

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

CONTRIBUTION À UNE HISTOIRE TECHNOLOGIQUE DE L'ART

Actes de journées d'étude
de la composante de recherche Préservation des biens culturels
sous la direction de Claire Betelu, Anne Servais, Cécile Parmentier

LA DOCUMENTATION DES PROCESSUS
CRÉATIFS EXPÉRIMENTAUX POUR
COMMUNIQUER LA RECHERCHE
EN ARTS NUMÉRIQUES
STÉPHANE BELLIN

Pour citer cet article

Stéphane Bellin, « La documentation des processus créatifs expérimentaux pour communiquer la recherche en arts numériques », dans Claire Betelu, Anne Servais, Cécile Parmentier (dir.), *Contribution à une histoire technologique de l'art*, actes de journées d'étude de la composante de recherche PBC, Paris, INHA, site de l'HiCSA, mis en ligne en septembre 2018, p. 181-189.

LA DOCUMENTATION DES PROCESSUS CRÉATIFS EXPÉRIMENTAUX POUR COMMUNIQUER LA RECHERCHE EN ARTS NUMÉRIQUES

STÉPHANE BELLIN

Résumé

L'association culturelle, Kawenga, territoires numériques, situe ses activités dans le domaine de la recherche en arts numériques à travers son projet de medialab artistique. Celui-ci a induit la nécessité de produire du savoir, à partir des expérimentations artistiques et techniques mises en œuvre par les artistes lors de résidences. Or, auparavant telles que ces dernières étaient pratiquées et organisées, le processus créatif aboutissait uniquement à la production d'une œuvre d'art. Si la nature de la recherche en art impose de s'intéresser davantage à la démarche expérimentale portée par l'artiste plutôt qu'à l'œuvre elle-même, elle semble vouloir accorder une plus grande visibilité au processus créatif. Cette situation a provoqué l'émergence d'un champ réflexif à explorer, celui des moyens pour le communiquer ainsi que les connaissances, qui y sont liées. La procédure a consisté d'abord à circonscrire ce phénomène que constitue un processus créatif expérimental pour déployer par la suite une méthodologie, qui repose sur sa captation par la mise en situation dialogale de l'artiste, la constitution de traces, enfin l'identification et la fixation de ses contenus informationnels sur un support documentaire. Dans ce contexte, la documentation est apparue comme le moyen d'en constituer des traces et de le communiquer en essayant de se focaliser sur la pratique artistique. Autrement dit, la consignation de données informationnelles par une collecte de type ethnographique associée à une approche de l'information-documentation aboutit à une visibilité accrue du processus créatif expérimental et participe largement à sa compréhension.

1. Introduction

La chercheuse Jehanne Dautrey, dans l'ouvrage intitulé *La Recherche en art(s)* publié en 2010, affirme qu'« au cœur de la recherche [en art] se trouve [...] un nouage très fort entre science, art et discours »¹. Dès lors, selon ces propos, l'exercice de la recherche en art réside dans sa capacité à positionner la pratique artistique dans le champ du savoir par l'entremise du discours. Autrement dit, la recherche en art suppose alors de produire du savoir discursif à partir du processus créatif. Elle ne se limite pas seulement à la production d'une œuvre, mais s'oriente davantage vers l'expérimentation artistique, au cours de laquelle la priorité est donnée non plus, à l'œuvre elle-même, mais à la démarche de recherche portée par l'artiste. La nature même de la recherche en art semble ainsi vouloir accorder une visibilité accrue au processus créatif comme le relève les réflexions de l'artiste et chercheur Samuel Bianchini à propos des formes de la communication scientifique de la recherche en arts numériques, qui affirme qu'elles « requièrent une écriture qui, partant de la pratique, se concentre d'abord sur les processus de création plutôt que sur les résultats ou les conséquences »².

