

La recherche dans le domaine des arts et de la création artistique Témoignages. Analyses. Propositions. Plaidoyers

Par Annie Luciani,

Ingénieur de recherche HC du ministère de la culture

Directrice du laboratoire ICA (Ingénierie de la Création Artistique) de Grenoble Institut Polytechnique, laboratoire conventionné avec le ministère de la recherche sous le libellé Equipe d'Accueil, EA 2934.

Directrice-Adjointe de l'ACROE, association de recherche et de création conventionnée depuis 1976 avec le Ministère de la Culture.

27 mai 2009

******* Document provisoire.**

1. La recherche contextualisée

Le mot « recherche » a toujours fait débat, dans ses rapports variés et multiformes à la connaissance, à la technologie, à l'innovation, à l'économie, à l'industrie. Il fait aujourd'hui une nouvelle intrusion dans les champs socioprofessionnels et les filières de formation aux métiers des arts et de la culture, en particulier via le nouveau schéma de l'enseignement supérieur, intitulé schéma LMD (licence, master, doctorat) ou 3-5-8, ou schéma de Bologne, schéma auquel les formations d'enseignements supérieurs des arts et de la culture sous tutelle du ministère de la culture sont invitées à se conformer. La raison invoquée en est l'alignement des diplômes au niveau européen, afin de faciliter la libre circulation des jeunes diplômés dans l'espace européen.

Comme tous les termes ou groupes nominaux, le sens du mot « Recherche » se doit d'être contextualisé, tant il est vrai que les groupes nominaux sont souvent soumis à des contractions linguistiques dans les diverses communautés socioprofessionnelles ou collectifs sociétaux qui l'utilisent au quotidien. Ainsi le mot « recherche » est couramment utilisé, sous une apparence simple et générique dans le milieu socioprofessionnel de la recherche scientifique et technique. En ce qui concerne sa composante publique, il est organisé au niveau de l'Etat, par le ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche, ministère institutionnellement en charge des universités et des grands organismes de recherche. Or là déjà, deux distinctions doivent être effectuées :

- a. Tout d'abord, il faut garder en tête que le ministère de la recherche a deux missions : l'une est d'être tutelle des universités et de certains organismes nationaux de recherche, l'autre est celle de gérer les financements des recherches pour tous les ministères, après décision du ministère du budget.
- b. Puis, ne pas oublier que dans ce domaine en apparence homogène, vivent et agissent des institutions de nature et d'objectifs différents, en particulier marquées par leur relation avec leur milieu socioprofessionnel, qualifiant et quantifiant leurs besoins et par conséquent les objectifs attendus aussi bien par la recherche que par la formation qui y amène.

Il faut d'abord battre en brèche l'idée, qu'il y aurait une recherche « universelle », productrice de « connaissances », de « savoir », de « techniques » génériques. Cette image, fautive, est transportée dans une sorte d'idéologie commune, par l'existence d'un CNRS regroupant de nombreux thèmes disciplinaires et dont le but initial était de coordonner, ainsi que par l'universalisme supposé par le terme « université ». Ces institutions ne sont en effet pas les seules à porter la recherche, et on peut dire qu'à chaque grand corps socioprofessionnel identifié par l'Etat en tant que tel, dès lors qu'un lien de subsidiarité est impossible ou inefficace par le fait des spécificités de ce corps, des organismes et instituts divers nationaux ont été créés, chacun dépendant d'ailleurs d'un ministère organisant au niveau national les relations de ces activités professionnelles avec la puissance publique. Il en est ainsi de l'INSERM pour la médecine et les médecins, l'INRA pour l'agriculture, le CEA pour l'énergie, ... autant d'instituts de recherche que de ministères (ou assimilés) nécessaires aux spécificités fondamentales des métiers, dès lors qu'aucun schéma de subsidiarité n'est praticable sans altérer la nature des objectifs, structures et attendus.

Dans le même ordre d'idées, les formations en ingénierie, délivrées dans les écoles d'ingénieurs, ou dans des filières spécialisées par métiers, ne donnent pas le même sens au mot recherche que celui qui a majoritairement cours dans les universités. Pour gérer ces différenciations, on a vu ainsi naître, vivre puis parfois disparaître des groupes nominaux dont l'objectif était de préciser le mot « recherche » relativement à un certain contexte : recherche et innovation, recherche et développement, etc.

Toujours dans le même ordre d'idée, il n'y a donc aucune nécessité à ce que les objets qui servent de support à une évaluation d'une activité de recherche, suivent par conséquent un format identique. Ces formats sont de fait assez variés. Le format des thèses et le type de produits présentés lors d'une soutenance de thèse dans les disciplines de type SHS, dans les disciplines scientifiques universitaires ou dans les disciplines technologiques ne sont ni similaires, ni de même nature, ni n'articulent différents composants dans les mêmes proportions. Le seul point commun qu'on peut leur trouver est lié au fait que des rapports écrits et des présentations orales sont

nécessaires, sans toutefois que dans bien des cas, ils soient suffisants. Ainsi, le doctorat étant le diplôme le plus élevé de notre société, on peut et doit admettre que les personnes le possédant sachent s'exprimer oralement et par écrit, sur leurs actions et sur le monde, sur l'environnement passé, présent et futur, qui les reçoit ou dans lesquelles leurs recherches se sont produites. Et ce, sans pour autant que ses supports soient nécessairement le résultat unique et direct de leurs activités. J'ai pour ma part deux DEA et une thèse. Ces documents, d'un format très courts (30 pages pour les deux premiers) et 80 pages pour le troisième, viennent en appui de réalisations et d'objets validant des hypothèses que j'estime encore fondamentales pour la science et pour l'art, ainsi que pour moi-même. Ils ne sont que des pièces annexes d'un projet, au sens à la fois de « progetto » et de « progettazione », selon la différence très intéressante qu'a développé J.L. Nancy.

Pratiquement, il n'y a donc aucune définition, ni de pratique « universelle » de la recherche.

2. Les différentes natures de la recherche artistique

La référence à un contexte permet de distinguer 3 catégories de signification du mot « recherche » en lui adjoignant un complément de nom qui permet d'identifier sa place dans le domaine ou le contexte concerné: recherche *en*, recherche *sur*, recherche *pour*.

Ainsi, ces extensions de l'ellipse effectuée implicitement lorsque l'on parle de recherche, peuvent permettre une distinction opératoire entre « recherche en art », « recherche sur l'art », « recherche pour l'art ». Pour parler de toutes ces formes de recherche, je préfère adopter le vocable de « recherche artistique » (la ou les), d'une part pour éviter la confusion avec les « recherches en art », ou « recherches dans les écoles d'art », et d'autre part par symétrie avec le vocable « recherche scientifique ou technique ». Enfin, il faut également distinguer « recherche dans » pour identifier les lieux ou supports de ces recherches. En effet, le terme « recherche en », fréquemment utilisé, ne permet pas de distinguer une nature de la recherche de ses supports.

