour les arts littéraires, je parlerais volontiers d'opérations menées dans l'acceptable d'une langue et d'une édition. Ce genre d'opérations peut-il être dit « création » ? Si « créateur » est, pour les artistes, un nom de reconnaissance sociale, et quoiqu'il en soit par ailleurs des connotations – qu'il y a lieu de discuter – de ce nom, la réponse sera négative. Car il ne s'agit pas, pour le phénomène produit, d'être re-connu, mais analysé dans sa portée théorique critique.

Notes

[1] Au cours de mon travail, j'ai proposé de distinguer entre "modernisme", "modernité" et "modernisation" (cf Pierre-Damien Huyghe, *Modernes sans modernité*, Lignes, 2009). Pour ne pas entrer dans tout le détail de cette distinction, je dirai seulement ici que la modernisation est le fait, somme toute banal dans l'histoire humaine, de modifier sans nécessairement le faire paraître les éléments

d'une situation, particulièrement les composantes techniques.

[2] L'expression figure dans *l'Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, 1795.

Œuvres cruciales et discours d'expérience

Conférence, Paris, 12 avril 2019.

1) Des institutions en réorganisation

Nous avons à répondre de façon pour nous sensée à l'injonction de faire de la recherche. « Nous », ce mot désigne ici les parties prenantes d'institutions diverses dans leur histoire et leur attribution historiques, soit les écoles d'art et l'université, c'est-à-dire des organismes a priori différemment voués au mot d'ordre. L'un de ces organismes, l'université, l'était déjà mais de façon jugée non satisfaisante puisqu'il a été sévèrement réformé depuis 2008. L'autre, les écoles, ne l'était pas et se trouve prié de l'être désormais. Cette situation implique d'entrée de jeu trois remarques.

Premièrement, je viens de dire « organisme » afin de faire entendre ce que l'injonction peut en fait impliquer de ré-organisation des deux institutions, c'est-à-dire d'abord de désorganisation de leurs habitudes et accommodations préalablement installées. Pour développer davantage la métaphore de psychologie génétique qui est ici la mienne, je

dirai que ces deux institutions sont actuellement, chacune pour sa part mais l'une et l'autre en même temps, en phase d'assimilation d'une nouvelle encapacitation. J'insiste sur ce « l'une et l'autre », invalidant ce faisant l'idée qu'il y aurait en la matière un modèle universitaire ou que l'université occuperait la place d'un tranquille souverain. Souveraine, au contraire elle est destinée à ne plus l'être, y compris dans la gestion qui était la sienne et qui impliquait, outre des budgets dédiés autonomes, des postes à statuts pérennes.

Deuxièmement, cette affaire d'organisation de recherche impliquant des budgets autonomes et des statuts pérennes n'est certes pas secondaire. Mais par ailleurs – c'est l'une des thèses de mon livre *Contre-temps* mais aussi un propos que je soutiens plus généralement – il ne faut pas confondre le second et le secondaire. Il est des sujets et des activités qui ne sont pas secondaires mais qu'on ne peut pas aborder en premier lieu. C'est à mon sens le cas ici : si nous voulons que notre exigence de budgets et de statuts pour la recherche ne relève pas du seul jeu avec un signifiant supposé avantageux, si nous voulons par conséquent que ça ait du sens, alors il nous faut d'abord définir ce que nous pouvons

entendre par le mot et préciser comment nous nous en partageons la référence possible.

2) Modèle scientifique et notion de contre-théorie

Le mot recherche renvoie d'abord à un moment de l'histoire des sciences et des techniques. Absent pour l'essentiel de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, il prend de la consistance dans les écrits de Claude Bernard. Il tend alors, suivant une stratégie d'écriture que je ne saurais ici restituer faute de temps, à se substituer au mot, au seul mot « étude ». L'idée est qu'il peut être utile aux sciences de ne pas seulement observer les phénomènes, mais de focaliser leur attention sur des situations limites et, bientôt, de produire ces situations. De là la stricte définition de l'expérimentation, bien autre chose qu'une simple expérience. Une expérimentation a pour principe – pour entame – une position contre-théorique. Ou présuppose que le savoir en vigueur n'est pas lieu de lois en toutes circonstances valables. Ou n'est tel que par défenses de conditions d'observation en dernière analyse restreintes et limitées.

Je ne détaille pas davantage. Ni ne propose, même si ça n'est pas absolument insensé, d'orienter notre réflexion en direction d'une critique possible mais au fond anachronique de l'idée de techno-science telle qu'elle a commencé à se formuler, c'est un fait, dans les écrits de Claude Bernard. Non, je prends en considération, à titre au moins d'hypothèse, ceci que si nous cherchons un modèle pour penser la recherche, c'est là qu'il se trouve. Et dès lors je me dis que, si d'une part il doit y avoir recherche en art et si d'autre part cette notion trouve son principe dans la science telle que devenue, alors il nous faut nous demander s'il peut y avoir des opérations artistiques contre-théoriques.

3) Critique de l'opposition théorie/pratique

Dans cette formule que je viens de dire vite résonne nombre de questions qui, elles, seraient longues à formuler et à examiner. Par exemple, celle-ci : quand et à quoi sait-on qu'une opération est artistique, plus artistique en tout cas que scientifique ? Ou celle-ci : s'il doit y avoir des opérations artistiques contre-théoriques, y a-t-il et si oui, où et comment, de la théorie en art ? Prenons un peu de temps pour réfléchir à cette dernière question. Théorie « en » art, n'est-ce pas un oxymore et,

à vrai dire, une formule discutable ? Oui sûrement, aussi longtemps du moins que nous confondrons « théorie » avec « discursivité ». Or c'est ce que je voudrais contester en embarquant dans cette contestation le clivage trop prétexté et pas assez réfléchi mais supposé, et même archi-supposé, valide, celui qui fait croire qu'il y aurait d'un côté de la pratique (sans théorie) et de l'autre de la théorie (sans pratique). Il me semble souhaitable que nous ne pensions plus sous la condition de ce clivage et, pour le démonter, j'aimerais porter l'attention sur deux points que je ne peux bien sûr désigner que successivement alors qu'ils sont en réalité de même importance et dignité.

Que la théorie ne soit pas seulement faite de discours, c'est ce qu'on peut comprendre quand on se rappelle que son nom n'est pas sans parenté avec le voir, et même (là encore, je suis obligé d'aller vite), avec une sorte du voir ou une façon, pour le voir, d'être disposé. Si je dis que toute théorie est soutenue par la construction d'une scène de visibilité, je parlerai à peu près correctement de ce qui est en question. Ainsi puis-je donner quelque raison d'être et quelque importance aux premières pages du dialogue de Galilée *Sur les sciences nouvelles* où l'on voit (pour ainsi dire)

des personnages discuter des pratiques qui sont celles des ouvriers chargés de mettre à l'eau des bateaux dans les arsenaux vénitiens. Ils les regardent ces pratiques et ces arsenaux, ils les prennent en considération, mais ils n'y sont pas. La science moderne à laquelle leur discussion va permettre de se déployer est une théorie pour cette raison qu'elle commence en se mettant au spectacle de quelques opérations techniques. Elle entreprend de se réaliser, aux deux sens de ce verbe (d'une part se constituer, se produire, d'autre part se rendre compte, s'apercevoir soi-même pour soi-même) comme point de vue et position (au sens, d'abord, d'emplacement, de localisation). Mais quand un photographe ou un cinéaste pose une caméra et détermine ce faisant un cadre de vue, ne construit-il pas à son tour une scène de visibilité ? Ce genre d'opération n'est pas réputée être une théorie. C'en est une pourtant, au sens strict. L'ignorant, la méconnaissant, la déniait même à l'occasion, nous ne rendons probablement pas service à l'art des images photographiques et cinématographiques. En tout cas nous l'abandonnons à des facilités de moindre exigence et ne l'aidons pas à se justifier de lui-même.

Inversement, qui écrit un long texte, une thèse de doctorat par exemple, ne doit-il pas mettre en œuvre un certain nombre d'opérations plastiques ? Ici, c'est une articulation qu'il faut marquer d'un blanc (un retour à la ligne) ou d'une interruption plus conséquente (un saut de page), ailleurs ce sera une expression qu'il conviendra de souligner ou de mettre en italique. Là, c'est une phrase voire tout un paragraphe qui se révèlent inopportuns : il faudra les ôter définitivement, ou les couper et les coller ailleurs. Et à la fin, il n'est pas rare qu'on recompose le tout : telle ou telle partie du raisonnement sera déplacée et replacée en tout ou partie, des transitions vont être modelées ou remodelées, etc. D'ailleurs, puisque je parle à l'instant de transition, écrire, n'est-ce pas produire et ménager des passages de pensée ? Tout un vocabulaire proche de la construction architecturale convient à la description de l'écrire : il y va du ménagement de seuils, de sorties, d'étagements, de pièces, de prolongements, etc. Comment ne pas trouver là du faire ? Comment ne pas penser que ce faire construit et ménage, pour ce qui est du dire, un lieu ?

4) Faire une oeuvre cruciale / dire avec l'art comme expérience

C'est dans ces conditions, avec ces considérations à l'esprit, que j'ai imaginé de donner à la recherche dans le champ des arts une double perspective. Avant de la dire, cette double perspective, je vais préciser pourquoi je dis : « *dans* le champ des arts ». C'est qu'il est par ailleurs, bien connue déjà, une recherche « sur » ce champ. Cette recherche sur est en fait une recherche dans un autre champ, celui de l'histoire, de la philosophie ou de la sociologie par exemple. C'est à cet autre champ qu'elle s'adresse afin d'y modifier substantiellement, en principe, le savoir qui s'y trouve admis.