Cette étude se fonde sur un projet de recherche, ancré dans les réalités d'un contexte institutionnel, celui de l'association culturelle *Kawenga, territoires numériques*, qui a accueilli un doctorant – moi-même – dans le cadre d'une convention Cifre, associée à l'équipe *Culture et Communication du laboratoire du Centre Norbert Elias* de l'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse³. Une telle démarche de recherche a induit un engagement par l'action de la part de ce doctorant, qui le situe simultanément dans la pratique et dans l'analyse. L'association *Kawenga* s'inscrit dans le domaine de la recherche en arts numériques à travers son approche de medialab artistique, un concept qui la positionne comme un lieu, où se croisent recherche et production autour de la création artistique numérique et de l'innovation technologique, c'est-à-dire la recherche en tant que réflexion théorique et la production en tant que pratique artistique. Le « pôle création » assure la mise en œuvre de ces temps de recherche au sein de résidences artistiques qu'il organise autour de cette idée d'en faire un milieu productif d'œuvres, mais également de savoirs à la fois sur l'art et les technologies.

- 1 Jehanne Dautrey, « Pour une pensée sauvage de la recherche en art », dans Jehanne Dautrey (dir.), *La Recherche en art(s)*, Paris, Editions mf, 2010, p. 19-20.
- 2 Samuel Bianchini, « Recherche et création », dans Samuel Bianchini (dir.), *Recherche et Création, Art, Technologie, pédagogie, innovation*, Nancy, Les éditions du Parc, 2009, p. 38.
- 3 L'association culturelle, *Kawenga, territoires numériques*, a depuis cessé ses activités. Voir : Kawenga, *Kawenga*, [En ligne], <<http://www.kawenga.org/>>, (page consultée en septembre 2014).

L'activité de medialab a induit la nécessité de produire du savoir, à partir des expérimentations artistiques et techniques mises en œuvre par les artistes lors des résidences. Or, auparavant telles que ces dernières étaient pratiquées et organisées, le processus créatif aboutissait uniquement à la production d'une œuvre d'art. Dès lors, cette situation a-t-elle provoqué l'émergence d'un champ réflexif à explorer dans une démarche pragmatique, celui des moyens pour communiquer un processus créatif expérimental et les connaissances, qui y sont liées ?

La procédure a consisté d'abord à circonscrire ce phénomène que constitue un processus créatif expérimental pour déployer par la suite une méthodologie, qui repose sur sa captation par la mise en situation dialogale de l'artiste, la constitution de traces, enfin l'identification et la fixation de ses contenus informationnels sur un support documentaire.

2. Le processus créatif, un phénomène à circonscrire

Pour tenter de circonscrire le processus créatif tel qu'il est expérimenté dans les résidences artistiques de *Kawenga*, il a été soumis à l'observation participante, une méthodologie empruntée aux études ethnologiques et sociologiques. Celle-ci a consisté à observer le déroulement des résidences artistiques de manière à analyser comment le processus créatif s'y déployait.

La chercheuse Marie Buscatto, dans le numéro 38 de la revue *Ethnologie française*, paru en 2008, insiste sur les difficultés d'analyse de cet objet : « les processus de création artistique peuvent encore être « invisibles » au regard extérieur du fait de leur grande nouveauté, de leur faible lisibilité pour les acteurs eux-mêmes ou du caractère très éclaté de l'activité »⁴. Malgré ces difficultés, elle affirme néanmoins qu'« on peut aussi par l'usage de la méthode ethnographique, saisir de façon compréhensive ces moments, a priori invisibles, intimes et sociaux à la fois, qui sous-tendent l'acte artistique. [...] Par une observation attentive aux moments les plus simples du travail artistique, on décrit ces pratiques indicibles, flottantes ou contradictoires en construction dans la production d'une œuvre artistique »⁵.