Deux remarques liminaires sur le choix de ces termes:

Ces termes sont déjà usités : la distinction entre « recherche *sur* l'art » et « recherche *pour* l'art » se trouve déjà dans Elisabeth Ducez, maintes fois reprise par Jean-Claude Risset et Claude Cadoz, lors de nombreux débats sur la recherche musicale dans les années 80. Les termes « recherche *en* art » et « recherche *sur* l'art » sont également présents dans l'avant-propos d'Olivier Kaepelin dans la brochure éditée par la DAP sur l'état de la recherche 2001-2008.

Avant de développer quelques idées (conceptuelles, techniques et historiques) autour de ces trois aspects, remarquons tout d'abord une symétrie : qu'il a été peu question de la « recherches *en* » dans les débats sur le concept de recherche en musique qui ont eu lieu dans les années 80 bien que de toute évidence elles existent; qu'il est peu question de « recherche *pour* » dans les débats actuels du concept de recherche en arts plastiques. Ce terme est par exemple absent du texte de O. Kaepelin introductif de la brochure de la DAP sur les recherches en arts plastiques 2001-2008..

Cette symétrie est pour moi significative. J'y reviendrais. Pour l'heure, je souhaite affirmer que les trois sont nécessaires, au sens radical de la nécessité : les unes pour ancrer l'art en son cœur même d'un questionnement permanent (« absolument non-donné, jamais donné », pour reprendre les termes de Jean-Luc Nancy), les autres pour l'ancrer dans son histoire individuelle et sociale, les autres dans ses techniques de production, de représentation, de médiation. Elles sont toutes trois également nécessaires car en l'absence de l'une quelconque, dans la reconnaissance de son existence, de sa nécessité et de sa prise en compte par les deux autres, un domaine – en l'occurrence ici, celui de la création artistique – ne pourrait qu'être traversé par un mal-être structurel, dont une des manifestations serait d'être en situation soit de servitude soit de marginalité par rapport aux autres activités humaines. Un mal-être qui proviendrait : soit de la coupure avec les techniques de son siècle, conduisant à une absence d'avancée et de projection dans le futur dans les pratiques, ce dont ne peut se passer toute pratique artistique ; soit de la coupure avec son sens historique, social et philosophique, ce dont ne peut se passer toute pensée artistique ; soit de la coupure avec lui-même, en tant que permanent renouvellement.

Dans la première catégorie – recherche *en* art – entrent toutes formes de recherche *accompagnant* la plupart du temps une activité artistique, de création ou de production. L'activité est inépuisable, permanente, peu ou prou explicite, toujours présente. Tout artiste, tout architecte peut ici se réclamer chercheur. Le parallèle pourrait d'ailleurs être fait avec des termes comme « création *en* technologie » ou « création *en* sciences ». Ils identifient alors la symétrie, c'est à dire la part de création accompagnant une activité technologique ou scientifique. Les plus grandes, comme les plus petites des inventions et des connaissances n'ignorent pas le processus de création qui les forment, par principe incommensurable et inaliénable à celui, celle ou ceux qui l'ont porté au monde. Elles se fondent sur lui. On pourrait d'ailleurs à ce propos fustiger les manies bibliométriques actuelles qui oblitérent cet aspect essentiel de la création scientifique et technique.

Dans la deuxième catégorie – recherche *sur* l'art - entrent toutes les formes d'activité analysant, sous toutes leurs formes, les processus artistiques : individuels, sociaux, historiques, leurs liens avec les autres corps et activités humaines, techniques, idéologiques, politiques.... Il en est de même de toutes les autres thématiques de « recherche *sur* », sur les sciences, sur les techniques, sur les religions, les organisations sociales, etc. Les organismes universitaires et un ensemble d'autres établissements et instituts de recherche dans le domaine des sciences humaines et de la société ont institutionnellement la mission de porter cette activité, même si elles n'en sont pas les seuls acteurs et n'épuisent pas le sujet.

Dans la troisième catégorie, entrent toutes les questions de recherche et de perspectives qui ont comme objectif de développer les conditions de la création et la production artistique : c'est en particulier mais pas seulement tout le domaine des sciences et techniques. En France, plusieurs types de structures sont missionnées pour porter cet objectif : les universités en sciences et techniques, les écoles d'ingénieurs et un ensemble d'autres établissements et instituts de recherche couvrant le champ de toutes les autres sciences et techniques.

Au niveau institutionnel, le terme recherche s'est condensé autour des deux dernières significations, par le processus fréquent de contraction commode pour l'efficacité langagière. Symétriquement, le terme création s'est condensé selon un processus similaire dans la première catégorie. Mais les faits ne recouvrent pas l'usage contracté de ces mots.

De cela, plusieurs conséquences importantes pour la clarification des propriétés, spécificités, similitudes et différences entre les trois définitions, se déduisent. En voici quelques-unes.

Une première ligne de démarcation : entre « recherche en » d'une part et « recherche sur et recherche pour » d'autre part :

En ce qui concerne la différenciation entre ces trois significations, on peut faire les remarques suivantes. La « recherche *en* » est une activité d'accompagnement d'une autre activité principale. Elle en est une qualité et non une fin. Elle n'a pas vocation, en tant qu'elle-même, au partage, à son objectivation ou à sa communicabilité. Elle est la plupart du temps individuelle. Lorsqu'elle participe du résultat, de l'œuvre, elle y est encodée, engravée. Par conséquent, elle ne s'évalue pas. C'est l'œuvre qui s'évalue, quelque soit sa forme ou sa temporalité, dans des processus plus ou moins complexes de rapports à la société. Il en est de même de la part d'activité de création dans le développement des connaissances scientifiques ou des dispositifs techniques. Cette activité de « recherche en » est structurante de la pédagogie des écoles d'art françaises, dès la première année où elle s'apnouvait lors de la 4^{ème} et 5^{ème} année.

De manière duale, « la recherche *sur* » et la « recherche *pour* » ne sont pas des activités de recherche d'accompagnement. Elles sont directement productives d'un résultat de recherche tangible : par exemple un concept ou une analyse délivrée à la société sous la forme d'un document approprié, de nouveaux dispositifs également délivrés à la société de manière appropriée. Elles sont usuellement pratiquées après le grade de master. Ces recherches - ci sont donc par principe socialement valorisées et donc évaluables. Corrélativement, elles ont par principe vocation à objectivation et communicabilité, dans le temps et dans l'espace. Qu'il s'agisse alors de disposer, à chaque moment, en toute intelligence, des bonnes méthodes et des bons critères sont des questions en soi.

Une distinction passe donc entre la première assertion « recherche *en* » et les deux autres « recherche *sur* » et « recherche *pour* ».

