

« font » des études parce qu'il faut bien « faire » quelque chose et qui, une fois le diplôme obtenu, acceptent un travail pour « gagner » leur vie, afin de me focaliser sur le créateur et sa thèse.

Une thèse est avant tout la défense d'une position. Le terme grec, *thesis*, désigne l'« action de poser ». Aristote distingue deux thèses, celle qui exprime l'essence de la chose et celle qui en étudie l'existence ou la non-existence. Pour Cicéron, la thèse est avant tout l'expression d'une question générale d'où s'échappent les cas particuliers... C'est saint Bonaventure, en 1266, qui fait soutenir publiquement les premières thèses de théologie. Plus tard, à partir de 1323, la thèse dite « sorbonique » s'impose. Elle consiste en un oral de six heures; l'apprenti docteur doit répondre aux objections, questions et réfutations de maîtres. Plus tard, un résumé a été demandé et bien après, la thèse devint un document écrit de plusieurs centaines de pages, démontrant la capacité de son auteur à puiser aux bonnes sources et à construire un raisonnement sans faille.

Pour un créateur (designer, architecte, peintre, musicien, etc.), la thèse sera, nous dit-on, adaptée à son art. Mais alors, elle s'apparentera au « chef d'œuvre » du compagnon ? Non, elle sera soutenue devant un jury de docteurs, non nécessairement créateurs eux-mêmes. Une fois docteur, ce créateur pourra enseigner – sans avoir appris à enseigner – à d'autres qui sous sa direction prépareront et soutiendront leur thèse. Et ainsi de suite.

Questions : Les arts en sortiront-ils transfigurés ? Si oui, comment le mesurer ? L'imagination sera-t-elle au pouvoir ? La créativité débordera-t-elle des universités ? Les talents seront-ils cultivés pour eux-mêmes ou bien canalisés et laminés par la structure universitaire ? La normalisation des formations et des diplômes n'ira-t-elle pas contrarier les intentions expérimentales, hésitantes, imparfaites, des élèves, allant même jusqu'à les décourager, à les stériliser, à les inciter à adopter le conformisme dominant, à se fondre dans « l'air du temps », à s'académiser ?

La puissance transgressive de l'art, sa part de rébellion envers tout ordre institué, abstrait, distant, son inventivité déroutante, sa voyance insoupçonnée échapperont, espérons-le, à la démarche doctorale guindée et conventionnelle qui, de fait, bride la créativité indomptable. Le marché de l'art avec ses galeries et les achats des musées, dorénavant internet et globalisé, le « milieu » artistique dilué et soumis à de nouvelles normes (dont le doctorat), l'effacement progressif de la critique, la banalisation et l'homogénéisation des « performances », « installations », « événements », « expositions », « rétrospectives », ne peuvent que bénéficier d'une armée de docteurs-créateurs qui veilleront à la suprématie de l'art officiel, comme auparavant une poignée de « prix de Rome » faisait la pluie et le bon temps.

Thierry Paquot

Les défis de la recherche en art et en design en Suisse. Un cas d'école : la HEAD – Genève

Les accords de Bologne, et plus particulièrement l'intégration de la mission « recherche » au sein des hautes écoles d'art et de design suisses, ont fait souffler un vent nouveau, stimulant et parfois menaçant, sur les domaines artistiques. Stimulant car les écoles se sont trouvées confrontées à d'importants défis; menaçant car la réorganisation très pragmatique du système de formation supérieure tend à effacer les spécificités des disciplines, et notamment des arts et du design. Cet article, qui présente un bref survol de la situation actuelle, entend aussi pointer, à partir des réflexions et projets menés à la HEAD – Genève, Haute École d'art et de design les enjeux qui sous-tendent certaines décisions politiques et organisationnelles. Il montre qu'au-delà des aspects institutionnels s'esquissent des questions épistémologiques passionnantes pour l'art et le design dont les retombées sont tout aussi enthousiasmantes pour la société dans son entier.