Reste donc, objet de la discussion entre écoles d'art et secteurs artistiques de l'université, la perspective que je viens de dire double parce qu'elle admet a priori, étant donné la dualité historique des institutions de référence, que soit menée une opération contre-théorique ici par un fait de faire en art, là par un fait de dire avec l'art comme expérience. Je vais m'expliquer sur cette distinction d'abord, sur chacun de ses éléments ensuite.

Pourquoi, donc, distinguer ? D'abord parce qu'il n'est pas sensé de demander à quelqu'un (en l'occurrence non pas un chercheur patenté, mais une personne ayant l'intention de faire un certain travail inscriptible à terme,

c'est-à-dire validable, au nom d'une recherche) de tout faire, a fortiori de tout faire dans un seul temps de gestation. Ensuite parce que des objets – des résultats – différents peuvent être attendus et seraient utiles à cet ensemble de travaux que nous pourrions nommer « recherche dans le champ des arts ». Cette attente, cette utilité concernent ce que je vais appeler d'une part des « œuvres cruciales », d'autre part une sorte d'écrit pour l'heure essentiellement manquante.

Commençons par cette sorte d'écrit. Il s'agirait, moyennant quelques règles de méthode dont j'ai parlé dans *Contre-temps*, de produire des textes qui, au lieu de s'abriter sous l'autorité partiellement citée d'une histoire ou d'une philosophie de l'art pour justifier une pratique supposée personnelle quand elle est souvent bien plutôt conventionnelle, mettrait en discussion l'autorité que je viens de dire depuis une expérience de la mise en œuvre acquise hors de la recherche même. Par exemple, quand on a par devers soi une expérience du cadrage et du filmage, que peut-on dire des *Ménines* de Velasquez et de la lecture qu'en fait Michel Foucault ? Il est probable que, si on fait le travail (j'ai un cas à l'esprit), on produira un texte qui fera incidence dans cette lecture

d'une manière qui ne saurait être celle de l'historien ou du philosophe. D'une manière générale, celui qui a l'expérience d'un art est sûrement capable de commenter des mises en œuvre dans le champ de cet art autrement que celui qui ne connaît jamais de cet art que ses résultats. On peut s'attendre à ce qu'il s'intéresse davantage à la dimension technique et moins à la dimension symbolique. Il me semble que nous avons bien besoin que pareil intérêt soit élaboré, travaillé et formulé. Qui d'entre nous sait dire aujourd'hui vraiment ce qui différencie les capacités d'une caméra numérique de celles d'une argentique ? Évidemment, s'engager dans l'élaboration d'un tel savoir, c'est accepter, pour le temps nécessaire, une sorte de décentrement auquel la pratique de la poétique telle que développée depuis une grosse génération à l'université ne nous a pas habitués. C'est aussi accepter de ne pas chercher l'augmentation de sa propre œuvre pour plutôt mettre à profit l'expérience qu'on en a par devers la recherche même afin d'envisager, de manière critique, les œuvres et les savoirs des autres. De pareil travail qui ne nécessite pas de matériel d'atelier spécifique, l'université devrait être capable.

Les œuvres cruciales, elles, sont des fabrications spécifiques. Non pas œuvres « en plus », comme j'ai dit dans mon livre, elles ne visent pas d'abord à être reconnues dans le champ de l'art. Outre que pareille reconnaissance n'implique pas dans son concept même un dérangement du champ, ses procédures échappent aux opérations d'un jury. Autrement dit, l'enjeu des fabrications spécifiques dont je suis en train de parler n'est pas que soit prononcée la phrase : « oui, ceci est de l'art », mais bien la phrase : « oui, ceci est de la recherche en art ». Cette dernière phrase ne saurait être prononcée pour toute œuvre, même des plus grands artistes. Elle peut l'être seulement pour celles qui ne cadrent pas le matériel technique selon les hypothèses théoriques (au sens dit tout à l'heure) déjà avérées. Elle concerne un positionnement d'appareillage qui, parce qu'il dé-limite cet appareillage, devient crucial, c'est-à-dire se trouve à la croisée de chemins opératoires. Exemple ; les quatre installations vidéo à l'entrée de la rétrospective Peter Campus au Musée du jeu de Paume en 2017 (commissaire : Anne-Marie Duguet). Ces œuvres peuvent être apparentées symboliquement aux autres présentées à leur suite dans l'exposition et nourrir ce faisant une approche thématique

de l'ensemble artistique nommé Peter Campus. En toutes s'exprime le motif du dédoublement, de la schize, du trouble narcissique. Et toutes impliquent, à cette fin expressive, la technique vidéo de l'époque. Mais toutes ne sont pas inscriptibles au titre d'une recherche. Seules le sont les quatre que j'ai dites parce qu'elles utilisent moins la technicité de la télé-vision qu'elles ne poussent cette technicité hors de sa limite d'usage. Parce que montage ou agencement technique à la fois dérangent et dérangé, elles font recherche « en » art.

Apprendre, étudier, chercher

Conférence, Bordeaux, 16 octobre 2019.

Toute réflexion concernant la recherche est aujourd'hui compliquée par deux faits. Le premier, c'est la tournure injonctive prise par le mot : on s'oblige à le placer tant et si bien – ou plutôt : si mal – qu'il en devient omniprésent et qu'on oublie la valeur propre d'un autre mot, que de plus en plus il remplace, celui « d'étude ». Le second, conséquence du précédent, c'est qu'on ne sait pas quand et comment, ou par quoi, commence ce qu'on pourrait à proprement parler nommer une recherche. Y faut-il un master ? Un doctorat ? Les tâches fondatrices de ces diplômes sont-elles comparables ? Je voudrais tenter, au moins tenter, de dénouer un peu ce qui s'emmêle là. Je le ferai en abordant ces trois questions : 1) d'où vient au juste la notion de recherche ? De quelle modification dans l'idée même de science et de savoir a-t-elle été contemporaine ? 2) qu'est-ce qui peut distinguer un apprentissage d'une étude et une étude d'une recherche ? 3) l'art est-il un champ ouvert à des chercheurs et, si oui, sous quelle condition ? Le syntagme « recherche-crédation » qu'on semble bien avoir

aujourd'hui adopté peut-il réellement satisfaire cette condition ?

1) La recherche comme invalidation

Quand Galilée ou Pascal, plus tard encore Pasteur organisent une expérience, c'est pour faire vérifier, dans le registre d'une observation, une thèse fondée sur des principes qui se trouvent a priori hors de l'observable. Parmi ce genre de thèse, celle par exemple qui pose dans un sens non empirique qu'il y a inertie, c'est-à-dire que le mouvement est la disposition naturelle de tous les corps, même de ceux qui, comme la terre, ne semblent pas bouger, celle qu'il y a du vide, celle qu'il existe des micro-organismes, etc. Les expériences auxquelles procède Claude Bernard ne se lient pas d'abord à ce genre de thèse. Elles sont d'une autre nature : il s'agit de produire une situation dont l'évidence (la venue à la lumière du visible) ne sert pas à confirmer une proposition théorique, mais à l'invalider. C'est dans ce contexte que le mot « recherche » vient volontiers sous la plume de C. Bernard. Il désigne alors une technique (je dis bien : une technique, je ne dis pas : une rhétorique) dont l'enjeu est une invalidation. Qu'un savoir enregistré et disponible soit contestable, qu'il

ait un lieu de fragilité, voilà qui se trouve au principe de l'idée de recherche.

2) Apprendre puis étudier

Des élèves et des apprentis qui apprennent, et même des étudiants qu'on souhaite trouver étudiant (c'est-à-dire, j'y viens, plus tout à fait élèves, mais pas déjà chercheurs), attend-on pareil esprit de contestation ? Non, et cela même s'il faut entre les uns et les autres, là encore j'y viens, faire des distinctions et même si, notre relation à la précision des mots étant quelque peu distendue, l'hypothèse de ces distinctions a désormais quelque chose d'intempestif.

Des élèves et des apprentis, on attend qu'ils s'instruisent de savoirs et de savoir-faire, voire de méthodes, qui leur sont présentés et, d'une manière ou d'une autre (c'est une question de pédagogie que le choix de cette manière), transmis. Et on voudra s'assurer lors d'examens ad hoc que cette transmission et cette in-struction sont correctement parvenues à leurs destinataires. Pas question, ou très marginalement, d'être inventif lors de ces examens.

Étudier, c'est davantage, c'est apprendre qu'il n'y a pas de savoir simple. On commence par

exemple à étudier la géométrie quand on commence à savoir qu'il en est plusieurs, que l'axiomatique d'Euclide n'est pas la seule possible. De même on ne traite pas une question, mais on l'étudie quand on en vient à savoir la diversité de son traitement possible, quand on en vient à connaître les variantes en matière de réponses. Ainsi comprise, l'étude n'est pas dogmatique ou doctrinale. Elle multiplie, elle démultiplie le savoir.