Une deuxième ligne de démarcation : entre « recherche en et pour » d'une part, et « recherche sur » d'autre part :

En ce qui concerne les relations privilégiées que ces trois termes ont développées, dans la pratique et dans le contexte historique et social contemporain, on peut faire les observations suivantes. La recherche musicale, lors de ses grands débats sur le concept de recherche en musique, a grandement discuté autour de la relation en « recherche en » et « recherche pour ». Le rôle de la technologie y était essentiel. Le département « recherche » de l'IRCAM, Institut de Recherche et de Coordination en Acoustique et Musique était dirigé par Jean-Claude Risset, compositeur mais également physicien-acousticien, fondateur avec Max Mathews, scientifique, durant son parcours à la Bell Telephone, d'un procédé de synthèse – la synthèse du signal - qui imprègne en profondeur les pratiques musicales contemporaines d'aujourd'hui. Les débats sur la différenciation de ces recherches avec les « recherches sur » est apparu très vite (cf. texte de Elisabeth Duchez, déjà citée, au colloque sur le timbre organisé par l'IRCAM en 1987, à vérifier). Les musiciens qui ont développé des procédés nouveaux d'importance et qui ont fait école, ne sont pas rares. Le cas emblématique est l'invention de la synthèse par

modulation de fréquence par John Chowning, compositeur, procédé implanté dans le fameux synthétiseur domestique DX7 Yamaha, et présents tous les synthétiseurs actuels. Ce procédé a également eu une importance considérable pour la perception musicale et l'acoustique, puisqu'il a permis de comprendre en quoi consistait la propriété « cuivrée » d'un son, propriété musicale mais également perceptive, qu'aucune technique scientifique d'observation et de modélisation en mécanique et en acoustique n'avait permis de mettre à jour. De fait, la synthèse musicale, qui se retrouve grandement autour du terme « d'informatique musicale », a eu en son sein même des relations directes avec le domaine des sciences physiques et des sciences pour l'ingénieur. A noter ici également la conjonction « pour », souvent échangée avec la conjonction « de ». Le domaine des sciences pour l'ingénieur était jusqu'à actuellement un des départements du CNRS, le département SPI (et non Sciences de l'Ingénieur).

Dans le domaine des plastiques, cette référence, ou cette dualité dans les débats, autour du concept de « recherche pour » est beaucoup moins présente. En tout cas explicitement, car, dans les pratiques des artistes eux-mêmes, elle existe bel et bien. Soit sous la forme de rapports individuels, de gré à gré entre personnes, entre couples disciplinaires, donc d'une relation artiste / scientifique, soit d'une culture scientifique et technique possédée par l'artiste lui-même, culture très poussée et non seulement alphabétisme de surface, puisqu'elle est capable d'aller jusqu'à une mise en œuvre sophistiquée. Les exemples abondent de ce type de relations avec des sciences et techniques aussi différentes que l'optique, la mécanique, les matériaux, les structures, ou plus récemment l'électronique, la robotique, les sciences de l'information... Le débat semble s'être polarisé entre « recherche en » et « recherche sur », entre l'art et ses pratiques d'un côté et l'art et ses discours de l'autre. Pour moi, cette polarisation a une signification forte, qu'il faut prendre le temps d'analyser.

Au CNRS, le département SPI a souvent fait l'objet d'une tentative d'annexion, de la part d'autres départements (qui se voient comme plus fondamentaux : la physique théorique pour l'électronique ou les mathématiques pour l'informatique) ou d'autres organismes (L'INRIA par exemple, qui de naissance avait plus de liens avec l'industrie). Cette oblitération ne me semble pas être la conséquence d'un hasard. Elle donne une indication sur une fracture très profonde, la même qui traverse à la fois les activités scientifiques et les activités artistiques. Nous sommes encore dans le syndrome « Comtien », de la supériorité de l'Homo Sapiens sur l'Homo Faber, déniait toute pensée ou toute capacité réflexive ou d'abstraction à ce dernier. Je ne peux pas m'empêcher de voir l'activité artistique comme absolument indissociable d'une posture centrale et essentielle d'Homo Faber, en exacte similitude, avec des objectifs différents, de celle de l'ingénieur. Or dans l'idéologie de nos structures, l'ingénieur est au service du chercheur. Ce qui est une étrangeté historique, humaine et sociale. Car jamais nous ne pourrions décider d'une préséance quelconque entre l'invention du cercle et l'invention de la roue. L'Homo Faber utilise de la connaissance, cela lui est reconnu. Mais il en produit aussi¹.

Il faut donc réconcilier l'homme avec cette partie de lui-même. L'artiste est tout particulièrement concerné par cette réhabilitation, qui permettrait de sortir du dualisme acte - pensée qui n'a pas de sens pour lui et dans lequel il est aujourd'hui, me semble-t-il, piégé². En particulier, nécessairement mais pas seulement, l'adjonction d'une pensée de la technique permettrait de se retrouver dans un cercle vertueux.

Il me semble donc qu'au cœur des difficultés actuelles autour du concept de recherche artistique, se trouve cette question plus large, de la position de l'Homo Faber, de plein droit et non dans une relation ancillaire, dans la société. Cette réhabilitation n'est pas propre à l'artiste mais elle est un des fondements de son activité.

La conclusion de ce paragraphe est donc en miroir de la conclusion du premier. Le premier a mis en évidence une ligne de démarcation qui passait entre d'une part « la recherche en (1) » et d'autre part « la recherche sur (2) » et la « rechercher pour (3) ». Elle mettait en évidence les similitudes structurelles entre ces deux derniers termes 2 et 3, en particulier sur la question de l'évaluabilité de ces recherches « sur » et « pour » par différence avec le premier terme (1) « recherche en ». Ce paragraphe met en évidence la ligne de démarcation entre d'une

¹ Ce type de connaissance (voir le concept contemporain d'Enaction, F. Varela, dans les sciences de la complexité) est en œuvre dans une grande partie des activités humaines. Mais elle est particulièrement à l'œuvre dans les arts visuels et musicaux où elle est un composant nécessaire. Ainsi, l'activité du luthier crée une véritable connaissance, qui si elle ne s'exprime pas formellement (par les mathématiques par exemple, qui pour moi sont des sciences du langage, et plus généralement de la représentation formelle), est stable, évolutive et transmissible.

² C'est une des revendications historiques fortes de l'ACROE. Après « Penser la musique » ouvrage fondateur de Pierre Boulez, et ce qu'il faut bien nommer le gel musical qui a suivi ; Après « penser les sons » en provenance de chercheurs en psychologie, idée forte et fructueuse en sciences mais qui n'a eu qu'une très faible incidence sur la création musicale, à la différence de l'importance considérable des trouvailles de Jean-Claude Risset ou John Chowning aussi bien sur la musique que sur la perception auditive et sur la psychologie expérimentale ; Le slogan de l'ACROE est de « penser la technique » et plus particulièrement pour l'artiste « penser l'instrument », ce qui ne peut se faire que durant l'acte de sa fabrication.

part «la recherche en » et la « recherche pour » et d'autre part la « recherche sur», mettant en évidence les similitudes entre les deux termes 1 et 3, dans la posture et la nécessité, par différence avec le terme 2.