Jean-Pierre Greff

Lysianne Lécho Hirt

Anne-Catherine Sutermeister

HEAD-Genève, Haute École d'art et de design

Contextes et enjeux de la recherche en Suisse

Comme dans la plupart des pays européens, le système de la formation supérieure suisse a été fondamentalement réorganisé après la signature des accords de Bologne. Implémenté par l'intermédiaire d'une loi fédérale, le nouveau système a mis sur pied d'égalité les universités et les écoles professionnelles supérieures, dénommées en Suisse Hautes Écoles spécialisées (HES). Dans la foulée, les écoles d'art et de design¹ ont été intégrées aux HES, après de longues tractations, rejoignant au sein de ce groupe pour le moins hétérogène les métiers de la santé et du social, de l'ingénierie et de l'architecture, de l'économie et des services.

Cette refonte a soulevé son lot d'interrogations : si les formations dites « professionnelles » ou fondées

sur la pratique (ce qui répond plus justement au champ des arts visuels) se sont trouvées pleinement valorisées en se situant au même niveau que les universités, elles ont cependant été confrontées à des questions éminemment stratégiques, notamment dans le domaine de la recherche. Qu'est-ce que la recherche dans le domaine des sciences dites « appliquées » ? Comment rivaliser avec les universités qui disposent d'une longue tradition de recherche ? Quant aux écoles d'art et de design, leur situation était fragile : minorées au sein d'un consortium où l'ingénierie et l'économie avaient occupé le terrain depuis de nombreuses décennies, elles se sont regroupées pour défendre leurs intérêts et revendiquer la reconnaissance de leurs spécificités² tant au niveau des formations qu'à celui de la recherche.

Si les écoles d'art et de design suisses n'ont pas attendu les accords de Bologne, et encore moins la validation des formations master, pour s'engager dans des projets de recherche, comprise dans son sens strict³, celle-ci a acquis une importance institutionnelle qu'elle n'avait pas auparavant. En effet, la recherche fait aujourd'hui partie, avec la formation initiale (Bachelor et Master), les prestations de services et la formation continue, des quatre missions sur lesquelles les HES sont régulièrement évaluées, et ce sur la base de critères principalement quantitatifs (comme par exemple le chiffre d'affaires réalisé en recherche, le nombre de projets obtenus auprès des fonds publics exogènes et compétitifs dédiés à la recherche ou encore le nombre des publications, au sens large, incluant heureusement aussi les expositions, les concerts et les parutions dans des revues spécialisées mais non sélectionnées par des pairs). On mesure évidemment toute la partialité et le risque réducteur de ce système dans le champ des arts et du design.

Inventer des formes de recherche spécifiques

Dès leur intégration au sein des HES, les écoles d'art ont donc dû répondre aux exigences des autorités de tutelle en matière de recherche. Les critères définis par les organisations finançant la recherche en Suisse (principalement le Fonds national suisse de la recherche scientifique, FNS, et la Commission pour la technologie et l'innovation, CTI) ont obligé les écoles d'art à se confronter à une définition très scientifique de la recherche. Alors qu'un flou sémantique existe dans de nombreux pays entre pratique et recherche artistique, les écoles d'art suisses ont été amenées à se mesurer à une notion stricte de la recherche où l'élaboration de savoirs inédits est un critère incontournable. Il suffit pour cela de prendre connaissance de la définition actuelle de la recherche, formulée par l'organisation faîtière *swissuniversities*, pour évaluer les défis, voire l'incongruité que cela signifie pour les écoles d'art : « la recherche [...] promeut l'acquisition de nouvelles connaissances, l'innovation scientifique et sociale ainsi que le transfert de savoir et de technologies⁴ ». Ces critères auxquels les écoles d'art doivent tenter de répondre posent des questions qui touchent à l'essence même de la formation artistique : comment encourager la recherche au sein des écoles si les critères en sont à ce point restrictifs ? Comment obtenir des fonds exogènes (et satisfaire ainsi les critères d'évaluation des autorités de tutelle) sans pour autant substituer aux artistes-chercheurs des professeurs au profil essentiellement académique ? Qu'est-ce qui motive les professeurs à s'engager dans la recherche, dans un environnement aussi étranger aux réalités de leurs pratiques ? Qu'est-ce que la recherche peut apporter à une carrière de designer ou d'artiste ? Les discussions menées avec des artistes et designers réalisant des projets de recherche confirment une première évidence : la recherche offre un temps de liberté et de réflexion, une opportunité

