

L'artiste, le chercheur en SIC : rencontre entre recherche et création

Force est de constater que le rapprochement en France entre les écoles d'art et l'enseignement supérieur et la recherche s'inscrit dans un mouvement mondial de débats et d'initiatives en tout genre. Dans le cadre des Sciences de l'Information et de la Communication (SIC), nous verrons en quoi ceux-ci sont stimulants car ils concernent implicitement, l'identité-même d'une thèse de doctorat et notre façon d'aborder les rapports entre pratique, interdiscipline et technique. La question de la recherche pour un artiste en école d'Art qui rencontre l'exigence académique de l'Université produit un ébranlement des cadres épistémologiques, des relations établies au savoir, des approches méthodologiques et l'émergence de positionnement politique. Ce n'est pas nouveau : on rappellera les entreprises menées au Centre universitaire expérimental de Vincennes puis à Paris 8 ; on notera aussi la démarche de l'auteur philosophe-artiste Charles Dreyfus Pechkoff dont le travail de recherche amorcé en 1973 aboutira à une soutenance de thèse en 2009¹. Aujourd'hui de nombreux chercheurs en SIC s'engagent dans des voies de recherche articulées à la création : Alexandra Saemmer, Serge Bouchardon (2014), Carole Lypsic, Hervé Zénouda, Jean-Paul Fourmentraux, Norbert Hillaire, Etienne-Armand Amato, Alain Mons (2013), Daniel Bougnoux (2006), Bernard Lamizet (2012), Franck Renucci, et Bernard Darras. Des différences épistémologiques et méthodologiques importantes seraient à repérer chez eux. Nous retiendrons pour ce texte une volonté partagée d'intégrer la création - artistique ou pas - dans une pratique de recherche en SIC. On observera que ces chercheurs en SIC inscrivent assez souvent leur pratique pédagogique et de recherche dans des environnements numériques. Sans que cela soit développé ici, nous soulignons le rôle du numérique, qui tout en tissant des liens entre artistes et chercheurs, absorbe, dilue, recompose les questions relatives à la création. On observe une contamination de notions ou concepts issus du mot "création" qui se propagent de façon virale. La question à poser serait alors celle du devenir du processus de création artistique absorbé par glissement sémantique dans les expressions : industries créatives, industries culturelles, recherche-création, design, co-design, etc. Une autre question est celle du public étudiant dont la confrontation avec les œuvres d'art favorise l'esprit critique².

Le contexte est à préciser. En effet, la question de la recherche en école d'art, au moment où la demande leur est faite de s'inscrire dans le format Licence, Master, Doctorat, a dynamisé la collaboration entre écoles d'art et universités. Toutefois, le LMD et les logiques d'évaluations confèrent aux expériences d'aujourd'hui un cadre différent de celles évoquées ci-dessus à Vincennes et Paris 8. Encore récemment, la question de la recherche académique n'était pas nommée dans les écoles d'art françaises. La création d'un doctorat par la pratique est devenue une question vive car elle porte simultanément sur une pratique artistique singulière évaluable tout comme l'écrit. La question porte alors sur l'objet artistique à l'épreuve de l'académisme de l'écrit, avec, comme zone de tension et pivot épistémologique, les productions de connaissances et de savoirs en école d'Art et à l'Université. La question de la création artistique à l'Université sous la forme du doctorat par la pratique comme dispositif expérimental est actuellement étudiée du côté des artistes et des universitaires, et fait l'objet de propositions. Des études comparées sont menées avec ce qui se fait en Europe et en Amérique du Nord - l'Amérique du sud ou l'Asie sont souvent oubliées -. Les questions épistémologiques et théoriques alors abordées sont celles liées à l'évolution d'un dispositif expérimental qui en école d'art, et différemment de l'université, vise à initier l'étudiant à une improvisation savante³ productrice d'un savoir : l'objet artistique permet l'émergence d'un savoir théorique. L'art de façon conceptuelle entretient un rapport au savoir par la production singulière d'un objet artistique pré théorique.