3. Recherche artistique et écoles d'art : forces, faiblesses, opportunités, risques

Forces

Il y a un point qui fait consensus chez des acteurs de l'activité artistique: celui qu'une pratique artistique porte en son sein même de manière intrinsèquement une activité de recherche. En conséquence, Dans le paysage varié des écoles d'art en France, l'un des points forts, mis exergue par tous, est celui d'une pratique pédagogique dans lequel ce lien recherche / création est mis en œuvre, on pourrait dire « mis en pédagogie ». Il s'agit d'une *pédagogie proactive* préparant une personne autonome à allier recherche et création. Elle est portée par une pratique d'ateliers très encadrés au quotidien. Elle n'est rien moins que du même style de celle qui se pratique *seulement* au niveau des stages de mastères par exemple dans les laboratoires de sciences physiques et technologiques ou dans les projets d'écoles d'ingénieurs. Cette pratique se distingue donc, des formes d'enseignements pratiquées dans les universités, qu'elles soient dans le domaine des sciences humaines et sociales, dans le domaine des sciences naturelles, exactes ou technologiques, ainsi que dans les écoles d'ingénieurs. Dans tous ces derniers cas, cette formation PAR la recherche n'intervient qu'au niveau terminal de Master, même si dans le cas des écoles d'ingénieurs par exemple, elle est préparée par des pratiques annuelles de projets.

Cette formation constante par la recherche dès la première année est considérée par tous les acteurs artistiques comme une *force*. Elle est associée à un processus de qualité *matérialisée par le cahier de recherche*. Ces deux éléments peuvent sans conteste être considérée comme un exemple, *non atypique*, de ce que pourrait être une des formes de l'enseignement supérieur à vocation de développement des potentialités créatives d'un individu. Ces dimensions créatives nécessaires sont relevées dans bien des rapports officiels d'autres disciplines. Le CNRS a tenté de ré-introduire la notion de cahier de laboratoire, sans grand succès. Les meilleurs laboratoires continuent de la pratiquer. Les cahiers de laboratoire de Pasteur, de Pierre et Maris Curie, de Antoine-Laurent Lavoisier sont des chefs d'œuvre de traces du processus de création scientifique. Ainsi, le cahier de recherche de l'étudiant en art renoue avec cette tradition fondamentale en lui donnant ouvertement une dimension contemporaine, puisqu'elle inclut le processus comme objet. Cette forme pédagogique recherche / création implique à contrario, des processus de sélection à l'entrée et parfois pendant même le cursus pédagogique de 5 ans.

A l'inverse, elle est également pratiquée de manière courante par des groupes de recherche artistique comme le laboratoire ICA de l'Institut Polytechnique de Grenoble, ou dans groupes de recherche artistique, qui demandent en conséquence que ce lien fort entre pédagogie/création/Recherche soit pris en compte de manière centrale lors de l'évaluation de leurs unités.

C'est sur cet argument fondamental qu'est demandé en toute légitimité par le ministère de la culture en charge des écoles d'art, que le grade de DNSEP, dans la mesure où il a fait l'objet d'une formation par la recherche très sélective et très encadrée, doive être considéré en soi comme un grade de Master.

Faiblesses

Du point de vue de l'étudiant

Cependant une sélection uniquement endogène aux écoles d'art, aussi efficace soit-elle, affaiblit de manière notoire la consécration extra-nationale d'un tel diplôme. En effet, le grade de master doit permettre aux jeunes gens de poursuivre où qu'ils le veuillent leur carrière, sans la restreindre. En particulier, même si le master indique une fin de cursus, il est nécessaire pour des étudiants qui souhaiteraient poursuivre par un doctorat.

Sur le territoire national, la procédure de validation des acquis qui existe dans pratiquement toutes les formations, peut être suffisante. Le changement d'échelle européen ou international risque de la compliquer notablement (traduction en langue étrangère des diplômes acquis, des résultats obtenus, des expériences professionnelles, ...).

Il est donc nécessaire d'adjoindre aux diplômes locaux des règles supplémentaires élémentaires, qui sans qu'elles n'altèrent la force première de cet enseignement basé sur la recherche, soit des bons candidats à une équivalence internationale simplifiée.

En ce qui concerne les modalités de rendu des travaux

Une de ses règles serait la fourniture d'un rapport. Le cas des recherches artistiques se distingue du cas des sciences humaines et sociales, dans lesquelles le mémoire est l'oeuvre elle-même, l'objectif du travail, qui se présente souvent sous la forme d'un ouvrage. Dans le cas de recherches artistiques, l'activité ressemble

davantage à celle développée dans les sciences naturelles et technologiques : le résultat du travail n'est pas le rapport lui-même, mais un objet, une technique, un procédé, un nouvel instrument, un ensemble de mesures ; Dans le cas artistique : une œuvre, un parcours artistique, un concept de monstration, etc... . Ces résultats sont nécessaires. L'étudiant ne doit pas être détourné de son activité principale qui est la conception et la réalisation d'un objet ou d'une idée artistique (avec tout ce que cela suppose bien entendu de capacité de positionnement et de recul historique et de mise en perspective). Ke m'oppose à la proposition que ce mémoire doit faire l'objet d'un véritable travail d'écriture créative, car il ne s'agit donc pas d'un travail d'écriture en soi. Le texte n'est pas l'objet de la création comme il peut l'être dans les disciplines littéraires et humanistes. Pour toutes ses raisons, il est par essence un rapport de synthèse, et non un mémoire, qui doit donner une valeur supplémentaire à l'étudiant sans changer la nature centrale de son travail. Il n'est pas en lui-même un travail de création. L'objectif est de mesurer non pas le projet artistique faisant l'objet du master, mais les savoir-lire, savoir-écrire et savoir-présenter de l'étudiant ainsi que ces capacités d'argumentaires, pédagogiques, les capacités de positionnement de l'étudiant. On y jugera donc essentiellement de la qualité de l'écrit et la qualité de l'oral. Un résumé en anglais est souhaitable, si l'on veut d'emblée donner une dimension internationale à ce diplôme. En conséquence, il ne doit pas prendre un temps considérable à l'étudiant et doit être situé en fin de cursus et n'entre donc que pour une part non majoritaire dans la notation et le jugement pour l'obtention du grade de master, puis de doctorat.

Ce rapport n'est pas autosuffisant. Doivent venir à l'appui du rapport les preuves de son travail : films, vidéos, photos, expositions, monstrations, démonstrations, site web, enregistrements, preuves de performances. Comme nous l'avons dit précédemment, le cahier de recherche de l'étudiant en art est une pièce essentielle et particulièrement innovante dans la méthode de travail des écoles d'art françaises. Il peut être mis sous forme d'annexe et sans retouche, comme pièce maîtresse annexée au rapport de synthèse.

Des méthodologies simples peuvent être mises en place dans les écoles qui le souhaitent, et au niveau qui leur semble praticable, pour doter l'étudiant d'un minimum de savoir-faire allant dans ce sens. Ces méthodes simples ne doivent pas changer la nature de leur travail et ne sont donc pas à confondre avec d'éventuels ateliers d'écriture comme projets artistiques ou composants de projets artistiques.

En ce qui concerne la composition des jurys :

Les représentations professionnelles externes sont bien entendu nécessaires. En ce qui concerne les autres participants, en continuité des raisons invoquées pour la validité internationale du diplôme, il faudrait qu'il y ait à terme un nombre suffisant de personnes ayant acquis le grade de docteurs dans un jury équivalent Master, au delà de l'inadéquation de ce terme, qui ne convient pas à la majorité des disciplines.

