

Yves Citton

Vilém Flusser et la recherche-création

Il serait assez facile de faire de la pensée de Vilém Flusser une anticipation, une préparation, ou un frayage inaugural de ce que l'on appelle « recherche-création » dans le domaine francophone depuis quelques décennies. Je commencerai par retracer très sommairement quelques indices et quelques croisements qui justifieraient de voir en lui une figure tutélaire de toute une série des gestes intellectuels, de revendications politiques et d'initiatives institutionnelles aujourd'hui identifiées à cette catégorie. Mon propos se déplacera rapidement vers un cadrage légèrement décalé par rapport à la question de la paternité flusserienne de la « recherche-création » qu b co-française. Plutôt que de filiations directes, difficiles à établir, j'explorerai quelques résonances frappantes entre ce que proposait Flusser, entre les années 1960 et les années 1980, et ce qui se revendique depuis les années 2000 d'un projet très proche de ses propositions. Sans m'attarder ici sur ce qui, chez Flusser, excède les débats actuels menés en France autour des activités de recherche-création, j'essaierai de tirer de certains de ses écrits moins connus un geste, indissociablement créateur et interprétatif, que ces activités partagent avec sa pensée.

Arch ologie de la recherche-création

La thèse récemment soutenue d'Anderson Pedroso (2020) montre magistralement la continuité, la richesse ainsi que la profondeur des rapports que Vilém Flusser a entretenus avec le monde artistique, que ce soit dans le Brésil des années 1950 et 1960 ou dans l'Europe des années 1970 et 1980. Toute la réflexion du penseur migrant s'est composée au sein d'une triangulation tendue entre une curiosité constante pour les sciences de son temps, un intérêt remarquablement aiguiss  pour les appareillages techniques qui pouvaient en sortir (au premier rang desquels, bien sûr, les ordinateurs) et une familiarité avec certains des artistes les plus importants et les plus avancés de son époque. La philosophie en général, et la phénoménologie des media en particulier, a constitué le plan réflexion sur lequel cette triangulation a pu se développer avec une constance et une densité inégalées. Si nous retenons surtout de Flusser les écrits qu'il nous a laissés, des travaux historiques aussi bien renseignés que ceux d'Anderson Pedroso nous font prendre la mesure des projets culturels que le philosophe a inspirés et parfois réalisés, aussi bien avant son départ du Brésil qu'après son arrivée en Europe. Sa participation trois Biennales de Science et Humanisme (1967-1969-1971) qui s'articulaient aux Biennales d'Art illustre à merveille ce qui aurait pu se réclamer de la recherche-création

à São Paulo à cette époque. Flusser y collabore avec des artistes comme Samson Flexor ou Mira Schendel, y prononce des conférences et collabore à leur organisation, avec l'ambition de reproduire le modèle des fameuses Macy Conferences qui avaient joué un rôle crucial dans l'histoire de la cybernétique une vingtaine d'années plus tôt (1946-1953). Dans la lettre qu'il écrit à la Fondation de la Biennale, on peut lire : « la science de la nature est structurellement identique à la création artistique. Et les arts commencent à appliquer les méthodes rigoureuses qui caractérisaient anciennement les sciences. C'est que la réalité n'est plus exclusivement du domaine de la science, et simultanément l'art problématisera la réalité que la science doit respecter. En effet, le réel, c'est pour nous exactement le point de convergence tant de la science que de l'humanisme. » (Pedroso 2000, 170)

Le dispositif des Biennales devait faire interagir des « physiciens, chimistes, biologistes, psychologues, économistes, ainsi que des critiques littéraires, critiques d'art, philosophes, théologiens et essayistes », le tout au sein de manifestations dans lesquels les artistes et leurs créations jouaient un rôle central. Ces événements sont à resituer dans le puissant courant mondial qui, durant les mêmes années, animait différentes initiatives visant à « mettre en relation artistes, ingénieurs et industries » à partir d'un principe de « collaboration comme dispositif de recherche » devant déboucher sur des innovations se voulant indissociablement technologiques et esthétiques (Leclercq 2009, 46-55). On a pu parler de « mouvement Art et Technologie » culminant entre 1965 et 1975 (Bijvoet 1997), impliquant des noms comme Robert Rauschenberg, Richard Serra ou James Turrell dans des programmes comme les *Experiments in Art and Technology* ou l'*Art and Technology Program* aux USA ou comme le Pepsi Pavillon de l'exposition universelle d'Osaka 1970 (Leclercq 2009). À São Paulo en 1971 comme aujourd'hui en France, les activités allaient de la création d'œuvres d'avant-garde, problématisant des concepts de temporalité ou de transparence, jusqu'à des instrumentalisation assez naïves de saynètes théâtrales mises en scène pour faire miroiter les potentiels de nouvelles technologies (en l'occurrence les bienfaits enchanteurs de l'énergie nucléaire) (Pedroso 2000, 169).