3) Chercher

Avec la recherche, il s'agit de découvrir, c'est-à-dire de mettre à jour, une hypothèse et d'en délimiter, en fait d'en contester, le champ de pertinence. Pour ce qui nous intéresse ici – l'art, les arts – il n'y aura à mon sens de recherche possible que si en effet nous parvenons à admettre qu'il y a en la matière de l'hypothétique. Il s'agit d'affronter au moins une certitude, par exemple celle qui, dans l'histoire de la perspective, assoit, si je puis dire, l'idée qu'il y a un sujet du regard. Autre exemple (je vais vite, et je sais ce que cette vitesse peut avoir de provocateur) : une recherche concernant l'art ou les arts pourrait aujourd'hui s'attaquer aux fondements intellectuels qui nous permettent de lier comme nous le faisons l'art à la création et montrer ce faisant le caractère hypothétique –

la dimension de présupposition – de ces fondements.

Pareil travail est-il théorique ? Peut-il être aussi, et même surtout, pratique ? Je ne crois pas, je ne crois plus que ce couple de mots : théorie / pratique soit le plus pertinent que nous puissions nous proposer. Car dans l'histoire de l'idée de science, « théorie », cela désigne, ainsi que je l'ai signalé dans le précédent chapitre, la constitution d'une scène de visibilité et/ou d'observation. En ce sens, poser une caméra ou tout autre appareil d'enregistrement, c'est procéder à une opération théorique. Et c'est le faire sans dire un mot. Là se trouve quelque chose de plus intéressant à remarquer. Il y a ce qui se fait dans les mots ou avec eux, et ce qui se fait sans qu'il soit nécessairement besoin d'eux ou ce qui se fait à côté d'eux, voire se passant d'eux.

Qu'il y ait quelque chose à faire (et non à dire) qui se passe de mots, qui ne relève pas d'une doctrine du faire (d'un savoir faire professé) et qui même se décale de ce que ce genre de doctrine assure, voilà qui serait à mon sens la perspective d'une recherche en art. De là que j'ai pu par exemple écrire qu'il ne s'agit pas de faire une œuvre de plus dans le sens de l'art contemporain ni de créer au sein de la

doctrine, fût-elle implicite, qui soutient la consistance de pareille notion de l'art. La perspective d'une recherche en art n'est pas d'être reconnue selon les seuls critères de reconnaissance établis dans le monde où l'art s'établit et se fait valoir professionnellement.

Il est probable que le faire dont je viens de parler concerne essentiellement les conditions de maniements des opérateurs techniques. Il est plausible qu'il se déploie à l'issue d'un temps d'étude voué à faire autant que possible le tour de savoirs et savoir-faire préalablement éprouvés. Je trouverais intéressant que les master soient consacrés à ce genre d'étude en quelque sorte préparatoire. De ce que peut être la suite d'une telle étude (c'est-à-dire un doctorat), je n'ai pas rien à dire, mais je laisse en traiter le moment de discussion que, je l'espère, mon propos aura su provoquer.

Le théâtre de la recherche

Conférence, Montpellier, 19 janvier 2021.

1) Discuter la notion de recherche- création

Si j'ai écrit mon livre *Contre-temps*, c'est parce que « recherche » était un maître-mot, c'est-à-dire un signifiant qu'il fallait placer pour manifester une obédience. Cela n'impliquait pas qu'on y entende une signification particulière. Il me semblait qu'à défaut de pouvoir nous soustraire à l'injonction qui nous était faite, nous pouvions et même devons travailler à définir le terme. C'était là, c'est toujours là la condition pour d'une part ne pas demeurer exigés et, en cette situation, affolés par une demande exorbitante, pour d'autre part sauver la recherche elle-même de l'excès de demande qui au fond lui est advenu.

La situation est-elle aujourd'hui tout à fait semblable ? Pour ce qui me concerne, je crois être parvenu à clarifier ce que je pouvais institutionnellement proposer : qu'on distingue entre apprendre, étudier et chercher et qu'on réserve à chacun de ces éléments son temps, son mode de relation et même son attitude propres. Il y va, à mon

avis, d'éléments aptes à nourrir un possible cahier de revendication, mais qui n'a guère de chances d'être discuté, notamment parce qu'il ne va pas dans le sens d'un certain nombre de convictions éducatives et pédagogiques qui ont en fin de compte rendu acceptables les bouleversement institutionnels consécutifs au protocole de Bologne (mise en place des master, inscription des doctorats dans un supplément de cursus, re-définition des conditions de financement des laboratoires, déplacement des titres et des statuts)

Ainsi, ce qui était encore discutable il y a une petite dizaine d'années ne l'est plus guère aujourd'hui. La collation des grades a cessé d'être l'apanage de l'université. À la recherche sont vouées désormais des institutions (écoles d'art, écoles d'ingénieurs, organismes privés divers) qui n'avaient pas cette vocation et, *last but not least* dans le secteur d'étude et de recherche qui aura été le mien, l'usage du syntagme recherche-crédation s'est imposé.

C'est sur ce syntagme que je voudrais ce soir réfléchir. Par sa composition même, il semble bien destiné à satisfaire les créateurs autant que les chercheurs. Pourtant l'usage du mot « création » fait ici problème. Au-delà du fait qu'il est chargé d'une histoire qui, aussi diverse soit-elle, doit tout de même beaucoup

à la métaphysique et à la théologie, au-delà du fait qu'il faudrait s'expliquer avec toute cette charge, n'est-il pas là à la place d'un autre mot ? Y a-t-il d'autres champs de savoirs et de savoir-faire qui, pour dire leur rapport à la recherche, ne s'appellent pas de leur nom habituel ? Pourquoi ne pas dire « recherche en arts » comme on dit, par exemple, « recherche en physique, en biologie, en médecine », etc. ? Si ces questions se posent, est-ce parce que ceux qui, étudiant, enseignant ou professant au nom de l'art, sont appelés à entrer dans l'obédience de la recherche n'estiment pouvoir le faire qu'au nom d'une sorte de droit d'exception ? Si ce cas existe, il ne saurait être exactement celui de chercheurs, mais de créateurs-chercheurs.

Ce que peuvent être les conséquences, avantageuses ou non (et de quel point de vue?) de pareille idée, l'avenir le dira. Je crois pour ma part qu'elle contribue d'ores et déjà à autoriser la mise en cause des statuts puisqu'elle permet au fond de penser qu'il y a chercheur et chercheur. Quoi qu'il en soit, ce que nous pouvons faire dès à présent, et c'était la perspective de mon livre, c'est vérifier sa vérité. Est-il vrai qu'il ne saurait y avoir exactement de recherche en art ? Pour traiter méthodiquement cette question, il faut faire

ce qui n'a pas été fait, en tout cas pas énoncé, par ceux qui ont fait de « recherche » un maître-mot, à savoir en définir la signification historique. Quand nous saurons ce qu'implique le mot, nous pourrions nous demander si cette implication est susceptible de quelque pertinence en art.

2) Faire varier un phénomène

« Recherche » est un mot dont l'histoire, longtemps, n'a pas fait pas grand cas. Où ce mot commence à avoir de l'importance, c'est chez Claude Bernard. Or, ce que signale C. Bernard, c'est qu'une recherche ne tient plus à la seule observation – ou étude – de phénomènes qui, pour ainsi dire, se donneraient d'eux-mêmes à des esprits sagaces. Non, il s'agit désormais d'aller chercher délibérément ces phénomènes, de les produire même, ou d'employer des « procédés d'investigation simples ou complexes pour faire varier ou modifier, dans un but quelconque, les phénomènes naturels et les faire apparaître dans des circonstances ou dans des conditions dans lesquelles la nature ne les présentait pas ». Ce qu'au fond je propose pour définir de façon non arbitraire l'idée d'une recherche en art, c'est de reprendre la phrase de C. Bernard qu'on vient de lire (phrase princeps pour toute idée

de recherche scientifique) en y substituant « art » à « nature », ce qui donne : produire des procédés d'investigation simples ou complexes pour faire varier ou modifier, dans un but quelconque, les phénomènes artistiques et les faire apparaître dans des circonstances ou dans des conditions dans lesquelles l'art ne les présentait pas. Je vais commenter patiemment et progressivement cette proposition.

D'abord je remarque que le but est dit ici « quelconque ». Ce n'est pas que la recherche soit finalement sans but, c'est qu'elle n'est pas prédisposée par ce but que finalement, peut-être, sans doute, elle trouvera et atteindra. Au commencement il y va, pour elle et sur ce point, d'une sorte d'indécision. Disons que ce qui décide de son entame, ce qui est décisif à ce moment là, ce n'est pas d'avoir une idée de l'endroit où elle veut aller ni un savoir, fût-il même approximatif, du bénéfice qu'il y aurait à se retrouver en cet endroit. Le bénéfice d'une recherche, sûrement, n'est pas rien. Mais c'est un surcroît et ce surcroît n'est pas une exigence primordiale. Car ce qui importe d'abord, c'est de « produire des procédés d'investigation simples ou complexes » sans autre intention que celle de faire « varier ou modifier les phénomènes » observables par

le seul fait d'une étude (pour préciser ce que peut ici signifier le mot « étude » 1) je signale que c'est l'un des enjeux majeurs du texte de C. Bernard que de distinguer entre « étude » et « recherche » ou entre « science d'observation » et « science expérimentale » et de faire entendre l'idée que les secondes se trouvent en dernière analyse excéder la condition des premières 2) je renvoie à la conférence reproduite dans le chapitre précédent « Apprendre, étudier, chercher » dont l'enjeu était de déduire de la distinction entre étude et recherche quelques propositions d'ordre pédagogique et institutionnel). Puisque les phénomènes observables sont, par hypothèse dans notre cas, artistiques, la question que je trouve ici est : qu'est-ce que cela peut bien vouloir dire « faire varier la phénoménalité artistique » ?