unique de déployer son travail dans de nouveaux « territoires » d'investigation, à bonne distance des contraintes et surdéterminations du marché de l'art. Idéalement, le sujet choisi ouvre de nouvelles pistes tant pour la pratique personnelle que pour l'enseignement, ou même génère des points de vue novateurs sur le « terrain » investigué (voir les deux exemples de projets de recherche décrits plus bas). Plus précisément, la méthodologie de recherche place les enseignants dans une posture plus rationnelle qu'intuitive, opérant ainsi un décentrement souvent salutaire et amenant à une collectivisation accrue des enjeux. Sur le plan institutionnel, l'évolution des exigences en matière de qualifications requises pousse aussi de plus en plus d'enseignants à s'investir dans la recherche, voire dans une thèse de doctorat. Enfin, le fait que la recherche s'impose comme une partie constitutive du champ de l'art – soulignons à ce sujet la présence d'un pavillon dédié à la recherche artistique dans le cadre de la Biennale de Venise 2015⁵ – suscite une émulation et offre aux artistes intéressés la possibilité de s'inscrire dans de nouveaux réseaux artistiques⁶. Une telle recherche, conçue comme une aventure intellectuelle et créatrice, répond à la définition même de l'activité artistique où les champs de la pensée et de l'expérience sont liés de façon indissociable, concourant à une construction des connaissances à travers les pratiques. Ainsi, l'activité de recherche artistique a, selon nous, cinq fonctions principales :

- élargir la compréhension de la réalité et le sens des productions (processus) artistiques, mises en œuvre dans une perspective de quête de connaissances ;
- assurer la présence d'une attitude réflexive et critique (sur l'art et les contextes qui le déterminent) au travers de toutes les activités pédagogiques et culturelles développées par et dans l'institution ;
- approfondir et diversifier la socialité des productions artistiques en explorant de manière novatrice les interrelations entre l'artiste, l'institution et la sphère publique ;

- développer des compétences techniques ou des technologies nouvelles ;
- engager une transformation créative de l'objet des investigations (historiques, sociologiques et politiques, techniques, esthétiques) et mener ainsi à l'innovation dans le champ artistique.

Pour faire face aux exigences institutionnelles stimulantes mais hautement problématiques, les écoles d'art et de design ont entamé des réflexions fondamentales sur ce que peut être la recherche en art et en design, développant des références communes et validées qui leur permettent de se positionner avec légitimité dans le milieu de la recherche suisse et internationale. En parallèle, des réseaux de recherche en art (Swiss Artistic Research Network) et en design (Swiss Design Network) se sont créés, suscitant des échanges de pratiques entre les écoles suisses⁷. La HEAD a relevé ces défis en explorant des sujets et des méthodologies de recherche extrêmement larges et protéiformes, qui lui ont non seulement permis progressivement d'obtenir les financements des différents fonds compétitifs suisses mais aussi d'explorer des formes inédites⁸. Trois projets FNS ont été obtenus au cours des dernières années ; un projet INTERREG et un projet européen ont été déposés cette année, témoignant des compétences acquises en recherche.