À la charnière des années 1970, c'est pour recruter des collaborateurs et lancer des invitations pour ces Biennales que Flusser multiplie les voyages en Europe, qui vont conduire à son établissement en France. Marc Lenot a récemment retrouvé ce qui pourrait être le premier article de la presse française consacré à Flusser, paru dans *Le Figaro* le 19 septembre 1972 sous le titre « Thèmes révolutionnaires pour la Biennale de Sao Paulo 1973 » et signé par Jeanine Warnod. On y lit que « le professeur Flusser [...] voudrait instituer des groupes internationaux composés d'artistes, de scientifiques, de théoriciens qui, avec des critiques, des cinéastes, des producteurs de télévision et la population brésilienne proposeraient, à travers différents thèmes, des solutions pour

que, selon son expression, « la dimension esthétique entre dans la culture de masse », c'est-à-dire que l'art se manifeste dans tout ce qui concerne notre vie quotidienne. » (Warnod 1972)

Parmi les soixante-dix thèmes envisagés, celui de « l'appartement » ferait par exemple collaborer un architecte, un artiste, un sociologue et trois habitants, qui feraient des propositions d'aménagement de l'espace et du mobilier, auxquelles pourraient répondre des contre-propositions formulées par le public. » La Biennale de Sao Paulo serait ainsi un vaste laboratoire avec des maquettes, des programmes audio-visuels et des rencontres entre spécialistes et consommateurs. [...] Plutôt que de proclamer : l'art est mort, M. Flusser préfère favoriser sa résurrection. L'art populaire, disparu depuis que la masse consomme des produits fonctionnels nés de la science et de la technologie, doit renaître. L'art n'est plus dans les expositions où l'on présente actuellement un anti-art stérile, éphémère et inaccessible pour le grand public, mais il doit apparaître dans les vitrines, les films bon marché, les programmes de télévision, l'urbanisme, le mode de vie. » (Warnod 1972)

La « révolution » proposée par M. Flusser aux yeux de la journaliste du *Figaro*, qui se demande en conclusion s'il « trouvera assez d'adeptes pour la mener à bien », se situe à mi-chemin entre une recherche-crédation stimulant la collaboration entre artistes, scientifiques et ingénieurs et une recherche-action basée sur le design participatif.

Ses premiers réseaux de contacts en France travaillent au sein de cette même triangulation arts-sciences-technologies, et ce seront souvent des écoles d'art ou des manifestations culturelles pionnières de la recherche-crédation qui l'inviteront durant les derniers vingt ans de sa vie passés en Europe. Dès 1973, les questions de recherche-crédation sont au cœur des activités et des textes dans lesquels Flusser dialogue avec les artistes se réclamant de « l'art sociologique » (Fred Forest, Hervé Fisher, Jean-Paul Thenot), qu'il définit comme « une structure d'accueil et de travail pour tous ceux dont la recherche et la pratique artistique [auraient] pour thème fondamental le fait sociologique et le lien entre l'art et la société » (cité in Pedroso 2020, 355). Le lien avec la Biennale de São Paulo, à laquelle il avait préalablement invité Fred Forest (qui y avait suscité une contestation politique), apparaît clairement : arts, sciences et techniques doivent être prises en charge par des dispositifs sociaux d'un nouveau type, qui exigent la création de médiations et de media inédits. Dix ans plus tard, en 1982, il écrira à Milton Vargas que le problème central des sociétés de l'époque est de « faire en sorte que la créativité artistique devienne consciemment un élément de la recherche scientifique et de l'action technique (car elle n'a jamais cessé de l'être inconsciemment) » (cité in Pedroso 2020, 386).

Les similitudes sont frappantes entre ce qu'essayait de réaliser Flusser au tournant des années 1970 et ce qui lancera la recherche-crédation en France à partir des pratiques alternatives expérimentées à Vincennes autour de l'intégration de la création artistique dans les cursus universitaires, avec de fortes préoccupations d'ordre sociologique et une revendication de reconnexion à opérer

entre les arts, les sciences et les masses. Le rapprochement sera d'autant plus saisissant lorsque l'art numérique et le net.art trouveront un haut lieu de leurs premiers développements dans l'université de Paris 8 Vincennes-Saint Denis, selon des lignes clairement convergentes avec ce que Flusser aura théorisé dans ses nombreux écrits sur l'image-calcul, l'art en réseau ou ce que Félix Guattari renommera « l'ère post-media », qui semble faire directement écho à ce que le philosophe migrant, désormais installé à Robion avait écrit quelques années auparavant.