On pourrait ici faire revenir l'idée que je voulais tout à l'heure discuter et répondre que c'est affaire, précisément, de création. En ce sens, ça se constaterait de fait sans s'expliquer vraiment. Mais quel statut donner alors aux « procédés d'investigation » dont parle C. Bernard au moment de lancer l'idée de recherche ? Et que faire des « conditions » de la présentation phénoménale ? Je ne parviens à comprendre l'ensemble du propos qu'en

supposant qu'il s'agit, avec la recherche, de toucher délibérément aux conditions de parution et d'assumer ce faisant le caractère technique de ces conditions. La science, par extension les savoirs et même les savoir-faire passant à la recherche ne s'occupent pas de ce qui paraît de soi ou de ce dont la parution va de soi, c'est-à-dire est déjà connue et pratiquée. Non seulement, donc, ils font à leur tour paraître, mais ni la sorte de phénomènes d'avant ni, sans doute, de la même manière. Bref, ils travaillent les conditions du faire paraître. Rapporté aux champs de l'art, cela veut dire : ils ne se proposent pas de mettre au monde une poésie de plus, ils se proposent d'attaquer les poétiques et leurs attendus.

3) La théorie comme position d'un cadre

Il n'est sans doute pas professionnel, en tout cas pas à court terme, de travailler dans un but quelconque et de s'attaquer aux conditions du faire paraître, fussent-elles, ces conditions, parées, comme je viens de dire, du nom de « poétique ». Plus trivialement, il me faudrait parler des règles professionnelles. Ou plus généralement de ce qui se fait selon des règles d'efficacité admises. Ou encore de ce qui a un cadre avéré déjà de validité. C'est contre ce genre de cadre que travaille pour

commencer une recherche : elle doit justifier un décadage initial. Ou, dans un autre langage : elle doit repérer que ce qui est admis – ce qui fait thèse déjà – repose sur au moins une hypothèse non interrogée. À cet égard, je note par exemple que perturber les hypothèses d'usage en vigueur dans le monde de la vidéo, c'est ce qu'ont su faire Peter Campus et Dan Graham entre 1972 et 1974. Plus généralement, je remarque que la recherche, toute recherche, celle de Campus et Graham incluse, suppose la réalisation d'un désaccord concernant une hypothèse théorique. Je dis « réalisation » en un double sens, celui qui veut par « réaliser » dire « faire quelque chose, chosifier d'une certaine manière » mais aussi « comprendre, se rendre compte ». Et j'entends par « théorie » toute façon de cadrer une scène ou, puisque je m'adresse à des littéraires, de définir un volume. Permettez-moi d'insister sur ce point.

« Théorie » est un mot qui a archaïquement à voir avec la possibilité de poser un regard ou d'organiser un champ de visibilité, un théâtre par exemple, un théâtre au sens le plus habituel du mot, mais aussi un théâtre d'opérations. Quand Galilée dans son *Dialogue des sciences nouvelles* expose les principes de la science moderne du mouvement, il trouve

utile de préciser la position du porte-parole de cette science : ce porte-parole porte un regard sur les pratiques des meilleurs ouvriers des arsenaux vénitiens. Ce regard n'est pas seulement situé (ce n'est pas celui des praticiens dans l'atelier même, c'est celui d'un homme qui se trouve à l'extérieur en mesure de discuter avec d'autres regardeurs), il est aussi préalable. Je veux dire : il anticipe le discours, il est l'entame proprement hypothétique des thèses qui vont ensuite être dites, il pré-pose le champ des propositions qui vont venir.

Je suggère, par extension en somme, de dire la même chose de la caméra que règle et pose le photographe ou le cinéaste : ce réglage et cette pose sont une opération théorique et relèvent des hypothèses (il en est d'autres de même sorte) de la photographie et du cinéma. Ils permettent de thématiser un certain nombre d'éléments, ceux qui justement vont venir prendre place sur la scène ou dans le cadre désormais posés, réglés, constitués. Mais ils ne sont pas thèmes eux-mêmes de cette scène ou de ce cadre. Ils en sont le transcendantal, la condition de possibilité. Et c'est bien à quoi du reste se consacre la recherche depuis que C. Bernard en a fait la proposition. Il s'agit moins de faire venir

d'autres possibles dans un champ de savoir donné (tâche qui pourrait en art correspondre à ce qu'on veut dire par « création ») que de modifier ou déplacer la condition même de possibilité.

C'est dans le même esprit que j'ai parlé tout à l'heure de volume. Cette notion, je l'associe à celle de livre, laquelle est une hypothèse théorique de la littérature au sens que je viens d'essayer de dire. C'en est même une hypothèse archi-théorique pour autant que ce dernier qualificatif permette de plus particulièrement remarquer l'existence dans l'affaire d'une double propriété, celle de n'être pas discursive d'une part, celle de participer de et à une opération sans s'y exposer, sinon comme trace. C'est ainsi que le livre, c'est-à-dire une façon de faire volume de textes, peut conditionner l'écriture et/ou se trouver à l'état de trace au moindre commencement d'une écriture. Un chercheur travaillant non pas « sur » la littérature (c'est un autre sujet), mais « en » lettres pourrait commencer avec ces questions à l'esprit : puis-je écrire sans faire volume de mes textes ? Y a-t-il pour moi une écriture qui ne soit pas d'avance tracée par les formes éprouvées du livre et dont je pourrais établir pour d'autres que moi la pertinence ?

Bien sûr ma façon de dire pourra sembler, sinon caricaturale, du moins schématique. Peut-être est-elle plutôt introductive. Car dès que je me pose les questions que je viens de dire, d'autres me viennent qui exigent substantiellement que je vérifie la pertinence de ma propre entreprise. De même que C. Bernard ne s'est pas contenté de manifester des phénomènes dans un cadre inédit d'hypothèses mais qu'il a aussi exposé ce faisant à leurs propres hypothèses les phénomènes dont les conditions de manifestation étaient déjà connues, de même l'opérateur en art ou en littérature – l'artiste ou l'écrivain – ne peut faire recherche que s'il se trouve établi que le cadrage – la théorie pratique – de ce qu'il fait ou propose de faire excède en quelque chose les cadrages connus. Tôt ou tard, pour que la recherche fasse thèse au sens institutionnel du terme, il faut que la démonstration de cet excès ait lieu. En ce sens est exemplaire le travail de Gropius auquel je me réfère dans mon livre *Contre-temps*. Ce travail aurait pu faire thèse de recherche en art au sens où il contient un projet constructible dont la différence avec les modèles existant dans le même champ est établie dans un court mais suffisant texte.

Avec cet ensemble de propositions, je n'ai traité que de la recherche « en » arts, laissant de côté les autres modes dont j'ai aussi indiqué l'existence dans mon livre : recherche « sur » l'art et recherche « avec » l'art. Il nous reste du temps pour en discuter au moins un peu si vous le souhaitez. Mais il est encore une question qui pourrait aussi nourrir cette discussion. Elle concerne à un double titre l'expérience. Il faudrait en effet d'une part préciser la ou les sortes d'expérience dont une entreprise comme la recherche peut être tributaire, d'autre part se demander quelle sorte d'expérience peut bien être elle-même cette recherche. Par « expérience », je ne veux pas dire expérimentation. Non, il s'agit, comme je l'ai écrit déjà, « d'un certain temps de vie, d'une traversée qu'il faut endurer », ce qui suppose d'en trouver le temps. La question à laquelle je ne fais ici qu'introduire se divise en fait. Il s'agit de savoir quelle sorte de traversée de temps la recherche est. Mais encore, si cette traversée implique le déplacement d'une culture, si en ce sens elle n'est pas naïve (ce que tend à suggérer tout mon propos mais qu'il faudrait tout de même davantage expliciter et justifier), de quelle autre ou de quelles autres traversées est-elle une suite possible ? Ma réponse tient d'abord à l'idée présentée dans la conférence

« Apprendre, étudier, chercher » selon laquelle il y va d'un parcours scandée par la succession d'attitudes, de relations et d'opérations que ces trois verbes désignent. Elle tient ensuite à un propos que je vais dire ici succinctement et qui est davantage développé dans *Contre-temps*. Être dans la recherche c'est être bien davantage dans l'incertitude que dans l'expression, situation que les artistes peuvent avoir particulièrement de la difficulté à endurer, surtout si leur rapport à la création les a déjà personnellement engagés à travailler dans une hypothèse artistique. Car alors c'est cet engagement personnel et, par extension, la personne même qui s'était engagée que la recherche vient pour ainsi dire travailler et déranger.

À la recherche d'objets cruciaux

Conférence, Rennes, 18 mars 2021.

Après avoir précisé ce que je peux entendre par l'expression d'une recherche « en » art et celle d'une recherche « avec » l'art comme expérience, je traiterai de la situation qui nous est faite aujourd'hui, celle de non seulement pouvoir inscrire un travail au titre d'une recherche, mais de devoir le faire. Cette obligation est le dernier moment d'une phase historique qui a fait valoir, sous l'intitulé global de « formation », des valeurs d'insertion dans ou d'adaptation à un ordonnancement économique du monde. Je chercherai à savoir dans quelle mesure et par quoi il est possible d'interpréter ce qui se trouve là exigé. Pouvons-nous nous proposer une direction, une orientation ou une conduite de la recherche qui serait émancipée de tout cet ordonnancement ? Cette question n'est pas seulement affaire de discours et de prises de position. Elle dépend également de la capacité à fabriquer des objets que je dirai « cruciaux » ou « problématiques ».