L'exemple de la recherche en design

Les discours sur la recherche en design illustrent bien la nature des défis auxquels se trouve confrontée une école d'art. Dans la littérature savante, certains auteurs affirment avec force l'existence d'une épistémè commune à l'ensemble des pratiques du design, un *designerly way of knowing* (Cross, 2006). Tirée de Donald Schön (1982), raffinée par Findeli (1998) et encore défendue aujourd'hui (Vial, 2014), cette conception entraîne l'implication directe du designer et du projet de

design dans le terrain de recherche. Construire le monde tel qu'il devrait être et non l'observer tel qu'il est : c'est cette nuance de posture qui fait que la recherche-projet en design, à l'instar de la recherche-action des sciences sociales, produit des connaissances situées sans imiter les formes d'objectivité des sciences dures. En phase avec ce point de vue, la HEAD met le nouveau rôle du designer-chercheur au cœur de sa stratégie et affirme qu'il ne saurait y avoir de bonne recherche en design sans bon design. Loin d'identifier abusivement le processus de création à celui de la recherche, cette ambition fait place aux potentiels de découverte et d'invention de savoirs incorporés dans les situations et les objets de qualité construits par le design. Appelée recherche-crétion en design, cette manière d'envisager la recherche vise à contenir le danger d'académisation inhérent à une compréhension par trop scientifique (Lécho Hirt, 2010; 2015).

En effet, bien que la Suisse soit reconnue pour la puissance de son système de formation professionnelle par apprentissage, et bien qu'aucune des universités du pays n'abrite une chaire ou un département de design⁹, l'académisation des institutions d'enseignement et de recherche guette également ce domaine. Le risque est particulièrement aigu parce que l'usage du mot design uniformise la réalité variée des positions personnelles, des enjeux intellectuels, des référents culturels, des pratiques de métiers et des modèles économiques hétérogènes qui sont en jeu. Du graphisme à la mode, du web à la typographie, du design de service participatif à la montre de luxe, les mondes du design ont beaucoup à perdre à une standardisation de leurs recherches et de leurs institutions de formation. C'est pourquoi la défense d'une approche qualitative centrée sur les capacités particulières des designers à incorporer les questions et les réflexions dans des formes convaincantes doit être sans cesse réaffirmée. En produisant des objets, des collections de mode ou des fontes numériques, le

designer produit des raisonnements cognitifs incarnés dans des artefacts. Sa recherche ne vise pas la démonstration logique par une heuristique de la preuve, mais la monstration des résultats d'une expérimentation conceptuelle et formelle aboutie. Les designers savent créer des situations, prendre en charge des problèmes complexes («wicked problems») et innover en proposant des solutions suffisamment satisfaisantes (Simon, 1969), en particulier dans les contextes interdisciplinaires. Ces qualités, précieuses mais fragiles, sont celles que la pratique de la recherche en design à la HEAD s'emploie à cultiver.

Le doctorat en art va-t-il rendre l'art meilleur?

Les débats sur le troisième cycle et le doctorat en art sont indissociablement liés à la recherche. Dans le cadre de Bologne, cette étape s'est progressivement instituée jusqu'à devenir partie intégrante du système de «qualification», même si certains paradoxes subsistent : en Suisse, seules les universités sont habilitées à délivrer des doctorats alors que de plus en plus de HES exigent ce titre de leurs professeurs¹⁰. En d'autres termes, les professeurs HES devraient être qualifiés à l'aune des critères académiques tout en défendant des enseignements professionnalisants et des pratiques de recherche appliquées. Heureusement, la plupart des autorités de tutelle ont introduit une dérogation pour les écoles d'art et de design. En effet, une école d'art sans professeurs-artistes ou designers, où seuls des titulaires de doctorat pourraient obtenir le titre de professeur, reviendrait à déprécier le principe même de l'enseignement artistique. Le fait que les HES ne peuvent délivrer de doctorat reste cependant paradoxal. Dans les hautes écoles d'art et de design, différents modèles voient le jour en

Suisse. Alors que la Haute École des arts de Berne a créé avec l'université de Berne un modèle spécifique, avec une école doctorale¹¹, la plupart des autres écoles d'art ont tissé des liens avec des écoles d'art étrangères habilitées à délivrer des doctorats *practice-based* ou *practice-led*. Mais qu'est-ce qui incite les artistes et designers à se lancer pour plusieurs années dans le projet ardu d'une thèse?