Même si les rapports paraissent avoir relevé de la proximité ou du bain commun dans des milieux et des problématiques voisines – plutôt que de la collaboration ou de l'influence directe – les parallèles peuvent être établis sur de nombreux points entre les thèmes-phares de la pensée flusserienne et les revendications clés de la recherche-création, telles qu'elles se sont mises en place entre les expérimentations de Vincennes, les premières institutionnalisations au Québec dès la fin des années 1990 et les consortiums introduits en France dans les années 2010 comme le programme doctoral SACRe (Sciences, Arts, Création et Recherche) ou l'École Universitaire de Recherche Ar-TeC (Arts, Technologies, numérique, médiations sociales et Création).

Convergences souterraines et filiations parallèles

Écoutons Flusser parler à travers quatre de nos contemporains dont la pensée nourrit le plus richement notre compréhension de ce que pourrait être la recherche-création. Dans un texte qui prend ses distances envers certains des usages par trop autoréférentiels de cette notion, Grégory Chatonsky met en relief la différence de nature dans le rapport qu'entretiennent le scientifique et l'artiste face à leur méthode, tout en évoquant une évolution des technosciences en direction d'une performativité jadis réservée au geste artistique : « Lorsque Picasso et Braque créent le cubisme, celui-ci ne devient pas vrai au sens d'une science, il est vrai, car il devient une réalité effective, un nouveau phénomène si l'on veut. Si on souhaitait entrer dans les détails, on pourrait souligner toutefois que le statut contemporain des sciences a évolué avec l'intégration des technologies et est de plus en plus proche de cette production de phénomènes nouveaux transformant le statut même de la vérité. Mais même dans ce cadre, les différences entre science et art persistent quant à la méthode de recherche : il n'y a pas de transférabilité méthodologique en art, car chaque artiste produit sa méthode au regard de son œuvre, parfois même chaque œuvre produit sa méthode, ce pour quoi l'artiste doit toujours réapprendre et ne peut se fonder sur aucun savoir préalable. De sorte que la généralité de la méthode semble contradictoire avec la singularité de la production artistique et qu'il semble nécessaire d'abandonner le concept de méthode en art, sauf à le redéfinir complètement en occultant son historicité. » (Chatonsky 2016)

On reconnaît là un double mouvement qui est au cœur des grands écrits des années 1980, comme *Ins Universum der technischen Bilder*, mais qui se met en réalité en place dès les premiers textes publiés par Flusser. D'une part, en produisant de plus en plus explicitement des « modèles », les sciences (nourries de et traduites en techniques) se réfèrent de moins en moins à une réalité-vérité conçue comme préexistante, mais se conçoivent de plus en plus comme « informant » cette réalité-vérité de formes virtuelles qui la « transforment » en s'actualisant. Dès *Lingua e realidade*, son premier livre publié, Flusser met cette performativité au cœur de sa définition de « la poésie », définie comme « un lieu où le langage ingère de la potentialité pour produire de la réalité » (Flusser 1963, 184) – et cela dans une argumentation où c'est bien la création artistique (présente même dans les moments d'invention de l'activité scientifique) qu'il faut entendre dans cette *poiésis*.

D'autre part, ce qui continue à faire le propre de la création-poésie est précisément son irréductibilité à toute « méthode », c'est-à-dire à tout langage ou à toute grammaire d'actions pré-existante. Par rapport à la parole commune, l'invention poétique, précise encore *Lingua e realidade*, « ne peut pas seulement résider en une nouvelle composition d'éléments déjà existants, parce que telle est déjà l'activité normale de la conversation. La nouveauté doit résider dans l'imposition de nouvelles règles, en accord avec lesquelles les éléments seront dorénavant composés, ainsi que dans la création de nouveaux éléments de langage » (186)