Suite aux observations menées au cœur des résidences de *Kawenga*, le processus de création est apparu comme un enchaînement très élaboré de faits, dans un temps donné, qui aboutissent à un résultat, l'œuvre d'art. Si le terme de processus induit une logique de déroulement, il sous-tend également une

⁴ Marie Buscatto, « L'art et la manière : ethnographies du travail artistique », *Ethnologie française*, 1/2008, n° 38, p. 5-13

⁵ *Ibid.*

logique de mécanismes. En effet, le processus créatif est soumis à des mécanismes de travail propres à l'artiste et à son équipe, qui le projettent dans une mobilité permanente. Dès lors, il se pratique dans l'immédiateté du temps réel, qui contribue à le situer dans le domaine de l'expérimentation artistique en préservant la part d'improvisation dans son élaboration. En situation de création, les artistes sont donc immergés, à l'intérieur-même de ces phénomènes et ces périodes sont souvent intenses.

À *Kawenga*, le processus créatif est le moteur de la recherche en art, c'est-à-dire qu'il est producteur de multiples connaissances variées. Une partie d'entre elles sont issues directement de l'expérience vécue par l'artiste et son équipe et relèvent d'un ensemble complexe de procédés et de méthodes. Ces dernières sont assimilables à des savoir-faire, qui se définissent comme un ensemble regroupant des connaissances implicites ou informelles, difficilement communicables, qui émanent de l'expérience d'une pratique liée à un individu ou à un groupe d'individus⁶. Ces connaissances souvent implicites en rejoignent un autre type, qui elles sont explicites, comme les connaissances théoriques sur l'art ou les techniques utilisées par l'artiste. Elles deviennent explicites lorsque l'artiste s'engage dans un acte communicationnel. Les connaissances sont à comprendre ici comme les résultats de l'acte de connaître et sont donc indéfectiblement liées au sujet qui réalise cette action au point qu'elles peuvent parfois former un savoir-être. Les connaissances sur lesquelles reposent un processus créatif sont souvent indissociables de l'existence-même de l'individu qui les développe. Bien souvent, les artistes ne formalisent pas ces connaissances et ces savoir-faire en savoir transférable, car finalement l'objet d'art en tant que résultat focalise toutes leurs intentions au détriment du processus créatif lui-même.

Face à ces constatations, l'institution a redéployé l'organisation des résidences artistiques pour encourager l'artiste et son équipe à s'exprimer lors de différentes situations dialogales sur l'expérimentation qu'ils entreprennent, de manière à énoncer l'ensemble des connaissances qui y sont mobilisées et développées.

3. La captation du processus créatif par la mise en situation dialogale de l'artiste et de son équipe

Les situations dialogales sont des « rendez-vous » mis en place par *Kawenga* pendant les résidences artistiques au cours desquelles, l'ensemble des protagonistes entrant dans l'exécution d'un processus créatif, sont incités

6 Denis Chevallier, « Des savoirs efficaces », *Terrain*, n° 16, p. 5-11.

à discuter de leurs pratiques. Il en existe plusieurs, chacune possédant ses propres modalités : l'entretien semi-directif, le workshop, la présentation publique et la convergence. Ces situations communicationnelles relèvent le plus souvent du dialogue⁷, mais la posture peut parfois changer et relever d'avantage du discours oratoire⁸, si l'artiste s'exprime devant un public, ou du discours explicatif, s'il cherche à transmettre ses connaissances devant des étudiants⁹. Leur fonction commune est d'enregistrer directement la parole de l'artiste et de son équipe.