Au sens traditionnel du terme, une thèse de doctorat permet de se spécialiser dans un champ circonscrit, de devenir «expert», si ce n'est «l'expert dans ce domaine. Comment décliner cela dans le domaine de l'art et du design? Les différents formats de thèse qui existent aujourd'hui en Europe et au-delà montrent que le concept de doctorat – allant d'une approche académique à des projets de recherche-crétion où le texte n'occupe qu'une portion congrue – interpelle de plus en plus d'artistes et de designers (Wilson et van Ruiten, 2013). Cependant, la HEAD a pris le parti de défendre une approche large et multiple de la recherche, que peuvent s'approprier tant les professeurs titulaires d'un doctorat que les artistes et designers-chercheurs¹². Il est essentiel que la recherche reste ouverte aux profils de chercheurs les plus variés, pour que la recherche artistique ne cesse d'explorer de nouvelles pistes hors des sentiers académiques. Si l'on ne peut nier le phénomène d'une académisation du champ de l'art et du design, on peut aussi y voir le lent déclin du «mythe romantique» selon lequel la pratique artistique reste essentiellement intuitive et subjective, au bénéfice d'une approche plus pragmatique et décomplexée des relations entre pratique et théorie, penser et faire.

Vers de nouveaux entrecroisements entre société, art et design

Le modèle de gouvernance suisse a permis de créer un tissu dense et cohérent de formations en art et en design sur tout le territoire. Cependant, la situation actuelle suscite des défis quotidiens face auxquels les écoles d'art et de design doivent rester vigilantes : défendre les spécificités de l'enseignement artistique et de design au sein des hautes écoles spécialisées revient en quelque sorte à expliciter la fertilité de ces domaines qui, tels des sismographes, sondent et discernent les frémissements sociaux et s'emploient à produire des «mondes possibles¹³» pour relever les défis annoncés. Dans cette perspective, la recherche et plus particulièrement le doctorat offrent des opportunités pour donner une nouvelle visibilité aux champs artistiques. Mais c'est dans la tension entre le savoir incorporé, situé, et la forme écrite que s'annoncent les mutations les plus intéressantes. Dans un contexte globalisé, les nouvelles formes visuelles de communication des savoirs vont être au cœur des défis sociétaux.

Projet de recherche en design

L'exploration de méthodes en design dans le domaine de la communication visuelle transculturelle. Étude de cas 1B : La coexistence des signes visuels chinois et occidentaux.

En ces temps de mondialisation, médiatisation et interconnexion numérique, les cultures visuelles chinoises et occidentales s'entremêlent toujours plus étroitement et caractérisent l'identité visuelle d'aéroports, d'universités, mais aussi de quartiers urbains entiers. Le métissage des cultures visuelles est aujourd'hui indissociable de notre communication.

Ce projet de recherche a développé de nouveaux modes de conception visant l'interaction des signes visuels, notamment typographiques, de cultures différentes. Comment mettre en place des signes en interaction équilibrée, tout en conservant leurs caractéristiques culturelles et linguistiques intrinsèques ?

La première partie du projet, centrée sur le design typographique plurilingue, étudie des cas de communication multilingue et de *Corporate design*. Les résultats ont paru dans une édition spéciale de 120 pages de la *Revue suisse de l'imprimerie*¹⁴. Le design des infographies didacticielles fait l'objet de la seconde partie du projet, de même que la singularité des représentations culturelles. Les méthodes spécifiques de transmission des informations et des savoirs ont été étudiées en détail par des chercheurs designers, linguistes, historiens, qui se sont penchés sur les différences entre les principes de représentation occidentaux et chinois. Pour les deux cultures, ce nouveau design ouvre la porte à la compréhension réciproque des représentations dans des domaines de connaissance variés. Ruedi Baur souligne l'apport déterminant de cette recherche pour sa pratique quotidienne de designer dans un contexte multilingue : « En étudiant cette rencontre de deux cultures de signes utilisées en Chine et en Occident, nous fûmes confrontés aux différences fondamentales des systèmes de représentation. Aussi, considérant que la Chine a cultivé depuis des milliers d'années le design d'information à travers son système d'écriture, il semblait nécessaire de travailler sur la compréhension plastique et la traduction de tels schémas. »

Équipe :

Chef de projet : Ruedi Baur, professeur.

