

Qu'elle est la connaissance engendrée par les arts visuels ?

James Elkins

Number 116, Winter 2014

Transférer l'expérience

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71285ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Elkins, J. (2014). Qu'elle est la connaissance engendrée par les arts visuels ?
Inter, (116), 25–28.

Qu'elle est la connaissance engendrée par les arts visuels?

► JAMES ELKINS

C'est une croyance universelle, dans la documentation sur la pratique ou les études de 3^e cycle en arts visuels, que l'œuvre soit considérée comme une nouvelle forme de connaissance ou comme une source de connaissance. Cette affirmation, ou cet espoir, est essentielle aux documents administratifs, bureaucratiques et promotionnels des programmes de doctorat à travers le monde et est courante dans les publications universitaires en général, même lorsque l'art n'en est pas le sujet.

Ce qui suit est un extrait tiré d'un livre que j'ai publié, intitulé *Artists with PhDs*. J'en prépare une nouvelle édition, qui sera deux fois plus volumineuse que celle présentement disponible sur Amazon. En effet, le domaine des arts visuels au niveau doctoral prend rapidement de l'expansion : les cinq premières années suivant la sortie du livre, une tonne de documentation est apparue, élaborant des théories sur les nouveaux programmes ; tellement d'ouvrages en fait que je crois qu'il n'est plus possible désormais pour une seule personne de tout lire. La nouvelle édition d'*Artists with PhDs* est une tentative de rester à jour avec ces nouvelles théories et institutions.

Ce livre est divisé en deux parties : la première comprend des essais écrits par des personnes impliquées dans ces programmes et la deuxième, des extraits de thèses de doctorat provenant de partout dans le monde. (La nouvelle édition contiendra des extraits de thèses écrites en Afrique du Sud, à Tokyo, au Mexique, au Ghana, en Europe et en Amérique du Nord.) Ma contribution consiste en trois essais dans la première partie du livre, où sont rassemblés la plupart des faits. (Le livre contiendra aussi la liste des programmes à travers le monde.)

Je suis sceptique au sujet de ces programmes. J'ai été impliqué dans le sujet parce que je m'intéresse à l'histoire de l'enseignement de l'art à différents niveaux, de la Foundation Year au Master of Fine Arts, en passant par le Bachelor of Fine Arts. (Un livre intitulé *What Do Artists Know ?* résume beaucoup de notions à ce sujet.) Le doctorat semble particulièrement mal défini.

Chaque plainte et chaque crainte que j'ai entendues concernant ces programmes de doctorat comportent une certaine vérité. Mais, puisque le programme se répand sur la planète, il vaut mieux l'étudier plutôt que

d'essayer de l'arrêter. Un de mes trois essais dans ce livre, « Quatorze raisons de ne pas faire confiance au doctorat », rassemble 14 objections et problèmes courants. Au cœur des difficultés conceptuelles concernant le programme, je pense qu'il y a deux termes : la *recherche* et la *connaissance*. Les deux sont essentiels à la manière dont la plupart des programmes se comprennent et se représentent, mais aucun d'entre eux n'est bien défini.

Voici un extrait des « Quatorze raisons » sur la connaissance, soit la 12^e objection¹.

Raison 12. Il n'y a pas de consensus à propos de la connaissance produite par l'œuvre.

L'expression générale pour les disciplines artistiques, comme quoi elles impliquent la « recherche » qui est source de « connaissance », n'est habituellement pas problématique parce que les disciplines définissent elles-mêmes leur propre compréhension de ce qui est considéré comme la connaissance.