¹ Dirigée par Louis Ucciani, la thèse de Charles Dreyfus Pechkoff, *Fluxus, théories et praxis*, soutenue en 2009, annonce la publication de *Fluxus L'avant-garde en mouvement* (2014).

² "La misère culturelle en milieu étudiant est une réalité : si l'on veut que les jeunes accèdent à une autre chose que ce que les industries culturelles leur proposent et si l'on veut qu'ils développent une pensée critique, il faut réussir les conditions de la confrontation avec les œuvres" (Emmanuel Ethis, Jean Louis Fabiani et Damien Malinas, "Culture : réinventons les publics de demain", *Libération*, 11 juillet 2013).

³ C'est ce que Jean-Marc Réol et Ian Simms ont remarquablement discuté lors du séminaire "communication, subjectivation, création" organisé par l'ISCC en 2013. Un grand merci à eux deux !

Les discussions entre les écoles d'Art et l'Université paraîtraient ne pas concerner au premier abord les SIC. Il y a bien sûr le travail mené par Emmanuel Ethis⁴ mais les positions fortes des écoles d'Art s'expriment dans des colloques⁵, des prises de position dans la presse (Stéphane Sauzedde, 2012) ou encore dans la presse nationale⁶. Ces positions demandent la reconnaissance d'une spécificité aux écoles d'Art. Ensuite, les universitaires, et de façon générale l'enseignement supérieur et de la recherche se sont saisi de cette question et tâtonnent avec le vocable. S'inscrivant dans la dynamique de la formation doctorale SACRe⁷, le rapport de Jean de Saint Guilhem pour les ministres chargés de l'Enseignement Supérieur et de la Culture⁸ aborde ses sujets. Enfin, il est à noter que les pratiques artistiques n'ont pas toutes le même rapport à la recherche. On associera facilement à la musique les travaux menés à l'Ircam et l'informatique musicale lancée par Pierre Boulez. Pour la danse, les formations académiques existent tout comme des initiatives fortes mais dispersées. Enfin avec les Arts plastiques, la question de la recherche est elle-même liée à la pédagogie. Où se situent les chercheurs en SIC ?

Dans le cadre d'un article pour les Cahiers de la SFSIC (Renucci, Zénouda, 2014), présentant les relations entre création et recherche en SIC, nous insistons sur un nouveau point : l'étirement des relations des chercheurs en SIC, intéressés par la création artistique, avec les instances représentatives en SIC. Ainsi, exceptés le MICA, le CREM, le groupe EPIN du Costech ou Paragraph, aucun laboratoire en SIC n'affiche comme thématique la création ou les arts dans ses axes de recherche (contrairement à d'autres pays en Europe ou en Amérique du Nord). Le constat est aussi fait que peu de revues référencées par l'Aeres ou le CNU en SIC sont concernées par ces thématiques. A la suite de Jacques Perriault (2010) et de son travail autour de Pierre Schaeffer, nous pensons qu'aujourd'hui des chercheurs vivent une certaine solitude disciplinaire. On notera toutefois trois atouts évidents des SIC dans leur rapport à la création : l'interdisciplinarité, un rapport singulier à la technique et un rapport à la pratique. De fait, nous faisons le constat que les chercheurs, intéressés par la création artistique, ne marquent pas assez leurs différences et leurs points de convergences avec ceux qui sont dans les champs de l'esthétique. Plusieurs thèmes de recherche ont les mêmes dénominations : la réception, la médiation, la relation. Or, ils ne sont pas de même nature. Il existe donc une originalité propre au SIC : celle du regard du chercheur structuré par l'interdisciplinarité, son rapport à la technique et à la pratique. Un enfermement n'est pas nécessaire pour faire discipline avec une interdisciplinarité féconde. Or, les SIC ont un peu perdu l'esprit d'aventure qui les avait constituées : l'interdiscipline voulant se faire discipline tend à exclure l'indiscipline (Renucci, Péliissier, 2013). Le désordre créateur est loin d'être présent même si le numérique permet de créer des formes nouvelles de collaboration (Fourmentaux). Il existe pour les SIC un rapport singulier à la technique. Nous l'avons brièvement évoqué dans ce numéro des cahiers de la SFSIC en réinterprétant *Machines à communiquer. 1. Genèse des simulacres* (Pierre Schaeffer, Paris, Seuil, 1970, pp. 36-41). Enfin, comme le montre Serge Bouchardon (2014) dans son ouvrage, les SIC ne se donnent pas d'emblée les concepts de l'esthétique, mais déconstruisent d'une certaine façon l'articulation entre *matière* et *signification*.