Pour commencer, je voudrais rappeler rapidement ce que peut signifier à mes yeux la notion de recherche « en » arts. Elle suppose un faire et non un dire. En soi, elle n'est même qu'une façon de faire, une façon, un façonnage spécifique du faire. Ce façonnage, pour être recherche, ne peut être habituel ni, pour le dire autrement, classique. En ce sens, il doit en principe excéder ce qu'on sait déjà faire et ce qui peut être enseigné d'un côté, appris de l'autre dans ce registre du faire, en l'occurrence du faire œuvre. C'est ce que tentait de résumer la formule que j'ai eu déjà l'occasion de suggérer selon laquelle il ne s'agit pas produire une œuvre de plus ni de poursuivre dans une ligne opératoire déjà éprouvée. La perspective du chercheur « en » arts n'est pas d'être reconnu comme artiste selon des critères de jugement professionnels par définition déjà habilités. La recherche, toute recherche depuis que ce mot s'est installé dans la culture a pour enjeu de faire problème aux savoirs, par extension aux savoir-faire déjà admis, ayant déjà fait leurs preuves et dont il peut être fait profession, c'est-à-dire déclaration. Pour être plus précis, la possibilité et même le droit d'être reconnu comme artiste sont liés à des études susceptibles de fonder une prétention, celle de s'intégrer dans un milieu où jouent,

précisément, des règles de reconnaissances et/ou d'adoptions réciproques. La recherche est de ce point de vue problématique. Il s'agit pour le chercheur idéal non seulement de faire comme jamais, mais de faire valoir ce faire comme jamais auprès de spécialistes pour la circonstance admis comme des juges. C'est ainsi du moins qu'on procède ou qu'on aura procédé en sciences, celles-ci constituant le référent historique et, aujourd'hui, institutionnel de « la » recherche. Je veux dire par là qu'à ce référent, il n'est guère possible d'échapper : il modèle si bien l'idée mondiale de la recherche que toute structuration et tout financement un tant soit peu conséquents sur le plan institutionnel en dépendent.

S'agissant justement de ce plan institutionnel, je soutenais précisément entre autres thèses dans mon livre que l'université était, en raison de son histoire et de ses équipements, a priori moins disposée que les écoles à la recherche « en » arts. Mais, à la différence de ces mêmes écoles, elle n'est pas novice en matière de recherche en général. Elle dispose de cadres patentés et d'une expérience capables de la faire procéder à une recherche « sur » l'art, mais aussi à ce que j'appelais une recherche « avec » l'art. Cette dernière proposition visait dans mon esprit à éviter

l'ambiguïté qui réside dans le syntagme aujourd'hui passablement adopté de « recherche-création ». Il s'agissait pour moi de nommer le caractère particulier d'un travail susceptible de se présenter ou de se déposer dans une écriture et pas seulement, si j'ose dire, dans un faire, en l'occurrence celui de cette œuvre problématique que je viens d'évoquer à grands traits. La question nodale était de savoir ce qu'il est possible d'écrire de singulier avec l'art comme expérience, quand on a par devers soi une certaine expérience de l'art. Je parlais d'une écriture singulière car distincte à mes yeux de celle que peut produire le spécialiste d'une discipline en soi extérieure – ou extérieure dans ses principes et sa méthode – à l'expérience du faire œuvre. Chacun pourra noter que je cherche à éviter, dans ma façon de dire, les ambiguïtés du mot à la fois si courant et si indéfini de « pratique ». C'est que l'écriture dont je suis en train de parler, l'écriture avec l'art comme expérience, est elle-même aussi une pratique – une pratique d'écriture – qui a priori ne mène pas aux mêmes résultats ni ne procède de la même manière qu'une écriture « sur » l'art et peut même à divers égards, devrait en tout cas pouvoir discuter, sinon contester, ces résultats et cette manière.

Je m'en tiendrai ici à ce rappel à la fois succinct et global. S'il y a lieu d'être plus précis, la discussion le dira tout à l'heure. Je voudrais garder un peu de temps pour évoquer un aspect de mon livre sur lequel je n'ai guère été interrogé jusqu'à présent mais que l'invitation de Florent Perrier et Sandrine Perret me permet justement d'aborder. Il s'agit, comme ils disent, de la dimension de *scholè*, d'*otium*, du « rapport au temps libre comme à la gratuité », de « l'affranchissement des occupations serviles de la vie administrée » et de la participation à « la naissance de formes libres et émancipatrices ». À ces perspectives, l'idée de recherche ne contredit pas en soi, elle y est même à certains égards ouverte par le fait qu'elle implique, qu'elle aura du moins impliquée dans sa version historique, dans son lancement, l'idée de ne pas demeurer dans les cadres établis des savoirs et des savoir-faire. « Ne pas demeurer », pouvoir ne pas demeurer, c'est s'émanciper, c'est être en mesure de s'émanciper. Bien sûr l'émancipation dont il peut être ici question est mesurée puisqu'elle implique l'acquiescement d'un jury. Mais aussi bien, parce que cet acquiescement n'est pas acquis, parce qu'il lui faut le gagner, elle entretient elle-même l'agilité de ce jury, elle lui propose un exercice de vivacité. Au demeurant, en

faisant ses preuves, en étant soutenue (le mot de « soutenance » n'est pas là pour rien dans la pratique institutionnelle de la recherche), elle fonde un nouveau collectif de savoirs et de savoir-faire.

Le problème, notre problème, c'est que cette généreuse idée de recherche n'est pas ce que fait entendre l'injonction qui nous est faite, qui nous aura été faite en tout cas, de prononcer le nom de recherche pour avoir quelque chance de faire admettre le moindre dossier concernant des cursus naguère considéré comme d'un autre registre, celui des études. La tâche qui nous incombe est de comprendre d'abord pourquoi « recherche » est devenu un tel mot d'ordre, de voir ensuite si nous pouvons interpréter ce mot d'ordre. À cette fin, il faut certes mener une réflexion sur les principes (je vais y venir) mais également situer l'injonction en question : elle parachève un mouvement historique entamé dans la seconde moitié du XXème siècle et qui a eu pour objectif de substituer à l'idéal politique d'instruction publique et à l'implication dans cet idéal d'une idée de la recherche un déal de caractère économique faisant valoir, lui, les notions de formation et de professionnalisation.

Considérant l'état du monde et la consommation, sinon le gaspillage des ressources auquel nous assistons aujourd'hui, on pourra sans doute trouver étonnant que je parle ici d'un « idéal » économique. C'est que j'entends par ce mot non pas une perspective dont nous pourrions rêver, mais quelque chose comme l'assignation d'un point de fuite ou d'un horizon organisant, coordonnant même en quelque sorte, toute une représentation du monde. Il y va d'une hypothèse régulatrice : une idée économique, l'idée d'une économie, une façon de considérer cette idée qui en tant que telle n'est pas réelle, n'est pas même réaliste au regard de l'ensemble des conduites humaines (lesquelles conduites ne relèvent pas seulement d'une supposée rationalité économique et ne tiennent pas pour secondaires un certain nombre d'échanges sentimentaux et affectifs), voilà qui donnerait aux agissements humains leur finalité. J'ai donné dans mon livre un certain nombre d'arguments visant à montrer que l'assignation de l'idée de scolarité à cet horizon s'était traduite par la montée en puissance de la notion de formation avec ses dérivés de circonstance : valorisation de la notion de compétence plutôt que de connaissance, finalisation de la pédagogie par

la socialisation, l'insertion ou l'intégration, définition de programmes adaptés aux attentes et utilités dominantes, inscription de stages en entreprises au titre de composante des diplômes, etc. Le mot clé dans tout ce que je viens de dire est probablement celui « d'adaptation ». Il s'agit d'écarter et de s'écarter de ce qui pourrait mettre nos esprits à distance du monde tel qu'il s'opère, il s'agit d'avoir les yeux et l'esprit rivés sur ce monde.

Évidemment, il y va d'une efficience et d'une efficacité à court terme. À la pensée, si c'en est une, qui soutient cette efficience et cette efficacité, non pourrions objecter qu'elle ne voit pas assez loin. Elle ne prendrait pas assez en compte ce qui pourrait permettre au monde par l'économie même réglé de se relancer ou, pour le dire dans un mot plus savant qui plaisait bien à Bernard Stiegler, de trouver en soi quelqueélément de néguentropie. Pareille objection a été fondamentalement celle d'une partie du mouvement qui a voulu défendre la recherche au moment de la dernière grande réforme en date de l'université. Il ne s'agissait alors pas de fonder une autre idée ni une autre justification du chercher, mais seulement de réclamer une autre durée de validation pour ce chercher. Le débat, qui portait sur le temps

de la probation, a pu se traduire très concrètement dans la question de savoir quel pouvait être le nombre d'années légitimement et bientôt quasi réglementairement accordable à la préparation d'une thèse. Mais dans cette affaire, ce qui n'était pas, ce qui n'aura pas été discuté, ce sont les principes.