Pour parler avec Élie During, la recherche-crédation – située aux confins de l'invention poétique, de l'expérimentation scientifique et de l'innovation technologique – vise à produire des types d'objets très particuliers, que Flusser appelait « modèles », mais qu'on peut aussi comprendre comme des « prototypes » : à la fois « objets prospectifs » et « projets matérialisés », « premiers modèles réels d'un objet », d'un nouveau type d'objets, d'une nouvelle syntaxe de composition d'objets possibles (comme l'illustre le travail de Sol LeWitt) (During 2009, 27). Qu'il s'agisse des images techniques qui déferlent à travers nos écrans et des appareils qui font rapidement de nous leurs « fonctionnaires » autant que leurs « utilisateurs », Flusser s'intéresse en effet à la façon dont certaines innovations technoscientifiques colonisent notre quotidien, bien au-delà des seules expériences artistiques, à travers une diffusion massive au sein de nos populations. Pour lui comme pour Samuel Bianchini, il faut penser la recherche-crédation en continuité avec la recherche-développement : « Il est envisageable de considérer le transfert d'une recherche et création à la fois dans le champ des arts contemporains et sur une scène sociale techno-culturelle plus vaste, par le biais de l'industrie. La R&C – comme la R&D (recherche et développement) vers laquelle elle converge – trouve un levier économique et politique avec sa capacité d'innovation prenant en charge de multiples dimensions qui constituent nos dispositifs contemporains de représentation, de communication, de jeu, de travail... d'opération. Si l'approche globale artistique permet de proposer de véritables conditions d'expériences de et avec ces dispositifs, des expériences aussi bien esthétiques

que pratiques, il faut alors reconnaître que celles-ci peuvent s'accompagner d'une dimension réflexive et critique. [...] Que ce soit dans une dynamique d'expérimentation ou d'innovation, la recherche et création artistique et technologique contemporaine pointe la nécessité de trouver des moyens de convergence entre différentes disciplines, ainsi que d'échange et de partage de compétences, pour une relation renouvelée et non-unilatérale au public et pouvant impliquer divers acteurs politiques et économiques. » (Bianchini 2009, 43)

Si un tel programme s'inscrit bien dans le sillon frayé par Flusser dans ses projets pour les Biennales de São Paulo, c'est peut-être chez Pierre-Damien Huyghe qu'on trouvera la poursuite la plus pointue des percées flusseriennes dans le domaine de la recherche-crédation. En prenant pour exemple la *Pendulum Music* de Steve Reich analysée par Dan Graham, Pierre-Damien Huyghe cerne précisément le moment de « recherche en art » dans un certain retournement d'un appareil technique contre les usages coutumiers qui font de nous ce que Flusser appelle ses « fonctionnaires » :

Ce travail est de l'art parce que, émancipant sa technicité de référence (celle des appareils d'enregistrement et de diffusion) d'avoir à servir une cause attendue, ils sortent cette technicité de son asservissement à une obligation fonctionnelle, et il est de la recherche parce qu'il ne se contente pas d'agencer des éléments techniques disponibles selon leur usage professionnel habituel, mais « découvre » une insolite présence possible de tout un milieu technique associé. Il participe en art (c'est une œuvre), et ce dans une logique d'émancipation d'une possibilité technique, d'une recherche qui forme moins une nouvelle composition – une composition de plus – qu'elle n'expose, en une singulière sorte de décomposition – d'analyse au sens chimique du terme – la technicité du faire musique de son époque. (Huyghe 2017, 62-63)

Le geste identifié ici à la recherche-crédation s'avère très proche de celui que Flusser attribuait aux photographes artistes comme Andreas Müller-Pohle. Alors que « la partie de beaucoup la plus grande des photographies (qui sont innombrables) témoigne de l'intention préprogrammée dans l'appareil qui les fait » – au point que « de telles photos auraient aussi bien pu, au fond, être faites sans l'intervention d'un photographe, au moyen d'un déclencheur automatique, car leurs véritables producteurs sont le technicien qui a conçu l'appareil et l'industrie qui a engagé ce technicien » – « il y a cependant un très petit nombre de photos dont l'intention est visiblement inverse : on y tente d'être encore plus rusé que le programme de l'appareil, et de contraindre celui-ci à faire quelque chose pour quoi il n'est pas construit » (Flusser 1991, 64-65).

De tels échos relèvent probablement moins de filiations que de réinventions – voire de « plagats par anticipation » (Pierre Bayard 2009) : Flusser a souvent l'air d'avoir lu ces penseurs contemporains de la recherche-crédation avant même qu'ils n'écrivent leurs textes. Si *La civilisation des médias* est citée parmi les références de l'important recueil dirigé par Samuel Bianchini (2009) sur la recherche-crédation, Pierre-Damien Huyghe ne se reconnaît pas en filiation directe avec Flusser

– ce qui n’empêche pas l’un de ses principaux doctorants, Anthony Masure, d’être devenu l’un des meilleurs connaisseurs et promoteurs de l’œuvre flusserienne dans l’espace francophone contemporain. Encore une fois, mon intention n’est pas ici de prouver que la recherche-création française a été inventée   S o Paulo ou à Robion. J’ai seulement montré quelques échos possibles entre trente ans de publications flusseriennes (1963-1991) et dix ans de réflexions françaises sur la recherche-création (2009-2019).