Pourquoi utiliser le concept de connaissance, au juste ? /

Comme pour la question de la recherche, je pense qu'il est prudent de commencer par se demander si ce terme doit être le principal moteur de la documentation administrative et scolaire ou même s'il doit être utilisé tout court. Il existe des options bien reconnues ; en voici quelques-unes :

i. La compréhension. Timothy Emlyn Jones (ailleurs dans *Artists with PhDs*) fait allusion à la compréhension comme étant synonyme de connaissance et préconise un mélange des deux. Mais le concept a été rejeté en 1993 par Frayling qui a fait la distinction entre ce concept et la connaissance, comme le mentionne Judith Mottram au chapitre 1. Pour autant que je sache, il n'y a jamais eu de discussion à propos de la différence entre la connaissance et la compréhension dans le domaine des arts visuels. Le concept de la compréhension a du potentiel à cause de son histoire intellectuelle plus profonde et plus vaste que les usages administratifs actuels en recherche, renvoyant aux discussions sur la *Verstehen* (littéralement, « compréhension ») en Allemagne au XIX^e siècle dans, entre autres, les ouvrages de Wilhelm Dilthey. La distinction que fait Dilthey entre les termes *Verstehung* et *Erklärung* (littéralement, « connaissance ») ici est très pertinente ; il les voyait respectivement comme des marques de distinction entre les lettres et les sciences. Il serait aussi profitable d'explorer ce qu'entendait Dilthey par *Erlebnis* (« expérience vécue ») parallèlement à *Verstehen*. *Erlebnis* est en lien, selon la compréhension courante, avec la phénoménologie et la performativité. Il est peut-être même possible d'en arriver à une définition de la *Verstehen* qui soutiendrait les programmes contemporains en arts visuels mais, sans une enquête sérieuse, il n'est peut-être pas juste d'adopter le terme *compréhension*, car il serait facile pour ce terme vague et mal défini de devenir un substitut du terme *connaissance*.

ii. L'expression. Comme *compréhension, expression* est un mot courant dans les studios d'art et dans le monde de la critique. Il est largement utilisé, en dehors du milieu universitaire, pour décrire ce que l'art fait. Plusieurs auteurs permettent à la théorie de l'art de trouver des sources théoriques pour l'expression. Dans ce dessein, mon choix s'arrêterait sur R. G. Collingwood. Selon lui, l'expression est en relation avec la conscience et l'individuation, donc elle est libre d'aborder une panoplie de pratiques sociales comme l'autoréflexivité des pratiques artistiques scolaires.

iii. La signification. Voilà un concept bien développé en herméneutique. Un programme de doctorat pourrait être concentré sur des textes de Hans-Georg Gadamer ou de Paul Ricoeur, considérant qu'une des fonctions de l'art est la création de sens. Sinon, les explorations des « logos iconiques » et des « différences iconiques » de Gottfried Böhm contiennent aussi un matériel riche : il associe les concepts aux images afin de caractériser leur mode de signification qui n'est ni logique (comme pour le langage) ni illogique.

iv. Le sentiment, l'émotion ou l'affect. Ces trois mots sont souvent différents les uns des autres. Dans le travail de Brian Massumi, par exemple, l'affect est fortement opposé au sentiment, mais ce n'est pas vrai pour certains érudits qui élaborent des théories sur l'affect. En mettant de côté ces différences, la théorie de l'affect, en général, est rendue si élaborée qu'elle pourrait fournir une plateforme de travail pour le doctorat. Étant donné cet intérêt récent, les avantages institutionnels de la *connaissance* engendrée par l'art peuvent paraître inaccessibles ou, pour le voir différemment, impliquent une forte déformation des idées contemporaines sur l'art.

Ces quatre termes, je pense, sont les principales options au terme *connaissance*. Il en existe un autre qui peut paraître différent en son genre :

v. L'interprétation. Dire que l'art est source d'interprétation est différent de dire que l'art est source de compréhension, d'expression, de signification ou de sentiment. Après tout, une œuvre peut être interprétée comme une connaissance expressive, mais il s'avère étrange d'énoncer qu'une œuvre puisse être interprétée comme une interprétation expressive. D'un autre côté, c'est précisément ce qui arrive quand on formule que la pensée réside dans les œuvres et que l'art est présenté en tant que recherche. Je ne connais aucune institution qui affirme que l'interprétation émane de l'art, bien que ce ne soit pas sans rapport avec le genre d'affirmations concernant la recherche énumérées dans les exemples précédents.