Cependant, ces personnels n'existent pour l'instant pas ni dans les écoles d'art. Le vivier, à supposer qu'il faille le créer, n'existe pour l'instant pas. En effet, les enseignants et actuels rares chercheurs en recherche artistique sont réticents à considérer que ce vivier existe à l'extérieur, par exemple au sein des universités. Ils considèrent comme une menace le fait de se trouver contraint de faire appel, de manière systématique et intensive, à des personnels, d'aussi haut niveau soient-ils, dont la culture et les objectifs professionnels posture sont déterminée par d'autres objectifs sociétaux que l'art et la recherche artistique. L'argumentaire sur ce point est exposé au paragraphe 1 (il n'y a pas de recherche générique, mais des recherches contextualisées).

Par conséquent, il s'agit d'un processus d'amorçage de constitution d'un vivier.

La taille de ce vivier n'est pas gigantesque. Il doit simplement être en proportion du poids de la recherche artistique dans le paysage complet de la recherche. On peut peut-être l'estimer à environ une centaine de docteurs en France (ce chiffre est à faire).

Il faut mettre en place une procédure transitoire.

Plusieurs versions sont possibles :

- a. Il peut s'agir par exemple d'un procédé d'accréditation temporaire de professeurs existants, accréditation accordée sur CV, entretiens, expériences, acquis ... par un comité compétent. Ce comité (sorte de comité de validation des acquis, mais pour le diplôme de docteur) serait pour partie composé de professionnels de l'art, d'institutionnels de la recherche artistique (experts désignés par le ministère de la culture), experts désignés par les universités selon des disciplines correspondantes à l'activité réelle de la personne candidate (SHS, STIC, etc...). On imagine que cette accréditation ne puissent être que provisoire et que la personne candidate s'engage à passer effectivement devant un jury de doctorat pour obtenir ce grade. Là encore, dans la mesure où il s'agit du démarrage d'un processus, le jury doit être constitué de manière ad hoc, et pourrait être similaire à celui de l'accréditation. Les modalités seraient celles réputées standard par les acteurs actuels de la discipline qui est ainsi en train de se constituer : présentations d'objets des travaux, rapports écrits et oral d'accompagnement. Revenons quelques instants sur la nature d'une telle recherche ainsi présentée : le point essentiel est qu'il s'agisse d'une recherche dont le propos est véritable un problème artistique. Le candidat doit avant tout

argumenter, pièces à l'appui, en quoi il s'agit de cela et non d'un pré-texte. Ceci est essentiel, car ces personnes étant amenées par la suite à être des acteurs majeurs de la recherche artistique, il est essentiel, qu'au démarrage ainsi qu'ensuite, ce domaine ne puisse être pris plus ou moins en otage par des objectifs dérivés ou parallèles.

- b. Le processus décrit ci-dessus dans le point a pourrait également directement s'appliquer exceptionnellement pour la première vague à une HRD « habilitation à diriger des recherches artistiques ». En effet, la présentation sous forme synthétique de travaux effectués et de leur cadre de tenants, aboutissants et perspectives en matière de recherche, correspond tout à fait au format d'une HDR.

Question à traiter :

Nécessité ou non de mettre en place une ou des écoles doctorales. Combien : plusieurs attachées à des sites, une seule nationale ? Remarque : les HDR des universités ne sont pas rattachées à pas des écoles doctorales. Les écoles doctorales des universités sont des écoles doctorales d'établissement. Les écoles doctorales ont vocation à être également évaluées par l'AERES. Pour l'instant, nous pouvons nous contenter de constater que les établissements d'enseignements supérieurs artistiques sous tutelle du ministère de la culture, ne sont pas à ce jour, prêts pour ce sujet. Il faudra planifier sa résolution dans les 3 années à venir, de manière à le rendre opératoire, sous la forme adaptée dès que la première vague de docteurs et d'habiliter à diriger des recherches artistiques en provenance du milieu artistique aura été constituée. Il est cependant nécessaire de garder cette question en tête et de l'avoir débroussaillée avant le lancement de cette première vague car les modalités de sa sélection auront une influence considérable sur le futur profil des étudiants en arts et le futur de l'art lui-même.

Libellé

Les libellés de « docteurs » ou de « habilité à diriger des recherches », même si ils ne sont adéquats pour personne, ne devraient pas faire l'enjeu de revendications actuellement, dans la mesure où mes processus d'alignement internationaux se poursuivant, ils vont sans doute être amenés à évoluer eux-mêmes.

Des propositions pourraient être faites dans un second temps.

Pour l'instant, si on se focalise sur la ligne de mire, d'une activité « tout compris » menée par les objectifs qu'elle se fixe elle-même, « pratique, pédagogie, recherche, société » le point qui me semble important est de garantir qu'en matière de recherche, il s'agisse bien de recherche pilotée par des questions, questionnements, (à court, moyen ou à long terme, pratiques, techniques, théoriques, ... en trois mots quels qu'ils soient) artistiques.

Je tiendrais donc tout particulièrement au terme de recherche artistique, plus neutre que recherche en arts qui est fréquemment usité, et susceptible de comprendre tous les axes et les modalités sans exclusives : recherche en art, recherche sur l'art, recherche pour l'art.

Opportunités

Un schéma ambitieux « à la française »

L'objectif visé est d'amener la création artistique française, de manière originale et en partant de ses forces, à un niveau d'excellence international qu'elle peine à atteindre, malgré l'incontestable excellence et engagement des jeunes gens qui les fréquentent. Il est donc ici impératif de comprendre, que les débats vifs actuellement menés au sein des acteurs de l'enseignement et de la recherche en art se posent la question de savoir si le dispositif LMD serait un levier susceptible de pousser le niveau des écoles d'art françaises, jusqu'à les rendre compétitives avec les meilleures écoles européennes (allemandes par exemple). En jouant précisément sur une excellence « à la française » basée sur ce modèle très original **Recherche / Pédagogie / Création**³, expérimenté depuis longtemps dans nos écoles, modèle fondamentalement différent d'autres modèles (en particulier allemand), mais que nous estimons beaucoup plus adapté à l'époque actuelle de mixité des pratiques, des savoirs, des curiosités, des compétences.

Ou si ce schéma, au cas où il s'implanterait de manière incomprise et ne se prêterait pas à supporter une ambition suffisante, serait au contraire un frein encore plus grand, voire même une destruction, d'une activité artistique française et de l'obtention de la place qu'elle doit avoir dans le monde.

³ Cet concept est le concept central développé dans l'activité de l'ACROE et défendu depuis son origine. Il a du mal à entrer dans les cadres existants. Il est nécessaire pour l'ACROE que dans le cadre de ses évaluations, cette activité puisse être mesuré à sa juste poids. Par conséquent, l'intervention explicite d'experts de compétence en provenance du ministère de la culture, en conjonction avec ceux de compétence en provenance du ministère de la recherche, est nécessaire.