En situation de résidence, les artistes et leurs équipes sont immergés à l'intérieur-même des phénomènes de création, ce qui réclame souvent une attention immédiate et ininterrompue. Cette observation déjà énoncée dans le paragraphe précédent explique la raison pour laquelle les artistes à *Kawenga* n'étaient pas souvent disposés à expliciter ce qu'ils étaient en train de réaliser. Les entretiens semi-directifs entre le chercheur – moi-même – et l'artiste, permettent justement de contourner cette difficulté tout en se situant au plus près du temps présent, celui de l'expérimentation artistique. En effet, la forme des entretiens semi-directifs est suffisamment flexible pour être mise en place aussi souvent que cela est possible après chaque phase de travail intensive et en fonction du désir des protagonistes. Les discussions engendrées participent alors du bilan réflexif – ce qui les aide parfois dans leurs explorations – et constituent, par la même occasion des captations précises sur le déroulement du processus créatif. Au contraire, la présentation publique intervient uniquement à la fin de la résidence tout comme la convergence. La première constitue une rencontre entre le public et l'artiste au cours de laquelle, celui-ci fait découvrir sa démarche artistique et le travail expérimenté en résidence. Elle est alors animée par un regard rétrospectif tandis que la seconde relève davantage de la démarche prospective, car elle confronte la démarche d'expérimentation plastique de l'artiste à la démarche de recherche d'un scientifique. Il est invité pour l'occasion à dialoguer publiquement avec l'artiste pour enrichir les réflexions initiées ou explorées par le processus créatif et ouvrir vers d'autres hypothèses de travail.

De son côté, le workshop intervient également lors de la résidence artistique, mais son intérêt ne réside pas dans la temporalité de son application,

- 7** Le dialogue est envisagé ici comme une conversation entre plusieurs interlocuteurs, qui prend la forme de questions-réponses. Il s'applique à l'entretien semi-directif, le workshop et la convergence.
- 8** Le discours oratoire est admis ici comme un discours prononcé devant un public. Il s'applique à la présentation publique.
- 9** Le discours explicatif est compris comme un énoncé dont l'intention est de permettre au récepteur de comprendre un phénomène. Il s'applique au workshop.

mais davantage dans le type d'informations qu'il permet de recueillir. En effet, il s'agit d'un atelier réunissant participants et artistes pendant lequel, ce dernier transmet son processus créatif par la pratique. Dès lors, les dialogues s'orientent plus facilement que dans les autres situations dialogales autour des savoir-faire et des techniques utilisés par l'artiste.

L'ensemble des énoncés sont recueillis et enregistrés non pas pour eux-mêmes, mais pour leurs contenus informationnels, porteurs de savoirs émanant de l'expérimentation du processus créatif. Ils sont exploités en étant associés à d'autres types de traces.

4. Le rassemblement et la production d'autres traces complémentaires

La notion de « trace » désigne ici des « documents-traces » porteurs d'informations pertinentes par rapport à la compréhension du processus créatif¹⁰. Ce concept s'applique logiquement aux supports des enregistrements des énoncés exprimés lors des différentes situations dialogales mentionnées précédemment. Les autres « documents-traces » rassemblés et/ou produits apparaissent alors comme complémentaires par rapport à ces dialogues dans le sens où ils ne sont pas directement porteurs de la parole des protagonistes.

Il s'agit d'une typologie de documents très divers. Les plus fréquentes sont des captations audio-visuelles des expérimentations artistiques et techniques menées dans les résidences, qui ont comme valeur, un intérêt descriptif. D'autres « documents-traces » peuvent être rassemblés en détournant leurs attributions et leurs fonctions informatives premières, par exemple, des documents administratifs internes produits par l'équipe de *Kawenga*. Les techniques de la recherche documentaire, particulièrement sur Internet, peuvent également cibler d'autres documents intéressants au regard du processus créatif expérimenté. Cependant, ces documents n'en constituent pas des « documents-traces », ils possèdent alors comme attribution un statut de ressources pour accéder à des informations supplémentaires sur la pratique de l'artiste, une de ses références ou sources d'inspiration ou encore sur une solution technique précise qu'il utilise.

10 La notion de « trace » est ici associée à celle de « document » en se référant aux propos de Robert Escarpit pour lequel « le document est une accumulation de traces fixes et permanentes [...] où les réponses données en feed-back, à travers le temps, aux expériences antérieures, restent disponibles pour une lecture ». Robert Escarpit, *L'information et la communication : théorie générale*, Paris, Hachette éducation, rééd. 1991, p. 62.