Ce qui distingue aussi un chercheur en SIC intéressé par la création artistique et la communication humaine, des autres chercheurs de cette discipline ne sont pas uniquement l'objet artistique, les discours qui le traversent, les processus de création, les dispositifs de médiations et de médiatisation, mais un rapport au *contemporain* comme le définit Giorgio Agamben (2008) avec la notion d'*inactuel*. Le chercheur en SIC qui s'intéresse au contemporain serait « celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières mais l'obscurité » (Agamben, *Ibid.*, p. 19). *Pour un chercheur en SIC, l'intérêt pour la création établit un nouage singulier, entre le décalage - et l'émergence du nouveau - que produit la rencontre avec l'obscurité du contemporain, et une opacité inhérente à l'altérité radicale et constitutive communication humaine*⁹. C'est là que pour nous se situe le nouage essentiel entre communication et création artistique. Le processus de communication prenant en effet appui – en détournant l'expression de Roman Ingarden – sur un lieu d'indétermination. Trois notions se nouent dans un processus de communication humaine : l'altérité radicale (zone d'opacité et épreuve de l'autre) ; la rencontre (comme une invitation à engager le corps dans le monde) ; la création (l'émergence du nouveau qui se distingue de la répétition). Répétition et création, continuité et discontinuité

⁴ Voir notamment Emmanuel Ethis (2010).

⁵ cf. les actions de l'ANdÉA : <http://www.andea.fr/fr/ressources/060613-communiques-de-l-andea>

⁶ cf. http://www.liberation.fr/culture/2013/01/24/les-ecoles-d-art-doivent-garder-leur-singularite_876522

⁷ cf. http://www.univ-psl.fr/default/EN/all/sacre_fr/

⁸ *L'enseignement supérieur "Culture" et ses liens avec l'Enseignement supérieur : états des lieux et perspectives de structuration* (Jean de Saint Guilhem, 2012)

⁹ C'est ce nous abordons dans le numéro 68 de la revue Hermès : *L'Autre n'est pas une donnée. Altérités, corps et artefacts*.

té se situent sans doute les enjeux politiques de la mise en place d'un doctorat de création. C'est ce que nous discuterons de façon théorique puis par l'exemple dans un texte écrit avec le danseur Jean-Christophe Paré. Précisons les notions complexes de répétition et de création inhérentes à l'humain, tout en préservant leur point d'énigme. Comme le souligne Georges Steiner "il y a peut-être un lien entre l'inhumain et l'art"¹⁰.