« Principe », qu'est-ce à dire ? Quand je propose dans *Contre-temps* de substituer au point de vue économique le point de vue politique, j'engage en fait une conception de l'être humain au monde, je réfléchis sur ce qui est principal pour cet être. Ou sur ce que nous serions fondés à ne pas tenir pour secondaire. En réalité, quand je dis « politique », je ne parle pas de ce que ce mot veut dire depuis les Temps modernes qui l'ont peu ou prou assigné à la conduite de l'État, c'est-à-dire à une administration, mais de ce qu'il signifie plus profondément et plus archaïquement, à savoir un parler. L'idée de politique est née dans l'histoire humaine avec l'idée qu'une vie était humaine pour autant qu'elle n'était pas programmée, mais discutable et discutée dans ses orientations. Cela peut se dire autrement, et tout simplement : est humain cet être qui a à se demander comment il va pouvoir vivre et/ou orienter la vie à laquelle il participe. Restreindre la possibilité de cette

demande, réduire l'existence à un ensemble de contraintes – à des nécessités – c'est réduire l'humanité. Il faudrait bien sûr développer cette thèse, ce que j'espère avoir fait dans la troisième partie de mon livre. Ici, je résumerai seulement ce que j'ai essayé d'établir, à savoir que la notion même d'économie est dès son origine liée au parti inverse. Elle s'est liée historiquement, aux temps des Pères de l'Église, à une certaine notion de transcendance et, cela revient en définitive au même, elle aura tendu à faire de l'incontestable une règle d'administration, non seulement au sens où ce mot désigne la gestion d'une organisation dont les principes ne sont pas discutables mais encore au sens que l'on dit quand on parle d'administrer quelque chose à quelqu'un. Pour définir ce dont il s'agit conceptuellement, je cite souvent ce texte classique de Roger De Piles qui a en outre l'intérêt d'appartenir à l'histoire des textes sur l'art (de sorte qu'on peut en effet comprendre combien l'idée d'économie est une idée générale des activités humaines) : « L'économie et le bon ordre est ce qui fait tout valoir, ce qui dans les beaux-arts attire notre attention, et ce qui tient notre esprit attaché jusqu'à ce qu'il soit rempli des choses qui peuvent dans un ouvrage et l'instruire, et lui plaire en même-temps. Et c'est cette

économie que j'appelle proprement disposition » (*Cours de peinture par principes*, 1708). Je ne commenterai pas ici ce texte par le détail. Il me suffit qu'on y repère le lien qu'il fait entre « économie » et « disposition ». L'économie est un ordre qui entend faire tout valoir et c'est, pour cela, une sorte de la disposition.

L'art a montré dans son histoire, sous certaines conditions il faut le préciser, combien il pouvait se décaler de la prescription économique qu'on vient de lire. Se décaler, cela veut dire en l'occurrence faire autrement composition ou faire selon une autre idée de la composition, du montage, etc. Mais attention, « faire autrement », cela ne signifie pas « dire autrement ». Que le principe de la recherche, pour en revenir à elle, ait à être politique plutôt qu'économique n'implique pas dans mon esprit que cette recherche soit elle-même politique ni par conséquent qu'elle s'installe ou intervienne dans le champ du parler politique. Ce champ n'est pas l'affaire des chercheurs mais des citoyens. Il relève du droit de cité, non d'un droit plus ou moins justifié à chercher dans des espaces et des conditions spécifiques. Si donc l'art peut pour sa part contribuer à la recherche, ce n'est pas en tant qu'il serait

sinon bavard, du moins peu ou prou loquace ou discursif.

Quelque chose est là, assurément, difficile à penser et à distinguer. Pour sortir de cette difficulté, réfléchissons moins aux modalités de la parole qui interroge et discute qu'aux conditions de possibilité de cette parole et de cette discussion. Qu'est-ce qui fait qu'on puisse avoir à parler ? Quelle est la condition du se mettre à parler ? Comment en vient-on à avoir quelque chose – je dis bien : « quelque chose » – à discuter ? Je cite souvent ce texte de Merleau-Ponty qui, affrontant à mon sens ces questions, y répond en disant, en substance, que ce qui conduit à proférer un dire nouveau ou, si vous préférez, à renouveler le langage, ce n'est pas un discours intérieur déjà constitué, non, c'est un certain « silence en soi à combler par des mots ». Suffit-il de le vouloir ou de le décider, ce silence, pour qu'il se produise ? Non, il n'a pas lieu sans condition objective, sans que quelque chose, encore une fois, vienne surprendre le langage et les discours tels que déjà formés et dits. Et c'est peut-être ce que fait d'abord toute recherche, en sciences comme en art : elle commence par faire taire le discours du savoir établi, elle met sous les yeux des savants et des sachants quelque

chose – un objet, un texte, une situation matérielle – qu'ils ne savent pas expliquer avec leurs savoirs en leur état ou quelque chose qu'ils ne savent pas faire depuis leurs savoir-faire existant, elle rend muet. Ces choses, ces situations, j'ai entrepris de les nommer, après la publication de mon livre, sous l'appellation générale « d'objets cruciaux, problématiques ou inemployés ».

Pour définir ce qu'est un objet crucial, je renverrai d'abord à cette observation faite un jour par Claude Bernard : des lapins « venant du marché » qu'on avait « un jour apportés dans [son] laboratoire » présentaient une urine « claire et acide ». Ce fait attira l'attention du savant « parce que les lapins ont ordinairement l'urine trouble et alcaline, en leur qualité d'herbivores, tandis que les carnivores, ainsi qu'on le sait, ont, au contraire, les urines claires et acides ». C. Bernard manifestait à l'évidence, mais contre toute attente instruite, une possibilité. « Quand on voit un phénomène », écrit-il, « qu'on n'a pas l'habitude de voir, il faut toujours se demander à quoi il peut tenir, ou autrement dit, quelle en est la cause prochaine ; alors il se présente à l'esprit une réponse ou une idée qu'il s'agit de soumettre à l'expérience » (*Introduction à l'étude de la*

médecine expérimentale, 1865, G-F, 1966, p. 216-217). C'est au rapport à « l'habitude du voir » que je propose de faire ici un sort particulier. Ce rapport, d'abord dérangement produit par une observation au fond hasardeuse, Claude Bernard a envisagé de le reproduire en quelque sorte sciemment. Là se trouvent les bases de ce qui s'est développé depuis dans le champ des sciences et qui peut être aujourd'hui nommé « techno-science ». Celle-ci commence lorsque le phénomène dérangent est non pas seulement observé et constaté, mais bel et bien produit au terme d'une opération qui, en laboratoire, dans des conditions vécues d'abord comme artificielles, a cherché (le mot est lâché) s'il était possible d'outrepasser la loi jusqu'alors supposée des phénomènes. Dans *La technique et le temps*, 3, ouvrage en principe consacré, comme le dit son sous-titre, au « temps du cinéma », Bernard Stiegler donne (p. 299-300) un bel exemple de contestation « des acquis théoriques de la biologie moléculaire » par « la manipulation des séquences génétiques ». Cette manipulation a, dit-il, « invalidé » une limite jusqu'alors attribuée au réel. Que nous ayons à nous interroger sur la portée et les conséquences de pareille invalidation qui, dit B. Stiegler, ouvre en l'occurrence la voie de l'être à un « possible

sans frein », ne saurait nous empêcher de considérer, et c'est mon sujet ici, qu'elle se trouve au cœur de ce que nous appelons « recherche ».

Que conclure de cet exemple, sinon qu'à l'injonction de chercher nous serions sans doute avisés de répondre avec circonspection. Toutes les recherches, en d'autres termes, ne sont pas pareillement utiles. Une façon de prendre en considération l'inquiétude dont Stiegler se fait le porte-parole serait de porter attention aux exploitations qui peuvent être faites des invalidations théoriques. Il me semble justement possible d'envisager qu'en art la production d'objets cruciaux ait une vertu particulière, celle de mettre en cause tel ou tel emploi attendu dans le champ des techniques expressives. C'est ainsi du moins que je vois certaines des installations vidéo qu'ont réalisées Peter Campus et Dan Graham dans les années 1970 (pour Peter Campus, voir les quatre œuvres par quoi s'entamait l'exposition montée au Musée du jeu de Paume entre février et mai 2017, pour Dan Graham, voir par exemple *Present continuous Pasts* dont le Centre Pompidou, sauf erreur, possède un exemplaire, qu'il lui est arrivé en tout cas d'exposer). La question que ces installations font venir à l'esprit n'est pas :

« de quelle représentation s'agit-il ? », ni : « de quoi est-ce l'image ? », mais : « qu'est-ce que c'est ? » ou : « comment ce qui se passe là est-il possible ? ». C'est la puissance du dispositif technique (non pas son pouvoir, mais sa capacité) qui, dérangeant l'habitude de son emploi (en général au profit d'une expression d'auteur), devient l'affaire d'une interrogation manifeste. Quelque chose d'une découverte de la technique a donc bien lieu là. C'est cette découverte que je définis comme un enjeu souhaitable de la recherche.

Les moments de l'invention

Le texte qui suit a été publié en 2024 dans Marion Lemoine-Schonne et Magali Watteaux (dir.), *Découvrir, inventer, innover en sciences sociales*, Presses universitaires de Rennes, Maison des sciences de l'homme en Bretagne.

Il est par ailleurs lisible à cette [adresse](#) et l'ensemble de l'ouvrage accessible à [celle-ci](#).