Tous ces documents sont exploités en analyse comparative pour alimenter un seul document éditorial, le *Cahier de résidence*, qui lui, a pour objectif final de communiquer en savoir le processus créatif.

5. L'identification et la fixation des contenus informationnels du processus créatif

L'ensemble des documents recueillis et produits lors de la résidence, font l'objet d'une analyse comparative, qui s'apparente à une analyse documentaire qui consiste en « une opération intellectuelle visant à identifier les informations contenues dans un document ou un ensemble de documents et à les exprimer sans interprétation ni critique, sous une forme concise et précise telle qu'un résultat d'indexation, un résumé, un extrait. Le but est de permettre la mémorisation, le repérage, la diffusion ultérieure des informations ou du document source »¹¹. L'idée est donc d'identifier dans ces documents le contenu informationnel du processus créatif expérimenté lors de la résidence. L'objectif est de le fixer dans un document éditorial appelé le *Cahier de Résidence*.

Il se structure selon une ossature¹² qui est empruntée au modèle documentaire mis au point par le programme de recherche québécois la DOCAM (*Alliance de documentation et de conservation des arts médiatiques*)¹³. Son objectif était de mettre en place des outils, des guides et des méthodes contribuant à la préservation des arts médiatiques¹⁴. Son modèle documentaire propose un protocole permettant de structurer un dossier numérique, qui rassemble, organise et rend accessible la documentation, créée par différents contributeurs tout au long du cycle de vie d'une œuvre. Ce projet scientifique s'est particulièrement intéressé à délimiter ce dernier, notamment la phase de création, la première d'une succession. Selon la DOCAM, celle-ci se divise en deux étapes, la conception et la production. La conception est la

11 Arlette Boulogne, *Vocabulaire de la documentation*, Paris, ADBS, 2004, p. 23.

12 Le Cahier de Résidence s'organise autour de sept parties principales : Identité du projet, Les protagonistes, Note d'intention, La conception, La production, La réception, Des ressources, Partenaires et contacts. Voir en exemple : Kawenga, Cahier Résidence SUN, [En ligne], <<http://www.kawenga.org/post/2011/02/23/Cahier-de-Résidence-S.U.N>>, (page consultée en septembre 2014).

13 DOCAM, *L'Alliance de recherche DOCAM*, [En ligne], <<http://www.docam.ca/>>, (page consultée en septembre 2014).

14 L'expression « arts médiatiques » est une terminologie francophone développée par le Groupe de recherche en arts médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Au Québec, elle est privilégiée à celle d'« arts numériques », car elle englobe des formes artistiques technologiques, qui ne sont pas forcément numériques.

« combinaison des principaux concepts et idées de l'œuvre; l'identification des médias à utiliser, des composants, de leur rôle et de leurs relations »¹⁵ tandis que la production apparaît comme le moment de la « réalisation de l'œuvre ou la préparation de la performance; la production du média [...], spécifications sur l'équipement et son calibrage, assemblage, préparation ou production de l'infrastructure », qui assure l'existence-même de l'œuvre¹⁶. Bien que théorique, ces deux définitions sont apparues comme les plus opérationnelles pour rendre compte de manière compréhensible la complexité d'un processus créatif et de son expérimentation au sein des résidences de *Kawenga*. Elles possèdent l'avantage de restituer le processus créatif dans toutes ses entités constitutives en mettant sur le même plan tant les aspects conceptuels et théoriques que les aspects techniques et méthodologiques développés par l'artiste et son équipe.