Risques

« Recherches en, sur, pour » ... Pilotage par l'art

Cependant, un biais fondamental est dans tous les cas à éviter. Ce biais, qui fonde la suspicion des artistes vis à vis des sciences et des modèles scientifiques supportées par les universités, est vévü, et est réellement si on y prend garde, une menace pour l'activité artistique.

Il s'agit ici du lien de subsidiarité dont j'ai parlé au début de ce texte. Comme je l'ai dit, la posture scientifique ou technique n'est ni générique, ni universelle.

Exemple 1 : une recherche pour et par la musique

Nous avons pris l'exemple de Jean-Claude Risset ou de John Chowning en informatique musicale pour illustrer le fait qu'un problème musical essentiel, non conjoncturel à une démarche artistique singulière, mais partant d'elle, a eu des conséquences radicalement fécondes, et pour longtemps, à la fois dans l'art, la science et la technologie. Je pourrais développer en quoi, le problème musical, parce que musical, a introduit des concepts utiles à la science et à la technologie, utilisés aujourd'hui en sciences et en technologie. Le cas historique emblématique et incontestable en arts plastiques est la perspective, mais pas seulement⁴. Il y a là un préjugé commun, celui qui veut que la relation entre art – science - technique soit dans le meilleur des cas, quand elle existe, une relation de type producteur – consommateur, entre la science et la technique, vues comme universelles et l'art.

Exemple 2 : Histoire de l'art pour l'histoire ou histoire de l'art en process pour la création

Pour illustrer ce que l'on peut entendre par « recherche pilotées par une problématique artistique ou de création artistique », un autre exemple qu'il faudrait prendre le temps de détailler et de discuter et que je donne juste comme ouverture serait celui de l'histoire de l'art. Il y a deux histoires de l'art. Non pas dans les faits historiques bien entendu. Mais il y a l'histoire de l'art *pour l'histoire* et l'histoire de l'art *en process* telle que chaque création artistique le réécrit à chaque mise sur chevalet. De la même façon, qu'il y a une histoire des sciences *pour l'histoire*, et il y a une histoire de la science telle qu'elle s'écrit, se réécrit, se revisite dans chaque innovation scientifique. Que l'histoire de l'art mené par des historiens de l'art existe, nul doute que cela est nécessaire à la société (nous ne sommes plus dans aucune pré-histoire). Et qu'elle dispose de ses chercheurs, cela va de soi. Mais si cela est nécessaire, cela est néanmoins pas suffisant. Il faut en effet inverser ici le propos : il est nécessaire pour l'artiste (comme pour le scientifique ingénieur par exemple) durant l'acte même de sa création de disposer de son histoire et d'acter pour sa réécriture. Il y a donc deux histoires, la même mais pour deux objectifs différents. Il est d'un grand risque pour l'activité artistique que la seconde soit mise sous curatelle de la première.

4. Le droit à la recherche artistique

C'est donc de plein droit, comme pour tout corpus socioprofessionnel (dans son passé, son présent, et pour son futur) que la recherche artistique doit exister et doit nécessairement être conduite, déclencher, chapeauter, ...menée d'un bout à l'autre, sous contrôle d'un problème ou d'un questionnement artistique. En conséquence, c'est dans leur adéquation avec ces objectifs-là que toute recherche artistique professionnelle doit être évaluée, au moins pour sa part essentielle. On enfonce ici une porte ouverte lorsqu'il s'agit de la recherche *en art*, si tant est que l'on soit amené à l'évaluer. Mais ceci l'est beaucoup moins pour les autres types de recherches. Et par conséquent, les structures doivent avoir pour garde-fou de garantir qu'ils s'agissent bien de recherches artistiques et non d'activités dont l'art serait strictement le pré-texte.

Par conséquent, du point de vue des structures de l'Etat lorsqu'il s'agit de recherches publiques, ces recherches doivent être représentées par les instances missionnées sur ce secteur socioprofessionnel, en l'occurrence actuellement le ministère de la culture. La question première en amont est celle des responsabilités au niveau des fonctions de l'Etat. Cette fonction de responsabilité, quels que soient les sujets traités, les manières et les lieux pour les traiter, doit garantir qu'il s'agit bien de recherches correspondant à des problèmes artistiques. Puisqu'il n'y a pas d'universalisme de la recherche (comme nous l'avons démontré en début de ce texte), et si, compte tenu des spécificités de l'activité artistique, il n'y a pas de subsidiarité possible, il n'y a alors également pas de délégation directe possible. La question est donc celle de l'existence d'une recherche sous couvert du ministère de la culture (ou d'instances assimilés). Pour être plus claire, la garantie qu'une recherche réponde à un problème artistique ne tient pas en soi dans le fait que ce soit un artiste qui l'a conduite, ou qu'elle se passe dans

⁴ Il serait utile de prendre le temps de démontrer que l'inverse – celui de la science qui a marqué l'art - est peut-être plus rare qu'on ne l'imagine. Une étude historique serait ici des plus éclairante.

une institution artistique, comme la garantie de scientificité ne tient pas en soi au fait que ce soit un chercheur ou une instance scientifique reconnue qui la mène, mais qu'elle réponde à un problème identifié et argumenté comme tel (artistique, médical, agronomique, énergétique etc...). On pourrait le souhaiter, pensant ainsi avoir dressé le bon garde-fou. Il n'en est rien, car ce garde-fou n'est pas suffisant, et peut même être dangereux⁵.

Nous avons posé maintes fois la question à nos universités et au CNRS, « la recherche artistique fait-elle partie de vos missions ? », la réponse a été clairement « non », ou alors « pourquoi pas, à la marge ». Des scientifiques dont on ne peut douter de la sincérité et de la bonne volonté ont défendu des candidatures au CNRS ou à l'université sur des thématiques artistiques. Qu'en est-il aujourd'hui des travaux de ces personnes ? Elles sont progressivement rentrées dans les normes de leurs organismes. Il n'en est pas de même des recherches dans le domaine du patrimoine, menées conjointement par le CNRS et le Ministère de la Culture, pour lesquelles le ministère de la culture est le donneur d'ordre. On peut citer le GIP-Culture ArtNucleart, qui bien qu'une très grande part des financements et des moyens vienne du CEA, mène néanmoins des recherches pour le compte du ministère de la culture. Par conséquent, la question se pose d'abord au sein même du ministère de la culture, avant de définir les thèmes et les modalités de la recherche artistique dans les écoles d'art de comment garantir que ces recherches ne seront pas sous tutelles d'autres objectifs que les objectifs artistiques. Est-il prêt à affirmer, en amont même de toutes les questions financières et de structures, que de droit, puisque tout secteur sociétal spécifique doit avoir SA recherche (en, sur, pour), le ministère de la culture doit avoir la sienne ? et qu'il soit ainsi le porteur, de droit et par devoir, auprès des autres instances équivalentes de l'Etat. Je pense sincèrement, pour côtoyer depuis trente ans les organismes scientifiques - universités, écoles d'ingénieurs, instituts scientifiques et techniques - que des collaborations fructueuses peuvent se mettre en place avec eux dès lors que le donneur d'ordre ou le missionnaire prioritaire est clairement identifié. Car aucun ne peut épuiser les thèmes de recherche. Pas plus les recherches artistiques tant elles sont nombreuses, que les autres.