Quels sont les types de connaissance ? / Il existe une documentation considérable concernant la compréhension, l'expression, la signification et l'affect qui peuvent servir d'objectif et d'aboutissement au doctorat en arts visuels, remplaçant ainsi la connaissance ou s'ajoutant à elle. Néanmoins, du fait que toute la documentation concernant le doctorat en arts visuels fait usage du concept de connaissance, il est utile de se demander comment cette dernière est comprise. Parfois le terme *connaissance* est nuancé : les gens se réfèrent plutôt à la *connaissance artistique*, à la *connaissance visuelle* ou à la *connaissance fondée sur la pratique*. De telles expressions peuvent manquer de clarté parce qu'elles présument d'emblée résolue la question de ce qu'est la connaissance dans le champ des arts visuels. Il y a en jeu, je pense, au moins six sens attribués au terme *connaissance* :

i. La connaissance tacite. Ce sont les choses qui nous sont toujours inconnues, mais que nous savons être en mesure d'accomplir ou de décrire. La connaissance tacite se trouve en suspension dans une discipline : elle promet à tout le moins d'être partiellement articulée, extraite de sa matière et traduite en langage. Des possibilités qui figurent dans cette liste, la connaissance tacite est celle qui a attiré le plus d'attention, même s'il n'est pas toujours clair de déterminer s'il s'agit finalement d'un type de connaissance différent des autres types mentionnés.

ii. La connaissance visuelle. Si les arts visuels possèdent un type de connaissance qui s'y rattache, qui lui appartient et dont c'est le mode d'expression, alors cette connaissance devrait être dite visuelle. Cela

inclurait ce que les modernistes ont appelé la « connaissance optique », tout comme la connaissance inhérente à la matière ou à la substance de l'art et celle inhérente à la pratique, à la disposition ou à la performance en art. Une telle connaissance ne serait pas linguistique ; elle se trouverait seulement dans l'œuvre et non dans les documents en appui au doctorat. La connaissance visuelle pourrait être sous-entendue, indiquée, paraphrasée, évoquée par analogie et non exprimée dans le langage.

iii. La connaissance affective. Si les arts visuels ont de prime abord traits aux sentiments, aux émotions, aux humeurs et autres états affectifs, alors leur forme de connaissance devrait être dite affective. Récemment, les différentes formes de théorie de l'affect ont suscité un intérêt grandissant dans le monde de l'art. Les théories de Brian Massumi, expliquées dans l'ouvrage *Affect Theory Reader* et dans le livre à paraître *Beyond the Aesthetic and the Anti-Aesthetic*, s'intéressent aux genres de la théorie de l'affect. La connaissance affective est en partie linguistique : elle peut être décrite même si la description est inadéquate du point de vue de la structure.

D'un point de vue philosophique, il existe plusieurs autres types de connaissance pouvant être différenciés des précédents² :

iv. La connaissance propositionnelle. Ce sont les énoncés logiques usuels dans le langage ou leurs équivalents. C'est le sens donné à *connaissance* dans les publications universitaires extérieures au domaine des arts. Ici, la *proposition* signifie la composante structurelle nécessaire à la pensée logique, ce qui implique des phrases complètes par opposition aux images, aux tropes, aux évocations et aux associations. Le philosophe Michael Oakeshott a divisé toute la connaissance en deux catégories : la technique et la pratique. Donc, pour lui, la technique comprend les statistiques, les faits, les dates, les recettes, les formules, les règles, tout ce qui peut être mis en mots, enseigné et appris. La connaissance propositionnelle se rapproche aussi de la *technè* d'Aristote, la connaissance transmissible.