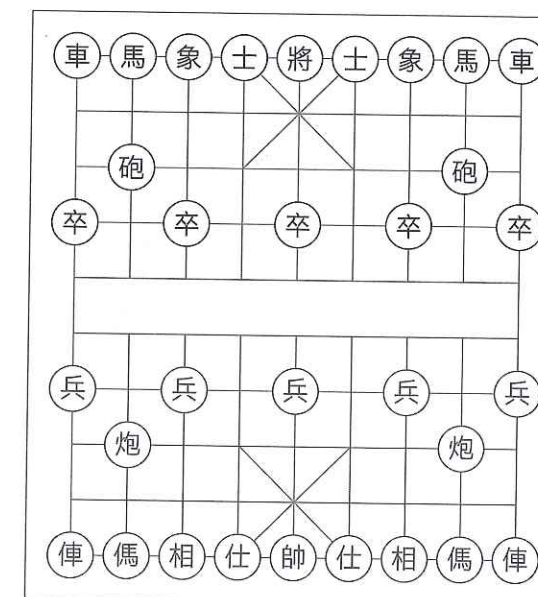
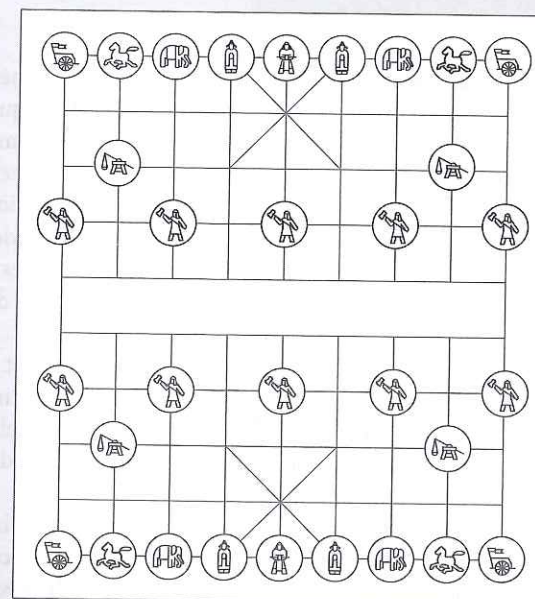
Chercheurs : Sébastien Fasel, Ulrike Felsing, Fabienne Kilchör,
Eva Lüdi Kong, Jeannine Moser, Roman Wilhelm, Wu Jie.

Site web : <head.hesge.ch/head/projet/exploration-design-methods-fields-cross-cultural-visual-communication>.

Financement :

FNS – Fonds national suisse de la recherche scientifique
(septembre 2012 – septembre 2015).

HERMÈS 72, 2015



L'image de droite représente Xiangqi, une forme chinoise d'échec. Chaque pièce a été adaptée avec une image correspondante (image de gauche).

D'habitude, les signes sont traduits par les figures des échecs. Le « char de guerre » est ainsi représenté par la tour. L'équipe de recherche a donc tenté de trouver une transposition plus adaptée et précise du signe chinois.

HERMÈS 72, 2015

Projet de recherche en arts visuels

Politiques et initiatives mémorielles et pratiques artistiques dans les processus de paix et de reconstruction

Le projet porte sur la représentation, dans l'espace public, de violations massives des droits humains. Depuis les années 1980, la volonté politique de commémorer s'est manifestée à travers une prolifération d'initiatives mémorielles politiques ou privées : création de monuments, introduction de minutes de silence, changement de noms de rue, expositions thématiques d'art contemporain, développement d'un « tourisme noir » sur la scène même des massacres ou des camps de concentration. Alors que les initiatives mémorielles sont considérées comme une partie intégrante des politiques de réconciliation, les formes et formats ainsi que le rôle des pratiques artistiques dans les processus de commémoration ont été peu abordés.