Trois exc dences flusseriennes sur les débats français

Outre les parallèles et les résonances passées en revue dans les pages précédentes, la relecture de Flusser peut aussi nous aider à identifier des angles morts des débats français sur la recherche-création. Sa pensée semble en effet excéder sur au moins trois points ce qui se discute actuellement en France sur ces questions, au point de pouvoir être lue autant comme une critique que comme une anticipation de ces débats « 1 ». Pour le dire de façon (trop) abrupte : dans le syntagme *recherche-création*, Flusser nous invite à nous méfier aussi bien de la recherche (qui propose un modèle trompeur) que de la création (qui ne devrait pas se réduire à la production d’objets) et de la recherche-création (qui manque d’ambition par rapport à nos urgences post-historiques).

1. *Les leurres du positivisme derrière les sirènes de la recherche*. Lorsque Flusser parle de convergences entre l’art et la science, il ne faut jamais perdre de vue que cette dernière subit à ses yeux une « crise » qui l’oblige à prendre ses distances envers l’idéal positiviste d’objectivité qui domine encore largement nos imaginaires sociaux. De nombreux textes dénoncent la prétention des sciences modernes à être *wertfrei* (*value free*, indépendantes de tout jugement de valeur), ce qui correspond plutôt à une mutilation éthique qu’à un mérite épistémologique : « La division moderne entre les sciences pures et les sciences valoratives n’est plus soutenable. Il s’avère que la science pure a des responsabilités éthiques et esthétiques, qu’elle ne peut pas se dérouler dans le vide, être libre de toute valeur » (Flusser nd-a, 4). Si la prétention d’objectivation qui est au cœur de la modernité scientifique a bien entendu d’énormes mérites heuristiques, elle conduit à une amputation, celle « d’une raison qui s’est privée de ses facultés valoratives » (Flusser 1982, 2).

Alors que les tropismes et les rapports de forces actuels entre les disciplines tendent à faire des sciences dites « dures », et plus généralement de la conception universitaire de « la recherche », un modèle que des politiques contraignantes ou incitatives tentent de projeter sur les écoles d’art,

¹ Je me contenterai de résumer ici très synthétiquement des analyses développées dans Citton 2022.

la lecture de Flusser nous invite plutôt à faire de l'idéal d'objectivité prétendument antérieur à toute valorisation un anti-modèle mutilant, dont les arts devraient aider à soigner les sciences.

Cela est d'autant plus vrai que, selon Flusser, la numérisation du monde entreprise avec l'arrivée des ordinateurs conduit à faire converger scientifiques et artistes vers une même attitude d'ingénieurs, qui ne s'affairent pas tellement pour *connaître* les lois de la nature ou de la société, que pour *forger* (*fingere*) de nouveaux objets et de nouvelles relations sociales, dont l'enjeu n'est plus la vérité mais l'effectivité et la désirabilité. Lorsque « des gens font face à un clavier d'ordinateur », lorsqu'ils « transfèrent un grain après l'autre sur un écran, et [que] l'image d'un avion se forme, ce n'est pas l'image d'un objet qui existe, mais l'image d'un calcul. C'est l'image de la nouvelle imagination [... qui] peut servir à la fabrication d'avions par des robots. Ces gens-là rêvent, et leur rêve peut être réalisé » (Flusser 1987, 5). Autrement dit : alors que les déploiements actuels de la « recherche-crédation » tendent à modeler les artistes sur un idéal de recherche scientifique obsolète, Flusser bien plutôt les scientifiques à reconnaître leur statut de rêveurs.