v. La connaissance pratique. C'est quelque chose que nous savons faire, mais que nous ne pouvons pas mettre en mots. Jouer du piano ou faire du vélo en sont des exemples. Ce concept a été théorisé comme étant l'« habitude » par les psychologues français du XIX^e siècle et est le sujet central d'une littérature plus considérable au XX^e siècle dans le domaine de la psychologie cognitive. (La connaissance pratique d'Oakeshott est similaire, mais celui-ci fait ressortir l'idée qu'une telle connaissance ne peut être réduite à des règles. Au lieu de cela, dit-il, c'est une question de compétences : elle s'acquiert par la pratique. Pour lui, la « connaissance technique » représente les règles, tandis que la « connaissance pratique » évoque les compétences. La difficulté rencontrée lorsque l'on fait cette distinction est qu'en art, les techniques d'enseignement, les matières et la connaissance spécifique à chaque discipline comprennent à la fois des règles et des compétences.)

vi. La connaissance phénoménale. Ce sont les choses que nous avons expérimentées, qui marquent la mémoire. Elles se présentent en tant qu'expériences complètes, mais ne peuvent avoir aucun bon mot équivalent. Un exemple serait l'expérience d'escalader une montagne.

Les six sens ici donnés au terme *connaissance*, à l'exception de la définition courante (celle de la connaissance propositionnelle, soit la quatrième), ont en commun un problème très épineux : chacun d'eux est par nature un mélange, partiellement connu et partiellement incomplet ; chacun est en partie (excepté pour la connaissance propositionnelle) non verbal, extralinguistique, non conceptuel, illogique ou alogique, désarticulé, spécifique à la discipline artistique, non conceptuel ou préconceptuel, incarné, senti ou, autrement, différent et séparé du langage. Dans chacune des définitions, la limite entre la linguistique et ce qui est en dehors d'elle est posée différemment. Dans la connaissance visuelle (ii.) par exemple, une partie de ce qui compte comme connaissance doit rester au-delà d'une limite identifiée par le visuel. Également, quelques aspects de la connaissance phénoménale (vi.) peuvent être communiqués : nous pouvons par exemple suivre un guide en haut d'une montagne et apprendre des choses qu'il a assimilées durant ses expéditions précédentes ; nous n'assimilerons pas la connaissance phénoménale

du guide, mais quelques fragments que nous pourrions mettre en mots ou en application.

Le deuxième sens, la connaissance visuelle, apparaît sous plusieurs formes dans la littérature sur les arts visuels au doctorat. L'introduction de Haseeb Ahmed dans la collection « N52 : On Art and Research at MIT »⁴ avance que les pratiques artistiques et la recherche au MIT résultent en des objets et des pratiques qui « produisent des objets dont la connaissance ne se reproduit pas ». Une de ses sources est l'essai d'Adorno, *Commitment*, dans lequel il est écrit que les œuvres représentent « la connaissance en tant qu'objets non conceptuels ». Un tel ouvrage, écrit Ahmed, « perturbe la reproduction continue du "monde tel que nous le connaissons" et [...] traduit ce monde en matériau pour la libre production de ce qui est connu sous le nom d'œuvre ». L'œuvre qui en résulte ne peut être « facilement ignorée, réprimée ou dissipée dans le substrat du monde d'où elle provient ». Cette position ne dit pas nécessairement quel type de particularité est en jeu puisqu'une véritable non-reproductibilité serait une pure inintelligibilité. La communicabilité partielle est toujours ce dont il est question et les programmes qui reposent sur elle sont nécessairement incapables de décrire, au-delà d'une perturbation de la communication normative, ce qui est considéré comme de la *connaissance*.