En conclusion de ce paragraphe, les formes et les thématiques traitées par ces recherches peuvent être variées. Il peut s'agir de questions pratiques, techniques, théoriques ou d'autres encore tant le sujet est vaste. Ce qui les différenciera des autres objectifs de recherche, c'est le fait qu'elles soient dirigées par ou vers un objectif, un questionnement, une réalité actuelle ou future, un argumentaire, ..., *artistique*.

5. « Recherche dans » : les lieux et modalités de la recherche artistique

Ces préalables de fond sur les différentes natures d'une recherche artistique étant posés, même si ils n'épuisent pas la question de cette recherche ou de ces recherches, les lieux où peuvent se passer ses recherches peuvent être multiples. Il peut s'agir bien entendu des lieux et instances sous tutelle directe du ministère de la culture, en tant que tutelle des filières métiers en art : écoles d'arts, conservatoires, musées, etc... mais pas seulement. Elles peuvent être également déléguées à des organismes indépendants (associations, GIP...). Elles peuvent faire l'objet de partenariat divers (Universités, Instituts, ...).

Deux moyens complémentaires sont nécessaires :

1. Disposer d'une masse critique suffisante sous tutelle du ministère de la culture.
2. Mettre en place de manière concertée mais sous l'égide du ministère de la culture de collaborations avec les autres organismes de recherche.

Spécificité basique de la recherche artistique

Ces deux moyens sont à mettre en vis-à-vis d'une spécificité simple mais néanmoins basique de la recherche artistique qui est la suivante :

Aucun champ technique ou théorique ne peut être a priori exclus de la recherche artistique.

Ceci parce que l'activité artistique est d'une part par principe transversale. Elle agit perpendiculairement aux champs disciplinaires segmentables. Tous les champs scientifiques et techniques sont donc a priori concernables : les matériaux, l'optique, les réseaux de communications, l'histoire, la psychologie, les sciences cognitives, l'informatique, la mécanique, l'électronique, l'acoustique, ... oufff !!!

Et d'autre part, elle n'est pas temporellement prédéterminable, en ce sens que les thématiques émergent au fur et à mesure des questionnements artistiques (qui sont aussi en phase avec les questionnements sociétaux), même si ces questionnements peuvent et doivent être vus au delà d'un projet d'artiste conjoncturel.

Par conséquent on ne peut raisonner qu'en terme de paysage dans l'articulation des moyens 1 et 2 ci-dessus.

⁵ Les conséquences funestes du rapport Menger sur la recherche musicale en a été le meilleur exemple.

Masse critique

La DAP peut tirer profit de l'existence d'un réseau des écoles d'art. Même si il est hétérogène, il n'en représente pas moins une force importante. Il a commencé à mettre en place des unités de recherche au sein de certaines de ces écoles. La DMDTS dispose également hors IRCAM de quelques centres de recherche de qualité sous statut associatif, plus ou moins liés à certaines universités, en particulier dans le domaine des STIC).

La quantité des centres de recherches sous tutelles du ministère de la culture, soit au sein des écoles d'art soit externes, doit être suffisante sans être trop importante pour que le portefeuille du ministère de la culture soit crédible. Il faut aussi que les recherches soient de qualité suffisante pour être défendable dans les négociations et arbitrages avec les autres ministères.

Il n'est pas nécessaire, voire même dangereux, de créer des unités de recherche dans toutes les écoles d'art. Mais une stimulation est nécessaire pour qu'émergent des projets dont certains auront vocation à être davantage pérennes. Une question ici est de toujours bénéficier du socle et du vivier du réseau. Il faut donc mettre en place des procédures d'entraînement et d'implication de la majorité de ce réseau dans les actions de recherche artistique⁶.

Des unités externes aux écoles, hors IRCAM, sous statut divers y compris privé ou fondations éventuelles, (Fresnoy, ACROE, CITU, ...) pourraient venir compléter le dispositif, de manière à pouvoir exhiber une diversité suffisante.

En tout, supérieur à 5, inférieur à 10-15 [un fait : lorsque le nombre de centres de recherche musicale a atteint les 25 centres, (époque ô combien glorieuse), la recherche a commencé à s'effondrer]. Budget à calculer en conséquence.

Modalités de la collaboration avec les autres organismes et agences de moyens de la recherche : le verrou à faire sauter

Dans la mesure où la recherche artistique peut toucher à un moment ou à un autre l'une quelconque des disciplines scientifiques et techniques, il faut se donner les moyens de collaborer avec elles.

Pour cela, il faut :

1. que la recherche artistique soit reconnue comme nécessaire. C'est une affirmation qui est une révolution culturelle. Je crois les autres organismes prêts à entendre ce discours. La conséquence concrète que l'on vise avec cela, serait que les organismes et segments disciplinaires de la recherche scientifique et technique accepte que l'Art puisse faire partie pour eux de la liste des applications et terrains d'expérimentation. Exemple : dans la liste des terrains applicatifs du grand laboratoire d'Informatique de Grenoble, sa directrice actuelle après avoir indiqué « culture et loisirs » a accepté de le transformer « art et culture ».

Le comment n°1: en commençant par faire remonter ces thèmes comme valides à l'AERES, à l'ANR, aux différents départements du ministère de la recherche, aux différents départements du CNRS

Le comment n°2 : en stimulant des financements appropriés (force économique aussi relative soit-elle) : être présents au niveau central de l'ANR. Ne pas se cantonner aux appels blancs et aux appels SHS (tels que pilotés par l'ENS littéraire de Lyon). Faire passer des messages au niveau central des antennes françaises de la commission européenne, pas seulement pour les programmes Culture mais également faire valoir que l'art est un terrain applicatif scientifiquement, techniquement et socialement plus valides que les jeux vidéos. En clair, ne pas désertier les terrains de financements de la recherche, sachant que c'est difficile.

2. que le ministère de la culture soutienne les projets de collaborations, (ou les artistes ou écoles allant voir les collègues d'en face) en y apportant sa légitimité. C'est de l'interventionnisme de soutien.

3. qu'il y est des prises de positions interministérielles de manière à ce que les scientifiques qui travaillent sur des projets de recherche artistiques ne soient pas pénalisés. Autrement dit, que ce travail puisse être rapporté dans leurs propres listes d'indicateurs de performance. Exemple : ce n'est que récemment que l'activité de dépôt de brevet a été mise dans les indicateurs de performances. Ce n'est que encore plus récemment que l'activité de

⁶ Ça s'appelle constituer une communauté de recherche. Une société associative gérant des rencontres nationales en partie financée par le ministère de la culture, laissant largement la place aux étudiants et où seraient sollicités des artistes pourrait en être une formule. Le but n'est pas seulement de présenter des travaux mais de constituer une communauté

dépôt de logiciel a été considérée. Ce n'est qu'encore plus récemment que les activités de vulgarisation de la science l'ont été (ces 2 dernières années). Je propose que la participation à la création d'une œuvre artistique puisse l'être de même, ainsi que le nombre de présentations publiques, de, spectateur, de notoriété nationale ou internationale (invitation, etc...) ou tout autre chose de ce genre puisse venir valoriser officiellement l'investissement des chercheurs ne relevant pas du domaine artistique.