Répétition et création : du nouveau à l'université

En 2014, en France, les Universités et les écoles d'Art se rapprochent. Des propositions, des interrogations¹¹, des partenariats innovants apparaissent ainsi que de nouveaux diplômes. Le DNSP s'articule avec la licence¹², le grade de Master des écoles d'Art les réaffirme dans l'enseignement supérieur¹³. La recherche exprime une question de fond car elle est liée pour les écoles d'Art à une pratique artistique personnelle et non à l'académisme universitaire. Cela suscite des réflexions de part et d'autres et un intérêt de l'AERES pour les créations artistiques théorisées¹⁴. Paradoxalement, alors que l'orientation choisie pour l'évaluation des productions de recherche se fonde sur des méthodes quantitatives, on assiste à l'apparition au cœur des universités, d'une volonté d'intégrer des propositions de recherche associées à un objet d'art. Or pour nous, la création qui manifeste notre subjectivité n'est pas objectivable, quantifiable, mesurable. Au cœur de ce lien qui s'instaure entre des institutions différentes se situe une problématique politique, éthique et scientifique, qui manifeste notre relation à *la répétition*. Elle est aussi liée à notre positionnement face au réel que nous associons à l'impossible, et à la création *ex nihilo*. Freud, Lacan, André, Soler nous serviront de guides pour mettre en correspondance *la répétition, la sublimation, avec le non rapport sexuel*. La répétition est la rencontre d'un réel qu'elle rate. Selon Lacan (1960), « la sublimation élève un objet à la dignité de la Chose »¹⁵.

Lacan a fait de la répétition un des quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Il l'associe le 25 juin 1969 au *trait unaire*¹⁶ et à l'objet *a*. L'ayant abordée notamment en 1955, 1962, après Freud et Kierkegaard, il projette pour la notion de répétition lors de son XVI^e séminaire trois orientations structurantes reprises par Colette Soler (2009)¹⁷ : la répétition ne se produit qu'une seule fois, elle est une façon de désigner le *non rapport sexuel*, elle se manifeste sous la forme de l'objet *a* entre perte et jouissance. Ainsi, à la suite de Soler, nous considérons que la répétition ne manifeste pas le retour du passé, mais la perte du passé. La répétition apparaît comme une rencontre avec la rencontre manquée dont le *trait unaire* permet

¹⁰ "Toute ma vie j'ai senti qu'il y avait un abîme entre le créateur et le meilleur interprète ; que le commentaire même le plus inspiré, est parasitaire comparé au mystère de la création. Un mystère auquel nous ne comprenons rien en dépit de toutes les espérances que nous mettons dans les explications psychologiques ou neurologiques. . [...]. "Invention de la mélodie, mystère suprême des sciences de l'homme". L'oeuvre n'a besoin de personne. . [...]. Il y a peut-être un lien entre l'inhumain et l'art. Comme le disait Benjamin, toute grande oeuvre est ancrée dans la barbarie. . [...]. Nous sommes en train de créer une apathie chez les jeunes, une "acédie", grand mot médiéval, sur laquelle Dante et Saint Thomas d'Aquin ont écrit des choses formidables. Cette forme de torpeur intellectuelle me fait peur." (Georges Steiner, 11 mai 2013).

¹¹ Voir aussi Chêne J., Sarrade P. (dir.), (2009), *L'artiste et le comptable : les politiques culturelles universitaires à l'heure de l'évaluation*, journées nationales (Art+Université+Culture) du 7 février 2007 à Nantes et du 9 décembre 2007 à Reims.

¹² Cette évolution s'inscrit dans l'émergence de l'articulation du DNSP aux Licences (DNSP (Diplôme National Supérieur Professionnel) : 1. arrêté du 23 décembre 2008 relatif au DNSP et fixant les conditions de l'enseignement supérieur à délivrer ce diplôme ; 2. circulaire du 7 avril 2009 relative à l'enseignement supérieur Culture en région dans les secteurs des arts plastiques et du spectacle vivant).

¹³ L'Université du Sud Toulon-Var a ainsi établi une convention avec l'ESART (2012), l'UFR Ingémédia a créé une licence professionnelle articulée à un DNSP avec l'Ecole Supérieure Nationale de Danse de Marseille et l'école Rossella Hightower. D'autre part, depuis de nombreuses années, il existe un partenariat avec le CNRR de TPM qui a permis de nombreuses créations et productions, notamment avec le groupe musical contemporain Polychronies.

¹⁴ Cf. *Critères d'évaluation des entités de recherche* : le référentiel de l'AERES, mai 2012, p.11.