Ici, le point saillant est que les six connaissances, à l'exception de la connaissance propositionnelle, présentent un problème pour la documentation pédagogique et institutionnelle au niveau doctoral. Souvent, l'utilisation qui y est faite de la connaissance artistique ne propose pas de concepts cohérents valables, comme pour signaler que ce qui est important dans les programmes du 3^e cycle n'est pas l'habituelle connaissance propositionnelle. Le savoir contenu dans les livres abordant la connaissance artistique est majoritairement dénaturé parce qu'il s'accumule dans l'espoir de trouver une zone de liberté qui serait à la fois en dehors des limites de la connaissance propositionnelle et liée, d'une façon ou d'une autre, à elle. Les termes *compréhension* et *signification* évitent cette confusion ; ils seraient donc à préférer.

Comment, en arts visuels, cette connaissance est-elle extraite, lue ou interprétée ? / Si la connaissance artistique est en partie extérieure au langage, un problème se profile dès lors pour l'évaluation et pour ce qui est appelé, au Royaume-Uni, les « résultats d'apprentissage ». Un rapport doit être fait entre la façon d'imaginer la *connaissance* artistique et l'*objet* artistique. Il y a essentiellement deux choix ici :

- i. La connaissance artistique est inhérente à l'objet visuel ou à la pratique, ce qui fait que l'objet ou la pratique est en soi une forme de connaissance.
- ii. La connaissance artistique est considérée comme faisant partie de l'objet ou de la pratique, de sorte que ce discours révèle la contribution que l'art apporte à la connaissance.

Or, les programmes doctoraux luttent contre cela. L'option ii. correspond en partie à ce qui est avancé dans la « recherche pour l'art » de Frayling⁴. Si « la pensée est, dit-on, incarnée dans l'artefact » et que ce qui en est l'enjeu est une sorte de « communication visuelle, iconique ou imagée », il est nécessaire de dire comment exactement le visuel ou le non-verbal est présent au sein de l'œuvre.

L'option i. est plus particulière et l'option ii en dépend logiquement parce que, si la signification n'émane pas de l'œuvre, alors il ne serait pas logique de dire qu'elle pourrait en être extraite. Malgré le fait que Frayling ne le mentionne pas, il existe une documentation considérable sur l'idée que la pensée puisse être présente à l'intérieur et par le biais des œuvres en arts visuels. On dit que les peintures, en particulier, incarnent la pensée ou qu'elles ont leur propre mode de pensée. Des auteurs aussi variés que Gaston Bachelard, Hubert Damish, Hanneke Grootenboer, David Freedberg, Louis Marin, Jean-louis Schefer et W. J. T. Mitchell ont avancé des idées similaires. C'est l'un des quatre sens que donne Derrida de la « vérité en peinture », qui l'utilise afin d'encadrer sa propre argumentation dans l'ouvrage *The Truth in Painting*. Graeme Sullivan écrit parfois sur la pensée

dans l'art, par exemple lorsqu'il dit que « périodiquement, les artistes "pensent dans un matériau" », même si pour lui il s'agit d'une triade (il y a aussi la « pensée dans un langage » et la « pensée dans un contexte »⁵, un ensemble qui ne serait reconnu par aucun des auteurs précédents).

Il ne serait pas juste de dire que ce domaine est contesté parce que je ne crois pas que quiconque ait déjà essayé de mettre en lien ces différentes théories : dans les Visual Studies, on aborde la théorie de l'image de Mitchell (les images créent la théorie, elles sont la théorie) ; en histoire de l'art, on s'intéresse aux manières de lire les images selon Marin (elles soutiennent des réflexions au sujet de la lecture, même si elles ne sont pas lisibles) ; la documentation sur la performativité peut aussi déclarer que le visuel est son propre raisonnement, qu'il est propositionnel. Mais ces discussions sont hors sujet. Si l'objet artistique doit lui-même devenir la nouvelle connaissance au lieu ou en plus de la dissertation, un énorme travail supplémentaire devra être fait afin de définir quelle sorte de pensée émanera de l'objet même, comment elle en émanera et quelle sera la place laissée à l'interprétation.