Découverte, invention, innovation, ces mots, titre de l'ouvrage publié par Marion Lemoine-Schonne et Magali Watteaux, sont assurément d'usage. Mais pourquoi les prononcer dans cet ordre ? Est-il même tout à fait judicieux d'en faire série ? Je tâcherai ici de montrer d'une part qu'il y a contradiction entre la découverte telle que je la comprends et l'innovation, et d'autre part que ce nom « d'innovation », sûrement des trois le plus appelé désormais (et même, faudrait-il dire, appelé de façon dominante), est singulièrement plus ambigu que les deux autres. Mais, comme Marion Lemoine et Magali Watteaux ont de leur côté, dans la présentation générale du colloque, évoqué l'importance des témoignages, je voudrais auparavant dire quelques mots sur l'origine de mon travail en cette matière. Quand j'ai

commencé, il y a longtemps, la réflexion qui m'aura entre autres conséquences conduit à ce point de critique, je pouvais assez commodément déclarer qu'elle s'inscrirait au titre d'une philosophie de l'art. Pourtant, sans doute parce que je pouvais me reporter moi-même à une certaine expérience de la peinture, je ne comptais pas alors ajouter à la façon philosophique d'objectiver les arts, mais procéder en sens inverse. C'est à une sorte de suffisance de la philosophie que je m'attaquais en fait. Je cherchais à poser des questions à telle ou telle de ses thèses en prenant appui sur les façons dont quelques artistes avaient eux-mêmes conçu leurs opérations. Si ce travail a finalement fait recherche au sens institutionnel du terme, c'est pour deux motifs. Le premier se trouve sur le plan des connaissances : j'en serai venu à dé-couvrir au sens strict du mot (ôter une couverture, trouver ou retrouver ce qui a été couvert) toute une parenté entre art et technique que les Temps modernes ont peu à peu éloignée de nos vues, eux qui ont mis au faite de nos convictions cette idée que les opérations des artistes ne sont ni d'abord ni essentiellement des opérations techniques (il en allait, pour autant que ce soit dans mes capacités et pour m'exprimer dans les termes de Jacques Derrida dont j'avais suivi les leçons,

d'une déconstruction d'un concept dont nous sommes encore tributaires, celui d'art tel qu'élaboré entre la Renaissance, le moment classique et le siècle des Lumières). Le second concerne les instances et les institutions : s'agissant d'un certain nombre de pratiques de production dont les enjeux esthétiques ne sont pas minces, j'aurai contribué à l'instauration d'un champ de savoirs certes déjà visé en France par des formations, mais non par des études. J'insiste sur ce dernier mot. Quand former, c'est en dernière analyse mettre en jeu les éléments d'une adaptation opératoire à des faits et gestes en cours dans une profession, étudier, c'est faire (tenter au moins de faire) le tour d'un sujet pour trouver ce sujet finalement plus varié et plus variable qu'on ne saurait le penser en s'en tenant, précisément, au discours de la profession. En ce sens, il n'est pas d'étude qui n'implique une distance potentiellement critique à l'égard de ce qui est opératoire (et pour cette raison passe comme allant de soi) dans le présent [1]. Je crois bien que cette distance n'est pas sans utilité, du moins s'il doit s'agir de relancer le monde plutôt que de seulement le faire tourner encore comme il tourne et même plus qu'il ne tourne déjà. Pour ma part, le champ d'étude et, à terme, de relance que mon travail de recherche aura, je l'espère,

contribué à cultiver a finalement concerné l'émergence et, plus fondamentalement, l'archéologie (j'écris bien « archéologie », et non pas « histoire ») d'une appellation, celle de « design ». Cette appellation concerne bien, l'aura fait du moins, le champ des relations entre art et technique. Elle se liait donc à mon sujet, mais ses assises historiques, aussi référencées fussent-elles, n'étaient en réalité pas assez discutées dans leurs principes. Il y avait quelque raison non pas seulement de les savoir, mais de les mettre à l'étude.

Tout ce propos, ainsi que celui qui va suivre, est empreint de l'idée qu'une sorte de polémique, une polémique instruite, relève elle-même de la responsabilité de la recherche. C'est que, sans doute, un esprit chercheur est un esprit qui d'abord ne se satisfait pas des certitudes en cours, fussent-elles appuyées sur l'inertie d'un appareillage argumentatif d'allure assez savante et en tout cas prégnant. Encore une fois, il ne s'agit pas de valider le présent (je veux dire : ce qui est bien entendu dans le présent). Comme dans le cas de l'étude opposée à la formation, il en va de la compréhension d'une provenance. La perspective se modifie. C'est ainsi qu'ici, mon affaire ne sera pas de valider les intentions qui peuvent être les nôtres quand nous plaçons le

mot « innovation » dans nos discours, mais, en localisant justement ce mot hors de ces intentions, en retrouvant ce qui, de son ancienneté, est aujourd'hui couvert, de discerner un certain manque à penser dans son usage contemporain.

Inventer

Toute la polémique que je suis capable de construire concernant l'innovation commence du fait d'une remarque de Walter Benjamin concernant la photographie, dont l'invention peut être rapportée à l'année de son brevet, soit 1839 (je rappelle ce point et m'exprime comme je fais en raison de la liaison établie par le droit entre brevet et invention). La photographie, donc, est une invention dont Benjamin pense qu'elle aurait connu, elle dont l'histoire commençait à peine et, donc, était loin d'être achevée, quelque chose comme un déclin. Qu'est-ce à dire ? Benjamin ne saurait viser le commerce du procédé, lequel est au contraire en pleine expansion au moment du supposé déclin. Non, il pense d'abord à ce qu'on en est venu à faire avec ce procédé : des images, singulièrement des portraits, empruntant à l'art pictural un certain nombre de ses traits formels (focalisations au centre, halos, pseudo-dégradés, etc.). De ces images, qui faisaient jouer, qui en fait jouaient, une

esthétique déjà mise en œuvre par la technique antérieure de la peinture, le goût ne datait pas du temps de l'invention. Ce sont elles qui ont permis à l'invention de se propager et, comme on dit, de trouver son public. Elles en ont assuré le commerce aux deux sens du mot (affaire de conversations et de monnayages). Baudelaire en avait déjà fait la remarque en son temps. Appelons ce phénomène avec lui : engouement.

Benjamin connaissait bien le propos de Baudelaire et le reprend en partie. Ce qu'il pense, c'est ce que j'ai laissé entendre déjà : que l'engouement pour la photographie a été lié à la capacité de cette technique à donner le change, à moindre coût et peine, à l'art pictural du portrait. On avait affaire à un procédé nouveau qui pouvait faire comme un plus ancien. C'est cette capacité à faire « comme », c'est ce pouvoir de ressemblance qui ont pris le pas sur ce que Benjamin nomme par ailleurs « authenticité ». Et c'est là que déjà se trouve la marque d'un déclin. On a aimé la photographie et, en conséquence, sa pratique s'est « répandue » (mot de Baudelaire, mais Benjamin pouvait à ce stade de son analyse l'adopter) parce que, aussi nouvelle que fût sa technique, on s'était bientôt aperçu qu'elle pouvait tout de même

esthétiquement mimer des productions pour lesquelles on avait préalablement pris goût et qu'on avait envie d'avoir avec soi.

Je propose, j'ai proposé au cours de mes travaux de généraliser. Avant d'expliquer cette généralisation, il me faut parler d'une idée elle-même générale qui tient à la définition de l'humain comme animal technicien. Cette notion d'animal technicien, je vais la commenter un tout petit peu, car elle implique en fait un paradoxe. La technique, c'est une capacité à faire exister des choses qui d'abord n'existent pas, qui sont tout au plus d'abord possibles. En ce sens, les objets techniques ne sont pas nécessaires, mais, comme le disait déjà Aristote, contingents ou, comme nous pouvons dire de notre côté, historiques (ils adviennent à un moment, disparaissent à un autre). Si j'avais le temps, je montrerais qu'en ce propos se tient aussi une définition de l'utile (l'utile, c'est ce qui peut servir, non ce qui sert toujours et inévitablement). Le paradoxe, c'est que l'animal technicien ne vit que de cela : d'utilités, de contingences. Je dirais même : il lui est nécessaire de vivre de et avec du non nécessaire.

Mais recentrons-nous sur le sujet. Parfois, ce que l'animal technicien met au monde a

quelque chose de bouleversant. Je laisse ici de côté la question de savoir si ce « parfois » est hasardeux ou si au contraire il répond à des règles, à une logique d'évolution par exemple. Je propose donc seulement pour l'heure d'appeler « inventions » les cas où l'activité technique de l'humanité implique quelque chose de bouleversant. Ce que ce bouleversement remarque à sa façon, c'est que d'une invention, sans doute on sait le fonctionnement, mais pas d'abord la fonction : elle n'est pas anticipée dans l'ordre d'usage qui sera finalement le sien. En ce sens, elle n'est jamais précisément attendue. Ou, pour le dire autrement, quand elle vient, c'est en surprenant l'horizon d'attente du moment.

L'humanité est en soi ouverte à ce genre de surprise. Elle est globalement inventive (autrement dit, elle ne va pas, elle ne va jamais sans tôt ou tard modifier les éléments de son rapport au monde), mais elle peut l'être plus particulièrement dans certains cas ou à certains moments. Ou plutôt, il arrive qu'à certains moments son activité technique la conduise à se doter de puissances inédites qui procèdent tantôt de ruptures épistémologiques (expression de Gaston Bachelard s'intéressant à l'histoire des sciences), tantôt de déphasages techniques

(concept de Gilbert Simondon). Je précise que par « puissance », je n'entends pas « pouvoir », mais capacité ou possibilité. C'est alors qu'il y a, à proprement parler, invention.

Découvrir

Tout cela, semble-t-il, va de soi. Mais c'est par effet d'après-coup. Je voudrais montrer, en généralisant au fond ce que j'ai lu chez Benjamin, que la mise au monde d'une invention implique à son tour un paradoxe. Voici le raisonnement qui pourra, je l'espère, expliquer ce paradoxe.