¹⁵ Cf. Lacan J., 1960, p.133.

¹⁶ « C'est parce que le trait unaire vise à la répétition d'une jouissance qu'un autre trait unaire surgit après coup, *nachträglich* (...). Le trait unaire surgit après coup, à la place du S₁, du signifiant en tant qu'il représente un sujet auprès d'un autre signifiant. Ici, (...), le signe de l'ensemble vide qui est l'enforme de A. Là, je dis – tout ce qui va surgir de la répétition, de la reproduction répétée de cette enforme, c'est à chaque fois, cet enforme lui-même. Et ceci, c'est l'objet a » (Lacan J., 1969, p. 394).

¹⁷ Cf. Soler C., (2009).

l'identification avec une expérience première. La répétition sera une *réitération* de cette perte. Ce qui la produit, c'est l'insistance de la chaîne signifiante, le lien à l'objet perdu, le binaire fondamental du signifiant.

Pour nous, l'être humain est déterminé par le signifiant qui ne peut tout dire car il en manque au moins un qui lui permettrait de rendre compte au niveau de l'inconscient de la différence sexuelle entre un homme et une femme. Ce lieu où manque le signifiant de la sexualité, « devient tout naturellement le lieu où peuvent se produire toutes les formes du leurre et toutes les tentatives de création » (André, 2010)¹⁸. A la suite d'André qui se différencie de Freud sur la notion de sublimation, nous considérons que la sublimation est le processus qui permettrait de *révéler celui de la pulsion qui n'est pas un instinct*. « Le savoir que comporte la sublimation, c'est que la pulsion, en réalité s'organise par rapport à la Chose » (*ibid.*). L'effet de sublimation, par ces productions qui nous attirent, renvoie au rapport entre l'objet partiel et la présence du vide de la Chose¹⁹. Là, sous une autre forme, se réaffirme *qu'il n'y a pas de rapport sexuel*, qu'il existe un impossible à dire. Il s'agit pour nous en écrivant ce texte de mieux saisir comment l'université d'aujourd'hui se situerait face à la notion de sublimation ainsi définie.

Aujourd'hui, on souhaiterait nous faire croire que tout est possible. Que deviendrait alors une résidence d'artiste dans une université qui annoncerait l'énigme du rapport sexuel résolu ? L'artiste ne servirait-il pas de caution à cette politique ? Entre artiste et savant, contrairement aux idées reçues, le savoir n'est-il pas pour le premier, un frein à la création ? Faire croire que création, innovation, invention s'inscrivent dans la même logique, n'est-ce pas encore une fois, faire que la création produise la formule qui permettrait de l'évaluer, objectivement ? Ne serait-ce pas aussi une nouvelle tentative de produire à partir d'une logique prédictive qui absorbe l'événement et la rencontre, donc l'avènement d'un monde sans réel ?

L'arrivée à l'université de l'artiste peut bousculer les logiques des idéologies du chiffre et faire que le réel se révèle comme tente de le faire le physicien philosophe Bernard d'Espagnat (2002)²⁰. Si l'université est encore un laboratoire permanent, un lieu qui se construit sur les valeurs de différence, d'altérité, et non de même, c'est l'hétérodoxie qui s'en trouvera valorisée. La problématique de la création artistique à l'Université croise alors celle de Lacan quand il situe la question de la création sur le versant de l'*éthique* : que se passera-t-il quand sera introduit au sein de l'Université, en ce début du XXI^{ème} siècle, des productions dont le vide qui les soutient est en rapport à la vérité ? Contrairement à l'éternel retour de Nietzsche, répétition et création produiront du *nouveau* à l'université si nous en acceptons les conditions d'émergence²¹. Nous allons tenter de le montrer en insistant sur le temps de la rencontre et de ses effets à travers l'improvisation qui interroge le passé. Nous avons choisi de proposer plusieurs paragraphes écrits avec Jean-Christophe Paré, car ils résonnent avec le nouage entre la rencontre, le corps, la création, l'écrit d'un artiste mais aussi entre création et transmission. Nous retrouvons donc les éléments d'un texte produit entre création, transmission, écrits d'artistes qui pourraient s'inscrire dans une thèse de création.