La formule habituelle dit que le travail, l'éloquence, l'introspection, la critique et l'analyse sont nécessaires à l'extraction de la connaissance de l'œuvre. Par exemple, Sullivan affirme que, si un travail visuel est « le fruit d'une recherche en arts visuels », il est alors « en mesure d'être considéré en tant que preuve solide »⁶. En d'autres mots, si le travail est structuré de façon appropriée (résultant d'une « recherche en arts visuels »), il est possible de démontrer comment il « incarne les idées ».

Il a été aussi discuté, moins souvent toutefois, que le travail, l'éloquence, l'introspection, la critique et l'analyse systématique ne sont pas nécessaires à la production de la connaissance comprise dans l'œuvre, mais que la connaissance peut plutôt être révélée, montrée, mise en lumière. Ce modèle découle de la lecture de Platon par Heidegger et du concept d'*Alètheia*⁷ (même s'il n'est pas toujours attribué à Heidegger).

Or, je me demande si ces deux expressions ne conduisent pas à une équivoque décisive. Cela se voit le plus facilement en adoptant le deuxième des six sens donnés à la connaissance artistique, qui soutient que les arts visuels sous-tendent une connaissance visuelle ou sont une sorte de connaissance visuelle. Les deux options que je suggère sont :

- i. Si une œuvre d'art visuelle est elle-même une forme de connaissance visuelle, elle ne peut être transposée en langage. Le langage, dans la formule de dissertation au doctorat ou celle de l'évaluation des réalisations de l'étudiant, ne peut substituer, exprimer ou traduire ce qui se passe dans l'objet ou la pratique.
- ii. Si l'objet ou la pratique implique ou contient une connaissance visuelle, cette connaissance peut être extraite et notée, par exemple, dans une dissertation. Mais si tel est le cas, que reste-t-il de l'objet visuel ? Les objets visuels et les pratiques sont-ils seulement des contenants d'où est extraite la connaissance ?

Il n'existe pas de réponse claire à ces questions. L'opinion la plus répandue dans la documentation au doctorat est que la connaissance est un concept approprié et nécessaire, que l'enjeu est une certaine forme de connaissance tacite ou visuelle et que l'environnement de recherche structuré du programme doctoral est nécessaire afin de faire sortir la connaissance de la pratique. Cette série de présomptions produit, à mon sens, une documentation quasi incohérente.

Pourquoi l'idée d'ouvrir le débat à ce sujet semble-t-il peu judicieux ? / Lorsque j'ai discuté de ce sujet avec des professeurs et des artistes impliqués dans les programmes du 3^e cycle, il en est ressorti que l'idée même de remettre en question le concept de connaissance pourrait être mal avisée ou avoir un mauvais point de départ. Laissez-moi tenter de parler de ces objections avec deux exemples. Les deux ont un lien avec Mondrian.

Une fois, j'ai été invité à discuter d'un nouveau programme de doctorat au Canada. J'étais assis autour d'une table avec d'autres gens de la faculté, nous révisions la définition du programme proposé. De ce que je me souviens, la discussion s'est déroulée ainsi :

J'ai dit : Vous allez devoir reconsidérer ici l'utilisation du terme *connaissance* parce que cela pourrait ne pas convenir à tous les étudiants qui s'inscrivent au programme.

Quelqu'un de la faculté a répondu : Mais, l'art crée la connaissance. Mon art, c'est la recherche, et il mène à l'art qui crée la connaissance. J'ai dit (quelque chose comme) : Ça peut être vrai (je n'avais pas vu son travail). Mais, voulez-vous mettre ça dans la documentation officielle, de sorte que ce soit vrai pour tous les artistes ou pour tous les candidats ?

La même personne : Oui.

Moi, voulant savoir : Alors, si tout art produit de la connaissance, quelle connaissance est produite par une peinture de Mondrian ?