2. *Les leurre du productivisme derrière la promotion de la création.* Si une partie de la crise que traverse la science à l'âge de la post-histoire tient à ce que la création (de modèles) transformatrice du monde a remplacé la simple découverte (des lois) de fonctionnement du monde, le deuxième point sur lequel la pensée de Flusser est en excès sur les débats français actuels tient à la critique qu'esquisse Flusser envers l'idéal productiviste qui sous-tend l'idée de création (et davantage encore d'innovation). Dans les « Considérations écologiques » où il promeut le dépassement du « modèle linéaire » obnubilé par la production d'objets en direction d'un « modèle circulatoire » attentif à la réception et à la bonne digestion des objets produits, Flusser annonce que l'impératif écologique est porteur d'une « révolution culturelle » : « Ce n'est pas une morale de production, mais une morale de consommation qui s'impose. Il ne faut pas produire mieux, mais consommer mieux » (Flusser nd-c, 3). Or la recherche-crédation reste majoritairement conçue comme un lieu de production (de savoirs, de thèses, d'œuvres et autres artefacts). Prendre au sérieux les « Considérations écologiques » impliquerait au contraire d'en faire un lieu d'expérimentation et de réflexion sur la *circulation* de ce qui est produit : sur la diffusion et l'interprétation des œuvres, autant que sur leur création ; sur la digestion des innovations, autant que sur leur émergence ; sur le cycle de vie des artefacts, autant que sur leur invention.

À l'artiste enfermé dans son studio ou au chercheur affairé dans son laboratoire, il faut ajouter tous les médiateurs dont le travail conditionne la consommation de ce qui aura été recherché et créé. Non moins que le laborantin en blouse blanche, c'est le « médiartiviste » (Citton 2017), l'acrobate en communicologie, qui est à l'horizon des pratiques de recherche-crédation.

3. *Les besoins de révolution macro-culturelle derrière les micro-cultures de recherche-création*. Les discussions françaises actuellement en cours autour de la recherche-création s'affairent surtout à lui trouver une place idoine au sein des diverses institutions qu'elle contribue à mettre en relation. La lecture de Flusser nous rappelle que ces petites questions de frontières, de définitions et de méthodologie risquent d'apparaître comme terriblement étriquées à l'heure où ce qui est à l'ordre du jour – pour éviter l'effondrement de nos modes de vie écocidaire – est une mutation civilisationnelle radicale, une « révolution existentielle » impliquant une « transvaluation des valeurs » (Flusser 1987, 5). Le scientifique-artiste devenu « ingénieur du chaos », pour le meilleur comme pour le pire (Da Empoli 2019), découvre « qu'en programmant l'expérience, il programme aussi le comportement. Dans le modèle circulaire, où toute information se dégrade au moment même où elle s'établit, l'art rend redondante la politique » (Flusser nd-c, 3).

Tandis que la recherche-création actuellement pratiquée en France se résout généralement à cantonner ses effets à quelques laboratoires universitaires et à quelques lieux d'exposition ou de spectacle, Flusser nous pousse à élargir les ambitions sociales de ces activités en résonance avec la façon dont Erin Manning et Brian Massumi les ont conçues dans le SenseLab de Montréal : comme la construction collective d'événements facilitant une réévaluation des valeurs dont la visée n'est autre que le frayage d'une alternative qualitative à la dynamique purement quantitative du capitalisme écocidaire (Manning & Massumi 2018 ; Massumi 2018).

Prendre la mesure de ces trois excès par lesquels la pensée flusserienne des relations entre arts, sciences et technologies déborde les pratiques françaises actuelles de recherche-création, c'est lui faire jouer le rôle, non d'un précurseur passé, mais bien d'un libérateur à venir. Comme tous les grands penseurs, même s'il est mort depuis quelques décennies, c'est toujours depuis notre avenir qu'il nous écrit – et c'est à nos interprétations présentes de ses textes passés qu'il appartient de frayer les chemins de cet avenir possible de la recherche-création.

Le *Pilpul* : une méthode flusserienne de recherche-création ?

J'aimerais pour conclure évoquer brièvement un texte peu connu, qu'Anderson Pedrosa (2020) a exhumé, traduit et remarquablement mis en valeur dans son étude sur le rapport de Flusser aux arts. En revenant parler à la communauté juive de São Paulo en 1981, le penseur désormais installé à Robion s'y dit « surpris de voir que [s]on argumentation suit la structure de celle du Talmud, sans avoir eu le moindre contact avec le Talmud ou avec les talmudistes ». Le mode de penser qu'il déploie dans ses écrits et ses conférences depuis des décennies s'avère tardivement être un avatar parfaitement exemplaire de la méthode du *Pilpul*, un « raisonnement talmudique, si étrange et si profondément "mien" ». Il doit aussitôt « avouer qu'une découverte aussi surprenante n'est pas

agréable » : « il n'est pas agréable de constater que la technique de réflexion que j'applique n'est pas "originellement mienne", mais le résultat d'un programme que je n'ai pas choisi, et dont je ne suis même pas conscient » (Flusser 1981, 546).