Associant les savoirs des sciences politiques et humaines aux pratiques artistiques, le projet croise les références et met en œuvre une méthodologie interdisciplinaire et critique qui conduit à une relecture de l'art dans le champ élargi des interventions mémorielles dans l'espace public.

Afin de mieux aborder la dynamique et l'impact des initiatives mémorielles dans le processus de reconnaissance et de reconstruction, le champ d'étude a été limité dans le temps (depuis 2000) et géographiquement (Allemagne, Israël/Palestine, Bosnie-Herzégovine). Le projet a pour objectifs d'examiner le rôle des différents partenaires dans les initiatives mémorielles (les artistes, les gouvernements, les partis politiques, les activistes des droits humains, les associations de victimes) et d'étudier comment ils influencent le débat sociétal, l'identité collective et les processus de réconciliation.

Afin de publier les résultats d'une recherche en art, de contribuer au débat scientifique et de partager avec un public élargi des documents historiques, propositions artistiques, citations d'auteurs et témoignages, une exposition et un colloque international ont été présentés au Bâtiment d'art contemporain de Genève en janvier et février 2015. Un dispositif d'exposition expérimental, imaginé par les architectes de Bureau A (Genève), souligne l'interdisciplinarité de la recherche et permet de présenter un ensemble de textes didactiques, de documents complémentaires aux œuvres, de citations d'auteurs et de productions artistiques dans un dialogue fluide et recomposable à volonté. En effet, pensée comme un paysage, l'exposition laisse au visiteur la possibilité d'agencer son parcours et d'investiguer à sa manière la complexité des questions soulevées et des réponses proposées par les uns et les autres. Elle constitue une forme de potentialité aussi active que singulière de la recherche en art.

Équipe:

Chefs de projet: Pierre Hazan, Catherine Quéloz

Chercheurs: Denis Pernet, Sylvie Ramel, Yan Schubert

Site Internet: <head.hesge.ch/cc/recherche/pimpa/>

Financement:

FNS – Fonds national suisse de la recherche scientifique (octobre 2012 – septembre 2014).



Beyond the Monument – Au-delà du monument

Le Commun, Bac – Bâtiment d'art contemporain, Genève, 16.01 – 15.02.2015

Photographie : David Gagnebin-de Bons.

NOTES

1. Les formations en design ont été intégrées dès l'origine au projet HES, tandis que les formations en arts visuels l'ont rejoint en dernier: HEAD – Haute École d'art et de design à Genève; ECAL – École cantonale d'art de Lausanne à Renens; ECAV – École cantonale d'art du Valais à Sierre; HKB-Hochschule der Künste à Berne; ZHdK – Zürcher Hochschule der Künste à Zurich; HGK-Hochschule für Gestaltung und Kunst – Bâle; Hochschule Luzern – Design und Kunst – à Lucerne; SUPSI – Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana – au Tessin (design).
2. Dans ces débats, l'association Swiss Art Schools (<www.artschools.ch>), réunissant toutes les hautes écoles d'art et de design suisses, a joué un rôle politique important.
3. Nous avons délibérément choisi de quitter les prolégomènes: affirmer que toute démarche artistique procède, à un certain degré d'ambition, d'une dimension exploratoire (chercher vs rechercher), jalonnée de «trouvailles» (chercher vs trouver), constitue désormais un truisme dénué de pertinence dans le cadre qui est ici le nôtre.
4. Voir: <www.swissuniversities.ch/fr/themes/recherche/>, consulté le 23/06/2015.