J'ai été stupéfié de sa réponse, et c'est une des raisons pour lesquelles je m'intéresse à ce sujet : « La raison pour laquelle les peintures de Mondrian ne produisent aucune connaissance est qu'il n'avait pas de méthodologie de recherche cohérente. »

Donc, remettre en question le projet de douter que l'art puisse être une source de connaissance s'expliquerait en partie parce que la connaissance est toujours potentiellement présente en art. Il faut la développer en faisant une recherche valable pour qu'elle en ressorte. Une autre raison complètement différente de douter du projet de douter que l'art puisse être une source de connaissance est venue de discussions à propos d'une version antérieure de ce texte sur Facebook. Voici un extrait de cet échange :

D. B. : C'est comme si tu commences par séparer le visuel de la connaissance et que tu essaies ensuite de les remettre ensemble (probablement en vain)... Je ne suis pas d'accord, Jim. Je pense que les artistes ont toujours réfléchi à ce qu'ils font sur le plan de la connaissance. Des fois, ils ont appelé ça la « vérité » (par exemple, Cézanne) et d'autres fois ils ont appelé ça la « vérité matérielle » (par exemple, les hauts-modernistes) ou encore le « réalisme », le « choc », le « progrès », et ainsi de suite...

J. E. : Je pense que ta réponse... écarte la signification de connaissance en l'éparpillant parmi des concepts ressemblants. Quand le terme *connaissance* est énoncé dans les programmes de doctorat, c'est très spécifique. Je n'ai entendu personne parler de « réalisme », de « choc », de « vérité », de « vérité matérielle » ou de « progrès », et je ne suis pas certain de savoir en quoi cela aurait rapport, de toute façon. À la base, je crois que si tu développes le terme *connaissance* de la façon que je crois que tu le fais, tu n'as aucun problème, mais il y a un problème avec les programmes au doctorat parce qu'ils ne le développent pas comme ça.

D. B. : Jim, je ne crois pas que je développe le concept de connaissance, je le traduis dans l'idiome des discussions faites aux beaux-arts... Les programmes au doctorat se réjouissent que l'on puisse expliquer ce qu'est notre contribution à la connaissance en autant que l'on définit les conditions dans lesquelles cette contribution est faite. Je ne crois pas que nous devrions limiter le concept de connaissance de la façon que tu le suggères, et je ne crois pas que nous devrions isoler le concept de connaissance du vrai débat historique et contemporain, où est abordé la connaissance en art.

J. E. : Wow, en voilà, une différence majeure ! Je ne crois pas que je limite le concept de connaissance. Dans l'essai, je propose plusieurs termes, dont *expression*, et plusieurs définitions du terme *connaissance* qui ne font pas partie de la documentation doctorale. N'est-ce pas limiter le concept de connaissance que de dire que le « choc » n'est pas la connaissance ? Et est-ce que je peux poser une question : penses-tu que les peintures de Mondrian sont une source de connaissance ?

D. B. : Les peintures de Mondrian, premièrement, doivent être le fruit de la connaissance (je crois que nous pouvons être d'accord là-dessus). Personne ne peut avoir fait de telles toiles dans la première partie du XX^e siècle sans avoir eu au préalable une profonde connaissance de la peinture la plus évoluée et la plus ambitieuse. Mais nous pouvons

aller plus loin, je pense. Les toiles de Mondrian ne reflètent pas simplement la connaissance qu'il a acquise en observant les autres peintres ; il apporte sa propre contribution à la connaissance et à l'histoire de l'art en les faisant. La qualité des œuvres apporte de nouvelles questionnements, fait de nouvelles propositions, pointe vers de nouvelles directions. Alors, oui, ces peintures « produisent » de la connaissance. J. E. : Si tu faisais une liste de quelques-unes de ces « propositions », par exemple « une peinture en losanges se doit maintenant d'avoir des rayures finissant à 45 degrés au bord du canevas au lieu de continuer en dehors de la surface peinte », tu pourrais, en fait, dresser une liste de « nouvelles connaissances ». Ce travail a déjà été fait par Yves-Alain Bois ainsi que par son professeur Hubert Damisch... Mais est-ce la même chose que la « connaissance », qui comprend le « choc » ou le « progrès » ?