Nous pourrions facilement reconnaître ici un sentiment qui nous traverse souvent à la lecture de Flusser, comme de tout·e grand·e auteur·e : ce qui nous croyions propre à notre invention ou à notre époque s'avère n'être qu'une répétition presque mécanique d'un programme culturel dont nous héritons (généralement sans le savoir). En débattant de recherche-crédation, nous ne faisons souvent aujourd'hui que ventriloquer ce que Flusser et quelques autres avaient déjà énoncé depuis longtemps – souvent mieux, plus lucidement et plus radicalement que nous, comme j'ai pu le suggérer dans les pages qui précèdent.

Mais si le *Pilpul* mérite de nous intéresser ici, c'est que si Flusser y reconnaît « [s]a propre technique de réflexion sur n'importe quel sujet », nous pouvons à notre tour y trouver une attitude intellectuelle capable de définir élégamment une série de gestes propres à la recherche-crédation. La définition qu'on en trouve dans les encyclopédies – « une méthode d'étude talmudique ludique et physique, probablement du XVI^e siècle, et aujourd'hui abandonnée » – est à la fois vraie et fausse.

Oui, le *Pilpul* évoque le sophisme, afin de proposer des arguments qui conduisent délibérément à l'absurdité. Oui, le *Pilpul* est ludique, car il consiste en un jeu de propositions qui fonctionnent comme des coups, et qui visent à gagner un match. [... Et pourtant, non,] le *Pilpul* n'est pas sophiste, car il ne vise pas à porter l'argument à l'absurde, mais aux limites du pensable. Le *Pilpul* n'est pas non plus ludique, car son jeu a un but « trans-ludique » : celui d'articuler l'inarticulé. (Flusser 1981, 547)

Proférer des sophismes dans un esprit ludique, pour monter des coups visant à gagner un match, ne s'apparente guère à notre idée commune de la recherche scientifique. Si le « cheiquerbil », dont « le suffixe le suffixe "bilbel" est évidemment le même *Pilpul* » désigne, dans le dialecte juif de Prague entendu par bribes durant son enfance, un « mensonge extrêmement élaboré et typiquement juif », on peut certes y reconnaître la part de fiction ingénieuse qui travaille de nombreuses œuvres d'art. Mais la spécificité de la recherche-crédation apparaît avec un relief bien plus saillant lorsque, derrière le sophisme et le jeu, émerge un effort pour articuler l'inarticulé aux limites du pensable. C'est bien au service très sérieux de la recherche d'une certaine vérité que sont mis la fiction et le jeu inhérents au *Pilpul*. Mais cette vérité est irréductible aux présupposés communs de la science et de la philosophie :

Quand j'essaie de penser des choses impensables, je tombe dans des contradictions. [...] Toute la philosophie occidentale s'efforce de résoudre ces contradictions. [...] La pensée juive, au contraire, s'efforce de souligner que ces contradictions sont insurmontables. Ce sont des symptômes de la limitation de la pensée humaine. La pensée juive se jette contre les limites du penseur,

non pas pour abolir ces limites, mais pour constater qu'elles existent. Voilà ce qu'est le *Pilpul*. [...] C'est une danse autour d'un certain sujet, qui attaque le sujet de multiples côtés, qui s'éloigne du sujet dans de multiples directions, et qui revient toujours sur le sujet, pour se heurter à des arguments venant de différentes directions. (Flusser 1981, 547-548)

Articuler l'inarticulé, penser l'impensable, se jeter contre les limites du penseur pour les mettre à l'épreuve : de telles formules peuvent correspondre à certains moments de la démarche scientifique, lorsqu'elle touche aux frontières des paradigmes dominants. Mais elles résonnent surtout avec le type particulier de recherche qui se passe dans les ateliers d'écriture, les laboratoires de théâtre et les studios d'artistes.

La dynamique centrale en est à trouver dans un souci de la vérité qui ne se laisse pas emprisonner dans l'exigence de non-contradiction. Les contradictions y sont recherchées, en tant que révélatrices de certaines limites de la pensée, contre lesquelles il faut se jeter pour les mettre à l'épreuve – et pour sculpter sa propre réflexion à leur épreuve. Surtout : le principe de non-contradiction est mutilant – aussi mutilant que la prétention d'une objectivité dénuée de tout jugement de valeur – parce que la vérité ne peut s'approcher (asymptotiquement) qu'en « l'attaquant de multiples côtés » et en l'éclairant d'« arguments venant de différentes directions ». Or il n'y a de contradiction rédhitoire qu'à partir d'un point de vue unique définissant « la » vérité par son unicité. Dans le monde non-mutilé où revendique de se situer la recherche-crédation, il n'y a que « des » vérités, potentiellement contradictoires entre elles, en fonction des différentes perspectives qui les fondent (Alloa 2020).