Anticiper le temps de la rencontre avec l'imprévu dans un cadre préparé

Jean-Christophe Paré est artiste chorégraphe²². Il questionne en 2013 l'utilisation de l'improvisation dans la pratique de la création à travers deux projets : une participation en tant qu'interprète à un cycle de créations *Chantier 2014 - 2018* du chorégraphe François Verret²³ ; une implication comme concepteur d'une soirée pour les Nocturnes du Musée du Louvre²⁴ dont le thème est lié à la recréation des *Surprises de l'amour* de Rameau (1748). Ces deux projets, éloignés l'un de l'autre, se recoupent car pour les deux il est question de faire un retour sur le passé à l'occasion de commémorations : le centenaire de la première guerre mon-

¹⁸ Cf. André S., (2010).

¹⁹ « L'objet *a* joue ce rôle par rapport à la vacuole. Autrement dit il est ce qui chatouille *Das Ding* par l'intérieur. Voilà. C'est ce qui fait le mérite essentiel de tout ce qu'on appelle œuvre d'art » (Lacan J., 1969, p. 234).

²⁰ « Dans la palissade de l'enclos où, comme le suggère la thèse de Kant, nous enferme notre entendement, la très bonne poésie, comme aussi la très belle musique, ouvre une petite fenêtre qui donne sur-mais oui... -le réel » (D'Espagnat B., 2002, p.494).

²¹ « Dans la répétition fut mise à jour la fonction de tuchê qui s'abrite derrière son aspect d'automaton : le manque de la rencontre s'isole comme rapport au réel » (Lacan J., 1973, p.313).

²² Voir sa biographie: <http://www.iscc.cnrs.fr/spip.php?article1700>

²³ Créations dans le cadre des années de commémoration du centenaire de la première guerre mondiale 1914-1918. Cf. <http://manifeste2013.ircam.fr/event/chantier-2014-2018/>

²⁴ Projet initié par le Centre de musique baroque de Versailles C.M.B.V. et la Haute école de Musique de Genève, en partenariat avec le Musée du Louvre et le C.N.S.M.D.P. départements danse et musique ancienne

diale ; les 250 ans de la disparition de Jean-Philippe Rameau. Dans ces deux cas, il y a un engagement dans un exercice de mémoire - voire un « devoir » de mémoire -, une tentative de plonger dans les climats d'époques antérieures afin de réinterroger les faits d'histoire. Il y a aussi des actions menées dans le cadre de l'enseignement supérieur²⁵ : une intervention autour du processus de travail de François Verret, sous forme d'ateliers en direction d'étudiants de l'université de Strasbourg ; une intervention au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris²⁶ pour le Louvre, en direction des étudiants danseurs. Parallèlement aux contenus spécifiques des créations en cours, une lecture plus méthodologique de la pratique inscrite dans le champ de la pédagogie est demandée. Ils nous aideront à découvrir en quoi l'improvisation, comme outil permettant d'interroger le passé, indissociable d'un processus de création contemporain, est une nécessité pour la danse. Deux points de vue apparaissent : l'interprète danseur et le concepteur réalisateur.

Jean-Christophe Paré, interprète avec le chorégraphe François Verret, concepteur et réalisateur au Louvre, montre la part significative des temps d'improvisation au cœur du processus d'écriture chorégraphique. « Je repère d'ailleurs ici un invariant dans ma façon de procéder ». Avec des postures radicalement différentes dans les deux projets, celui-ci ne peut pas penser son implication sans en passer par l'organisation de temps d'improvisation : « J'en fais aujourd'hui un incontournable, jusqu'à tenter des aventures paradoxales notamment avec la danse baroque ». Il serait en effet permis d'imaginer la production d'une composition chorégraphique « baroque » par un processus s'appuyant résolument sur le large *corpus* de traités détaillant le matériel gestuel de cette danse, ses règles de comportement, de stylisation, de composition. Une mise en application qui se limiterait à une reproduction formelle. Or l'improvisation s'inscrit dans des étapes de travail permettant la rencontre avec l'imprévu dans un cadre préparé.