6. La documentation au service d'une visibilité accrue du processus créatif

Dans le contexte de *Kawenga* et de ses résidences, la documentation est devenue le moyen de constituer des traces des processus créatifs, qui sont expérimentés, et de les communiquer en essayant de se focaliser sur la pratique artistique. Autrement dit, la consignation de données informationnelles par une collecte de type ethnographique associée à une approche de l'information-documentation aboutie à une visibilité accrue du processus créatif expérimental et participe largement à sa compréhension¹⁷.

La documentation y est comprise à la fois comme un ensemble de documents et celle d'une activité, qui consiste à produire, recueillir, gérer, transférer et diffuser un ensemble documentaire. Résultat final du dispositif documentaire de *Kawenga*, le *Cahier de Résidence* a pour but la mémorisation de l'expérimentation d'un processus créatif. Ce document écrit est considéré comme tertiaire, c'est-à-dire qu'il compile et explicite l'ensemble des contenus informationnels présents dans des documents secondaires, recueillis et produits tout au long du déroulement du processus créatif, lui-même perçu alors comme document primaire à étudier et à enregistrer. En effet, le processus créatif devient un document au moment où il est perçu comme un objet

¹⁵ DOCAM, *Glossaurus* - « Conception », [En ligne], <http://www.docam.ca/glossaurus/view_Label.php?id=735&lang=2>, (page consultée en septembre 2014).

¹⁶ DOCAM, *Glossaurus* - « Production », [En ligne], <http://www.docam.ca/glossaurus/view_Label.php?id=476&lang=2>, (page consultée en septembre 2014).

¹⁷ Cécile Gardiès, *Approche de l'information-documentation, Concepts fondateurs*, Toulouse, Cepaduès Editions, 2011

d'étude, pour un destinataire. Ce qui crée le document n'est pas le processus créatif lui-même, mais le *Cahier de Résidence* associé à celui-ci, qui le rend intelligible à celui qui veut s'en saisir.

La documentation a pour vocation de constituer des traces du processus créatif, en tant que corpus documentaire, elle contribue alors à créer une mémoire matérielle à partir de laquelle d'autres scientifiques, comme les historiens de l'art, pourront exercer leur propre activité de recherche. Le dispositif documentaire de Kawenga assure la compréhension d'un processus créatif en assurant la migration de son contenu informationnel vers le *Cahier de Résidence* qui devient alors un « substitut documentaire » au processus créatif lui-même, qui par sa nature éphémère et instable aurait normalement disparu en laissant très peu de traces, trop peu de traces, voire une seule trace, l'œuvre d'art, elle-même, insuffisante pour rendre compte de la recherche en art, et plus spécifiquement la recherche en arts numériques.

Bibliographie

BIANCHINI Samuel (dir.), *Recherche et Création, Art, Technologie, pédagogie, innovation*, Nancy, Les éditions du Parc, 2009.

BOULOGNE Arlette, *Vocabulaire de la documentation*, Paris, ADBS, 2004.

BUSCATTO Marie, « L'art et la manière : ethnographies du travail artistique », *Ethnologie française*, 1/2008, n° 38, p. 5-13.

CHEVALLIER Denis, « Des savoirs efficaces », *Terrain*, n° 16, p. 5-11.

DAUTREY Jehanne (dir.), *La Recherche en art(s)*, Paris, Editions mf, 2010.

ESCARPIT Robert, *L'information et la communication : théorie générale*, Paris, Hachette éducation, rééd. 1991.

GARDIÈS Cécile, *Approche de l'information-documentation, Concepts fondateurs*, Toulouse, Cepaduès Editions, 2011.

Auteur

Après avoir réalisé des études en histoire de l'art, **Stéphane Bellin** poursuit aujourd'hui un doctorat international en Muséologie, Médiation et Patrimoine, co-joint à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse et l'Université du Québec à Montréal. Sous la co-direction du professeur en sciences de l'information et de la communication, Cécile Tardy, et du professeur en histoire de l'art, Joanne Lalonde, il mène une thèse sur les formes de la communication scientifique de la recherche en arts numériques.