Comme le *Pilpul*, comme les réflexions qu'a rédigées Flusser durant ses trois décennies de publications, la recherche-crédation propose de danser autour de contradictions insurmontables, sans prétendre pouvoir les résoudre, mais en espérant tester ses limites sans peur de se jeter contre elles. Cette danse relève moins du savoir que du faire. Elle enrichit les situations d'expérimentation de l'épaisseur de l'expérience. Davantage que de se fixer un but, elle déploie un « horizon de réflexion », levant les yeux vers « l'impensable, horizon constamment investi, et jamais atteint » (Flusser 1981, 548).

Références

- Alloa, Emmanuel, 2020, *Partages de la perspective*, Paris, Fayard.
- Bayard, Pierre, 2009, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Minuit.
- Bianchini, Samuel, 2009, « R&C. Recherche et création », in Samuel Bianchini (éd.), *Recherche & création. Art, technologie, pédagogie, innovation*. Montrouge, Burozoïque.
- Bijvoet, Marga, 1997, *Art as Inquiry towards New Collaborations between Art, Science and Technology*, New York, Peter Lang.
- Chatonsky, Grégory, 2016, « À la recherche de la recherche-crétion », 2016, <http://chatonsky.net/recherche-de-la-recherche/>
- Citton, Yves, 2017, *Médiarchie*, Paris, Seuil.
- Citton, Yves, 2022, Postface à Vilém Flusser, *La création scientifique et artistique et autres essais sur la recherche-crétion*, Dijon, Presses du réel
- Da Empoli, Giuliano, 2019, *Les ingénieurs du chaos*, Paris, Lattès.
- During, Elie, 2009, « Prototypes : un nouveau statut de l'œuvre d'art », in Colette Tron (éd.) *Esthétique et société*, Paris, L'Harmattan.
- Flusser, Vilém, 1963, *Lingua e realidade*, Coimbra, Annablume, 2012
- Flusser, Vilém, 1981, « Pilpul », traduit du portugais par Anderson Pedrosa 2020, p. 546-548.
- Flusser, Vilém, 1982, « La création scientifique et artistique », Archives Flusser, SANS-REFERENCE-3042
- Flusser, Vilém, 1991, « Une révolution dans le domaine des images », in *La civilisation des médias*, Belval, Circé, 2006.
- Flusser, Vilém, nd-a, « Réflexions préalables autour des expériences de résidences d'artistes à l'étranger », Archives Flusser, M21-RESEAU-01_692, non-daté.
- Flusser, Vilém, nd-b, « Pour une école du futur », tapuscrit, Archives Flusser, SANS-REFERENCE_2970, non-daté.
- Flusser, Vilém, nd-c, « Considérations "écologiques" », tapuscrit, Archives Flusser, SANS-REFERENCES_2935, non-daté
- Forest, Fred, 2021, site personnel, www.fredforest.org
- Gallie, Walter Bryce, 1956, « Les concepts essentiellement contestés », *Philosophie*, n° 122, 2014, p. 9-33.
- Gosselin, Pierre & Éric le Coguiéc (éd.), 2009, *La recherche-crétion*, Québec, Presses Universitaires du Québec.
- Huyghe, Pierre-Damien, 2017, *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, B42.
- Leclercq, Christophe, 2009, « La collaboration comme dispositif de recherche. *Experiments in Art and Technology* et l'Art and Technology Program du Los Angeles County Museum of Art », in Samuel Bianchini (éd.), *Recherche & création. Art, technologie, pédagogie, innovation*. Montrouge, Burozoïque.
- Manning, Erin & Brian Massumi, 2018, *Pensée en acte. Vingt propositions pour la recherche-crétion*, Dijon, Les presses du réel.

Massumi, Brian, 2018, « Réévaluer la valeur pour sortir du capitalisme », *Multitudes*, n° 71, 80-91.

Pedroso, Anderson, 2020, *Vilém Flusser : de la philosophie de la photographie à l'univers des images techniques*, thèse soutenue à Sorbonne Université le 20 septembre 2020 sous la direction d'Arnaud Pierre.

Warnod, Jeanine, 1972, « Thèmes révolutionnaires pour la Biennale de Sao Paulo 1973 », *Le Figaro*, 19 septembre 1972.