Cette démarche résonne avec le travail d'interprète qu'il mène avec François Verret. Face à la multiplication des sources historiques autour de « 14/18 », une des préoccupations de François Verret est de repérer comment déposer progressivement un acte sensible qui fait écho sans tomber dans l'illustration ou les métaphores usées. Il s'agit de produire une forme de mise en miroir avec le monde d'aujourd'hui, qui ne resterait pas sans lendemain. En articulant œuvre d'art et acte de dénonciation politique, l'exercice critique veut produire un décalage avec ce qui se répète sans nouveauté. « François Verret s'attache ainsi depuis longtemps à repérer en notre monde les consciences vouées à la dénonciation des discours, des faits, des systèmes, des engrenages visant à vider l'humain de sa substance. Toujours, en lui, insiste l'urgence à confronter nos inconscients collectifs et consciences individuelles face à des faits inhumains, mais aussi à observer notre capacité à assouplir les tensions - trouver des solutions pour s'en sortir -, face aux états de, et en, conflit. Il s'agit pour lui de ne pas disjoindre l'exercice de mémoire du vécu sensible d'aujourd'hui. [...] François Verret choisit d'observer le passé comme la présence, sur une peau trop blanche, de cicatrices en résilience »²⁷. Il part toujours de temps d'expérimentation en improvisation solo, puis réunit les protagonistes et provoque des rencontres.

Il n'y a donc pas d'improvisation dans l'absolu. Elle est toujours dans un contexte donné. Le contexte « pré-orienté » voire induit les modalités d'entrée dans l'espace de l'improvisation. Il est déjà en soi une première mémoire, *un pré-mouvement de l'intuition créative anticipant le sens du mouvement*. L'improvisation s'élabore donc au cœur d'un véritable dispositif permettant de préparer le geste dansé par une reconnaissance et un intérêt pour des matériaux émergents, d'aider à en prélever ceux qui semblent des pistes à suivre. La direction artistique d'un projet serait donc avant tout le fait d'un bain de questionnements (dynamique, mouvements de déplacements et spécificité des contenus) devenant le contexte qui induit la conduite et l'orientation des modalités d'improvisation. Les sujets abordés dans les deux projets se prêtent naturellement à une pluralité d'approches critiques potentiellement très ouvertes : anthropologique, sociologique, politique, philosophique et culturelles sachant que leur matérialisation lors des spectacles à venir, trouveront des résolutions radicalement différentes. Ces projets se déroulent selon un parcours en plusieurs étapes, durant plusieurs années. Un exercice de relecture, indispensable pour les artistes, de ce qui est en cours d'élaboration en laissant respirer l'interprétation par l'improvisation sera possible.

²⁵ « Ces interventions en milieu universitaire, combinées avec les travaux de création en cours, me font personnellement entrer dans une forme de « prise de recul » avec mon vécu d'artiste. C'est d'ailleurs comme prolongation logique de cet exercice singulier que s'inscrit cette réflexion partagée avec Franck Renucci » (Paré)

²⁶ C.N.S.M.D.P.

²⁷ Extrait d'un texte de présentation pour l'atelier mené par Jean-Christophe Paré et François Verret à l'université de Strasbourg.

Nous avons vu que la fonction de l'improvisation dans les deux projets est radicalement différente car les cadres de préparation sont différents. Un premier objectif est toutefois similaire : cheminer dans un ou des états de corps et produire un matériau gestuel. Mais il est indispensable de *poser un véritable cadre de mise en activation des situations d'improvisation*, d'observation, et de questionnement qui soit cohérent avec les ressorts internes de chacun des projets. A défaut, il faut *a minima* reconnaître comment ce cadre « se constitue ». Le cadre de l'improvisation donne un sens politique à ces projets artistiques en préparant simultanément la rencontre avec l'imprévu et en maintenant le cap d'une trajectoire, d'un mouvement.