Cet échange a continué sans se terminer de façon claire. Il est probablement vrai que, si Mondrian était un étudiant au doctorat, un mémoire traitant de sujets similaires à ceux dont Bois a fait la chronique (des mouvements individuels faits entre les toiles qui montrent ce que Mondrian faisait à chaque moment) serait de circonstance. Mais, le point majeur de D. B. reste que la connaissance devrait faire preuve de contenance, qu'elle devrait inclure beaucoup de choses. Alors, de son point de vue, ce que j'avais en tête était une extension des significations et des usages du terme *connaissance*, et les termes associés lui semblaient un rétrécissement ou une séparation artificielle du « visuel » venant de la connaissance.

La première réserve me vient de l'idée selon laquelle la connaissance se doit d'être discutée en parallèle à tout ce qui compte pour de la recherche. (Cela ne me convainc pas et je ne suis pas d'accord avec la supposition sous-entendant que tout art soit potentiellement une source de connaissance.) Le second doute provient du fait que parler de la connaissance comme j'ai essayé de le faire n'est pas adéquat, c'est-à-dire qu'elle doit être traduite en « idiome pour débats publics aux beaux-arts » avant d'être analysée efficacement. Cela me semble entièrement raisonnable. Mais s'il y a une chose qui caractérise l'immense documentation sur la connaissance et la recherche en art au troisième cycle, c'est sa distance par rapport à tout ce qui s'appelle conversations usuelles en atelier, critique d'art et même théorie sur l'art datant d'avant l'avènement du doctorat. Étant donné l'état de la documentation, il semble important, puisqu'ils sont utilisés dans la documentation actuelle, d'essayer de clarifier les termes le mieux possible. ◀

Traduction : Gabriel Paquet

Notes

- 1 Puisqu'il s'agit d'un nouveau sujet, avec beaucoup d'aspects inconnus, chaque commentaire et suggestion sont les bienvenus. Si votre commentaire ou votre critique se retrouve dans la deuxième édition du livre, je vous en donnerai pleinement les crédits. Veuillez s'il vous plaît écrire vos commentaires au www.jameselkins.com/yy.
- 2 Cette liste est établie dans *What Do Artists Know ?*.
- 3 Cf. « A Selection of Conversations Held by the 2010-11 Alumni of the Program in Art, Culture and Technology with their Colleagues at the Massachusetts Institute of Technology » [en ligne], N52 : *On Art and Research at MIT*, www.-52.com.
- 4 Cf. l'article sur la recherche précédant cette liste de raisons.
- 5 Cf. Graeme Sullivan, « Artefact as Evidence Within Changing Context » (2006) [en ligne], *Working Papers in Art and Design*, 11 mars 2013, www.herts.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0004/12397/WPIAAD_vol4_sullivan.pdf.
- 6 *Ibid.*
- 7 L'*Alétheia* est évoquée, entre autres, dans *Research through Creative Practice* de Daro Montag, paru en 2000 et mis en ligne sur le site de l'Université de Hertfordshire le 11 mars 2013.

JAMES ELKINS est professeur et titulaire de la Chaire E.C. Chadbourne au Département d'histoire de l'art, théorie et critique à l'École de l'Institut d'art de Chicago. Son dernier livre s'intitule *What Photography Is* (Routledge). Il étudie les images d'art et de non-art. Parmi ses récents ouvrages, on retrouve *Chinese Landscape Painting as Western Art History* (Hong Kong University Press) et *Art Critique : A Guide* (New Academia). Il travaille présentement à l'édition d'une série de livres intitulée *The Stone Art Theory Institutes* (Penn State Press) et à des projets d'ouvrages collaboratifs en direct sur Internet : *Live Writing Project*. www.jameselkins.com