Ce que nous avons à comprendre, c'est qu'une invention dont les effets et conséquences seraient en tout point nouveaux ne pourrait pas entrer en usage. Par définition, toute nouveauté n'est pas encore une habitude ni une discipline et il n'y en a pas déjà disposition. C'est là que les choses se compliquent. Car, pour comprendre ce qu'est une invention dans le monde des techniques, il faut regarder de deux côtés.

Le premier côté, c'est celui de l'arrangement et de la distribution interne des pièces constitutives, ce qui fait que ça fonctionne, ce qui en l'occurrence fait qu'un nouveau fonctionnement qui peut mettre au monde

des objets inédits est disponible. Appelons cela disposition de l'invention. Cette disposition, ce côté-là de la disposition intéressent évidemment au premier chef les techniciens, les inventeurs, les spécialistes.

Mais il y a un second côté qui concerne le passage à l'ordinaire de ce qui, en soi, par définition, d'abord ne l'est pas. De ce côté-là, ce qui compte, ce n'est plus la disposition interne, c'est la possibilité que cette particulière disposition, que cet arrangement en l'occurrence inédit soit une disposition en un autre sens du terme. Il ne s'agit alors pas, pour simplifier, de comprendre l'invention sur le plan de sa technicité et de sa puissance propre, mais de s'en servir, d'en avoir l'usage. L'avoir prime ici sur l'être. Cette affaire est d'économie. Je prends l'expression de « condition économique d'une nouveauté » comme une manière ramassée de parler de ce qui permet au neuf d'entrer dans une distribution et une disposition communes, autrement dit de ce qui fait qu'il peut y avoir commerce autour du neuf. Ma thèse concernant cette condition économique est que la nouveauté qu'elle concerne puisse paraître sous couvert, c'est-à-dire se trouve en situation de donner lieu aussi (cet adverbe est essentiel) à des objets autour desquels déjà

(second adverbe essentiel) un commerce et un goût ont lieu.

Ce que nous pouvons comprendre en tout cela, c'est que l'invention se propage en raison de sa capacité à être au moins un temps retournée sur de l'antérieur. Pendant ce temps, sa découverte est en attente. Cette découverte (il faudrait même que j'écrive, comme j'ai fait déjà en commençant : découverte, mais pour évoquer cette fois sinon tout à fait une mise à nu, du moins une mise en évidence) est le fait d'un travail lui-même technique (en tout cas, c'est un travail avec la technique et à son sujet), qui n'est pas secondaire mais tout de même second, inévitablement second. Ce travail donne finalement lieu à des productions incomparables. Il fait émerger des objets qui sont d'abord peu goûtés. L'enjeu est pourtant une plus franche et plus claire présence de l'invention. Il en va d'une actualisation et en ce sens d'une mise à jour des perceptions. On ne joue plus sur des apparences mais sur des parutions. Toute cette entreprise de découverte est objectivement critique pour toute une économie installée. Mais elle constitue aussi un temps d'ouverture pour ce qu'il y a de commerce encore possible, et en ce sens nouveau, entre les humains.

Innover

L'innovation ne rentre pas dans ce schéma. Aujourd'hui notion fétiche de nombre d'économistes, elle a eu d'abord une signification politique péjorative comme le montre bien l'article que lui consacre l'*Encyclopédie* dite de Diderot et d'Alembert. Aujourd'hui, une autre encyclopédie, celle en ligne dite *Wikipédia*, l'admet comme « recherche constante d'améliorations de l'existant, par contraste avec l'invention, qui vise à créer du nouveau [2] ». La fin de cette définition est contestable parce qu'elle suppose pour l'invention une intentionnalité qui ne se vérifie pas tout le temps.

En droit pur, il est admis qu'une innovation ne peut en tant que telle donner lieu à brevet. La littérature sur ce sujet est cependant embarrassée et glisse souvent d'un terme à l'autre. Ce qui est en fait en jeu sous le nom d'innovation, ce sont des procédés qui modifient de manière avantageuse en matière de marché la façon de parvenir à une fin ou de satisfaire à une fonction qui, elles, ne sont pas nouvelles. Je pourrais donc dire en ce sens qu'une invention non découverte mais cependant employée (c'est une notion clé que cet « emploi ») est une innovation, ce que confirme à sa façon la composition même du

mot : in-nover, c'est mettre du nouveau « dans », ce n'est pas ex-poser au vu et au su d'un public. Le in et le ex latins s'opposent ici clairement comme s'opposent clairement l'impliquer et l'expliquer.

De ce point de vue, l'innovation économique d'aujourd'hui ne signifie pas autre chose que sa devancière politique d'autrefois qui l'évoquait comme nouveauté se tenant à la « tissure » d'une partie plus ancienne. « Tissure » est un mot qui vient sous la plume de Louis de Jaucourt lorsqu'il définit l'innovation dans *l'Encyclopédie* du temps des Lumières. Ce mot est intéressant, car ce qu'il évoque, ce n'est pas la production d'un nouveau tissu, mais la capacité à mêler des pièces d'historicités différentes. Elle fait paraître la réalité de l'opération à laquelle l'idéologie de l'innovation (j'écris bien « idéologie », et non pas « théorie ») entend aujourd'hui donner une plus fière allure. Cette réalité, c'est celle d'un rapiécage. Les innovations sont moins liées à l'idée de faire autrement marché ou de créer un commerce qui n'existait pas qu'à celle de renouveler, et à la limite sauver, le tissu de ceux qui existent déjà.

Ingénieur

Ma thèse peut être à présent résumée en trois temps. Elle repose premièrement sur la distinction de trois étapes en matière d'histoire des techniques : celle de l'invention, celle de l'engouement et, last but not least, celle de l'authentification par découverte. L'établissement de cette série repose sur une attention portée aux formes esthétiques, aux modalités de la présence des inventions et aux degrés de sentiment qui s'en retirent.

Deuxièmement, l'innovation est une façon pour l'économie de jouer un jeu plus persistant que véritablement novateur auprès des capacités inventives, et même de jouer sur elles.

Troisièmement, et par conséquent, nous pouvons poser que la perspective de l'innovation, ce n'est pas la découverte, mais la sécrétion de l'invention. Cette sécrétion, il faut l'entendre sur un double registre. Elle nomme d'une part la production de substances ou, en l'occurrence, d'objets depuis une source. Mais d'autre part, comme au reste l'étymologie l'y autorise, elle désigne la propriété qu'a cette source de ne pas être visible comme le sont ses rejets : elle est secrète, elle se tient au secret. Il m'est arrivé de suggérer qu'en ce sens elle n'est pas sans rapport avec ce que dit un mot banal dont l'archéologie reste à faire,

celui d'industrie. Ce mot est en effet composé. On y entend, à l'entame, l'écho lointain d'un vocable latin, *endo*, qui signifiait « en dedans » ou « de l'intérieur ». C'est toute une manière de faire venir au monde des effets par émanation qui est ainsi désignée. Ce que je souligne, ce que j'aurai souligné au cours de mon travail, c'est l'absence d'évidence de cette émanation : ce qui la motive, ce qui l'entame, ne saute pas aux yeux. Littéralement, l'« évident », c'est du visible, c'est du manifeste (registre du *videre* latin) qui sort ou s'extrait (valeur de la préposition *ex-*) du non visible, du non manifeste. Mais cela peut se dire dans l'autre sens. Avec l'industrie, finalement à grande échelle dans la société industrielle, il n'aura pas été seulement question de démultiplier la capacité à produire, et même en série, des objets de toutes sortes, il aura été plus principalement question d'ingénier dans des engins divers des principes et des idées de fabrication. « Ingénieur », cela ne veut pas dire « exposer ». C'est toute l'affaire.

Certes, avec ces principes et ces idées qui s'ingénient ou se secrètent par industrie, les humains n'auront pas toujours entretenu la même relation au cours de leur histoire. Ils les auront plus ou moins voulus, plus ou moins calculés ou plus ou moins économisés. Reste

qu'à une époque, ils ont plutôt abandonné l'ingéniosité pour l'ingénierie et plutôt cessé d'être industriels pour devenir industriels. C'est à cette époque que l'innovation a commencé à faire florès dans le sens où elle se dit tellement aujourd'hui, c'est-à-dire à devenir un maître-mot. C'est à cette époque aussi que l'engouement pour la découverte au sens que j'aurai tenté de définir ici est devenu difficile et, avec cela, l'authentification. Nous en sommes là, munis, extrêmement munis d'innovations que nous admettons comme des biens (autrement, prononcerions-nous le mot autant que nous le faisons ?). Nous ferions peut-être mieux de nous souhaiter davantage d'inventions, c'est-à-dire non pas davantage de fonctionnements, mais davantage de ruptures, au moins potentielles, avec l'économie des fonctions existantes. C'est à quoi pourrait, et même à mon sens devrait, travailler une recherche : non pas améliorer, faciliter, voire multiplier des fonctionnements, mais s'attaquer aux fonctions mêmes que ces fonctionnements servent.

Notes

[1] Comme on voit, j'établis un lien entre étude et recherche. La première m'apparaît comme une condition de la seconde. Ce point est développé dans les chapitres précédents de

cet ouvrage qui lui-même complète mon livre *Contre-temps. De la recherche et des ses enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, B42, 2017.

[2] Wikipédia, rubrique [Innovation](#).