Pour conclure, il y a, au cœur de ce débat, une place pour l'artiste et, une pour le chercheur. Ce constat nous ferait dire, à la suite de Jean-Marc Levy Leblond (2010), que la science n'est pas l'Art. Pour un projet de thèse de création, il s'agira de clarifier les différentes formes de thèses telles qu'elles s'expriment aujourd'hui dans l'articulation entre recherche et art : la recherche *en art* ; la recherche *sur* l'art, la recherche *pour* l'art. D'autre part il n'existe pas de statut d'artiste-chercheur. La RENCONTRE sera donc notre boussole : rencontre entre l'artiste et le chercheur, rencontre entre les œuvres et les étudiants, rencontre entre un artiste en résidence à l'Université et sa communauté : favoriser au sein de l'Université la rencontre avec l'altérité radicale constitutive de la communication humaine.

Bibliographie sélective :

- Agamben G., *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Rivages poche / Petite Bibliothèque, 2008.
- André S., *Le symptôme et la création*, La Mulette, 2010.
- Bougnoux D., *La crise de la représentation*, La Découverte, 2006.
- Bouchardon S., *La valeur heuristique de la littérature numérique*, Hermann, collection « Cultures numériques », Paris, 2014.
- Caune J., *Pour des humanités contemporaines*, PUG, 2013.
- D'Espagnat B., *Traité de physique et de philosophie*, Fayard, 2002.
- Dreyfus Pechkoff C., *Fluxus L'avant-garde en mouvement*, Les Presses du réel, 2012.
- Ethis E., (2010), *De la culture à l'Université 128 propositions*, Armand Colin.
- Ethis E., Fabiani J.-L., Malinas D., "Culture : réinventons les publics de demain", *Libération*, 11 juillet 2013.
- Fourmentaux J.-P., *Artistes de laboratoires. Recherche et création à l'ère du numérique*, Hermann, 2011.
- Hillaire N., *La fin de la modernité sans fin*, L'Harmattan, 2013.
- Hermès n°68, *L'Autre n'est pas une donnée. Altérités, corps et artefacts.*, coordonné par Renucci F., Le Blanc B., Lepastier S. CNRS Editions, 2014.
- Lamizet B., *La médiation culturelle*, L'Harmattan Communication, 2012.
- Lacan J., *L'éthique de la psychanalyse, Le séminaire livre VII*, (1960), Seuil, 1986.
- Lacan J., *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le séminaire livre XI*, (1964), Seuil, 1973.
- Lacan J., *D'un Autre à l'autre, Le séminaire livre XVI*, (1969), Seuil, 2006.
- Lévy-Leblond J.-M., *La science n'est pas l'art. Brèves rencontres ...*, Hermann, 2010.
- Mons Alain, *Les lieux du sensible. Villes, hommes, images*, Cnrs Editions, 2013.
- Perriault Jacques, *Les solitudes disciplinaires de Pierre Schaeffer*, INA, 2010.
- Renucci F., Péliissier M., "L'esprit d'aventure, le trésor perdu des SIC", in *Interdisciplinarité : entre disciplines et indiscipline*, Hermès n° 67, 2013, pp. 113-121.
- Sauzedde S., « L'Artiste, le chercheur et la prochaine école », *Critique d'art* [En ligne], 40 | 2012, mis en ligne le 01 novembre 2013, consulté le 04 mai 2014. URL : <http://critiquedart.revues.org/5669>
- Soler C., *Lacan, l'inconscient réinventé*, Puf, 2009.
- Steiner G., "L'œuvre n'a besoin de personne", *Le Monde, supplément cultures & idées*, 11 mai 2013.