C'est ainsi, par un dispositif composite mais complet, et surtout porté au plus haut niveau des structures de l'Etat et avec au cœur la plus grande exigence disciplinaire que les parties manquantes à l'art – sa recherche (les niveaux M et D)– pourront s'implanter de manière solide et stimulante pour tous.

Autres existants historiques au ministère de la culture

Le modèle historique de la recherche au Ministère de la Culture

Une question corollaire de toutes les précédentes serait : quel est le modèle historique de la recherche au ministère de la culture ? Corrélativement, quel est le modèle historique de la collaboration entre le ministère de la culture et les autres organismes de recherche ? Ce modèle existe. C'est celui qui couvre les activités patrimoniales. De naissance, la recherche patrimoniale a été organisée sous la forme d'un partenariat entre le ministère de la culture et le CNRS. Le ministère de la culture est le donneur d'ordre. Il fournit les Ingénieurs et techniciens. Il n'y a pas de corps de chercheurs au ministère de la culture. Ceux-ci sont apportés par le CNRS. Il existe un accord – cadre Ministère de la culture – CNRS, qui est né de ce modèle-ci de la recherche dans le domaine du patrimoine. Ce modèle-ci couvre – t – il les besoins dont nous parlons ici ? De toute évidence, non. Il n'y a ainsi pas (encore) d'accord – cadre avec les organismes de formations. Des accords particuliers se mettent actuellement en place. Mais comment faire pour qu'ils garantissent les spécificités de la recherche artistique sans coordination plus générale? Ni récemment avec les organismes chargés de l'évaluation. Qu'en est-il également de la place du ministère de la culture auprès des agences de moyens comme l'ANR, tous appels d'offres confondus, concernant non seulement la « recherche sur », en SHS par exemple, mais également la « recherche pour ». Comment expliquer que les appels à projets de recherches coordonnées lancés en premier, c'est à dire avant tout le monde, par le CNC (PRIAM, puis RIAM) après le PRI (Plan Recherche Image de la fin des années 70 et début des années 80) piloté par l'INA, soient passés récemment sous l'égide unique de l'ANR, perdant ainsi toute son opérationnalité auprès des acteurs du cinéma en France ? Alors, quel nouveau modèle et pourquoi, doit-il s'instaurer au sein du ministère de la culture, qui par conséquent déterminerait de manière pérenne ses relations avec les autres instances, et les modalités de la recherche artistique ?

Les autres modèles en recherche artistique au ministère de la culture : le cas de la recherche musicale

La recherche hors – patrimoine, i.e. en création, au ministère de la culture, est apparue en 1976, avec la création du conseil interministériel de la recherche au ministère de la culture, par décret par Michel d'Ornano. Elle a été simultanée de la création de l'IRCAM par les services centraux du ministère et de l'ACROE par la DMD. Sa forme première a donc été via des associations (l'IRCAM même est une structure associative, liée par décret au Centre Pompidou, EPA - Etablissement Public à caractère administratif) et via de l'aide à projet. Très vite, avec la Mission de la Recherche, un besoin structurel s'est fait sentir. Il a ainsi été maintes fois question d'un établissement public, sur demande de la DMD et de ses inspecteurs chargés de la recherche autour d'organismes comme l'ACROE, comme agence de moyens, pour éviter l'éclatement en de multiples petites entités de pérennité fragile. D'autres propositions avaient également été examinées comme un GIP national piloté par le ministère de la culture, de type GIP-Culture, regroupant pour quatre ans toutes les structures publiques et privées, exécutant une recherche artistique, et contractualisant de manière quadriennale avec le ministère de la culture principalement et d'autres ministères secondairement. Ces deux idées gardent à mon avis tout leur sens et leur nécessité. Plusieurs projets et missions ont été lancés depuis cette date : Plan Recherche Image, Mission Musso, Assises de la Recherche du ministère de la culture I et II, Rapport Menger sur la recherche musicale commanditée par le DEP du ministère de la culture, le rapport Art-Science-Technologie commandité par Claude Allègre, alors Ministre de l'enseignement Supérieur et de la Recherche... Une liste devrait en être établie ainsi que leurs principales recommandations. De nombreux débats ont eu lieu : sur le concept de recherche en musique dans les années 80-85 par exemple, qui ont des similitudes non négligeables avec ceux qui se mènent actuellement autour des arts plastiques, même si il y a des différences notables entre les deux domaines.

Ainsi la création de l'activité de recherche artistique au Ministère de la Culture a été synchronisée de la création de l'IRCAM et de l'ACROE. Cette spécificité est importante. En même temps, des centres de recherche musicale qui existaient déjà (CEMAMu de Y. Xenakis, GMEB de C. Clozier et Barrière, ...) ont été à cet instant labellisés

comme centres de recherche par le ministère de la culture. Tous sous un statut associatif. Les centres de recherche et de création initialisés au sein des conservatoires nationaux avaient et ont encore une activité de recherche de petite taille comparée aux autres organismes. Le paysage de la recherche artistique au ministère de la culture était donc composé de structures associatives, toutes de droit privé. De nombreuses structures de ce type ont ensuite vu le jour.

Dans ce paysage, les cas de l'IRCAM et de l'ACROE sont révélateurs. Institutionnellement, l'IRCAM est une singularité dans le paysage institutionnel français, une sorte d'hybride juridique non reproductible, d'une structure privée insérée par décret dans une structure publique. Jusqu'à récemment, ses relations avec les organismes de recherche étaient assez faibles, ou tout au moins n'étaient pas fondatrices. L'ACROE a été créé par la découverte par le ministère de la culture de trois jeunes ingénieurs possédés par un questionnement artistique et hébergés dans un laboratoire scientifique d'une école d'ingénieurs. Le CEMAMu de Y. Xenakis était d'ailleurs de même hébergé par le CNET, Centre National d'Etudes en Télécommunications. L'ACROE, en tant que structure associative a été créé pour pallier à l'absence d'us et coutumes de collaboration entre le ministère de la culture et des établissements d'enseignements supérieurs non artistiques. Ces faits sont d'importance car ils indiquent que la recherche musicale en France, qui est puissante en termes de visibilité internationale et de productivité dans le champ artistique musical, n'est née ni dans les universités (en particulier SHS), ni dans les établissements d'enseignement supérieur artistique, ni même au CNRS.

... A Suivre ...

Pour l'instant, rassurons-nous, si on veut bien le voir, la chaise manquante (après le bac + 5) pourrait bien les trois pieds de sa stabilité: « recherche en », « recherche sur », « recherche pour ».

Elle pourrait chapeau, son étoile porteuse, son champ destinataire « l'art »

.... Et son donneur d'ordre « le ministère de la culture », maître d'œuvre de l'implantation de la panoplie des outils politiques nécessaires.

Annie Luciani