5. L'université des Arts de Helsinki a conçu un pavillon consacré à la recherche artistique lors de la Biennale de Venise 2015.
6. On citera sans ordre prémédité les conférences SHARE de ELIA (European League of Institute of Art), SAR (Society of Artistic Research) et les différentes sociétés savantes réunissant les chercheurs en design comme EAD (European Academy of Design).
7. Swiss Artistic Research Network (www.sarn.ch) et Swiss Design Network (www.sdn.ch).
8. Les projets de recherche menés à la HEAD et consultables sur le site ci-après témoignent de la diversité des pratiques. Cf. <www.hesge.ch/head/formations-recherche/recherche>, consulté le 23/06/2015.
9. Les écoles polytechniques fédérales de Zurich et Lausanne introduisent peu à peu des enseignements de design dans leurs programmes.
10. Il est intéressant de préciser que le statut de professeur HES – distinct du statut de chargé de cours légitimé, lui, à l'aune d'une pratique professionnelle active dans le champ de l'art ou du design – implique une activité et des compétences de recherche avérées.
11. Une passerelle est exigée sous la forme d'un Master of Advanced Studies (90 ECTS). Les candidats sont ensuite sélectionnés sur dossier. Le doctorat est délivré par l'université de Berne, avec une spécification sur le travail complémentaire pratique réalisé.
12. La typologie des fonctions du personnel enseignant prévoit explicitement dans son article 11 que «l'activité de création ou d'interprétation de haut niveau peut être considérée comme équivalente à l'activité de RA&D». De même, «la renommée nationale ou internationale, la reconnaissance par le milieu, l'importance des expositions, concerts et autres manifestations artistiques ainsi que les publications sont équivalents au titre exigé à l'engagement».
13. En 2006, Jean-Pierre Greff et Christian Besson intitulaient ainsi l'une des premières prises de position d'école suisse sur la recherche en arts.
14. Une première parution de la même revue, le 4 mai 2012, faisait déjà état des résultats d'un premier volet de la recherche.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CADUFF, C. (dir.), *Art and Artistic Research, Zurich Yearbook of the Arts*, vol. 6, Zurich, Scheidegger & Spiess, 2010.

CROSS, N., *Designerly Ways of Knowing*, Berlin, Springer Verlag, 2006.

FINDELI, A., «La recherche en design. Questions épistémologiques et méthodologiques», *International Journal of Design and Innovation Research*, vol. 1.1, juin 1998, p. 3-12.

LÉCHOT HIRT, L., *Recherche-crétion en design. Modèles pour une pratique expérimentale*, Genève, Metis Presses, 2010.

LÉCHOT HIRT, L., «Recherche-crétion à plein régime: un constat, un manifeste, un programme», *Sciences du design*, n° 1, 2015, p. 35-42.

SCHÖN, D., *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*, New York, Basic Books, 1982 (tr. fr., *Le Praticien réflexif. À la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*, Montréal, Logiques éditions, 1997).

SIMON, H., *The Sciences of the Artificial*, Cambridge, MIT Press, 1969 (tr. fr., *Sciences des systèmes, sciences de l'artificiel*, Paris, Dunod/Bordas, 1991).

VIAL, S., *Le Design*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Que sais-je?», 2014.

WILSON, M. et VAN RUITEN, S. (dir.), *Share Handbook For Artistic Research Education* [en ligne], 2013. Disponible sur: <www.elia-artschools.org/images/products/120/share-handbook-for-artistic-research-education-high-definition.pdf>, consulté le 23/06/2015.

Chris Younès

École supérieure d'architecture

L'intranquillité de la recherche architecturale

Désormais, la recherche sous toutes ses formes est au cœur du devenir des écoles d'architecture, et le développement des doctorats en architecture fait partie de cette dynamique. Il y a une dizaine d'années, le débat portait sur la possibilité et la pertinence de la création de doctorats en architecture¹; aujourd'hui, c'est sur ce qu'est un doctorat en architecture que l'attention est focalisée, et ce en liaison à la fois avec de fortes évolutions de l'enseignement et des métiers, une forte demande étudiante et des injonctions de la part des instances en charge de l'enseignement de l'architecture. Il est largement reconnu que ce développement devrait participer à l'adaptation à l'évolution des métiers et aux expertises attendues. C'est d'ailleurs tout un renforcement d'une culture de recherche et de son milieu qui sous-tend la réforme licence-master-doctorat (LMD – dont les textes fondateurs datent de 2002) en Europe, que ce soit comme enseignement, laboratoires et publications. Le nombre d'enseignants habilités à diriger des recherches, encore très limité, se renforce, ainsi que les laboratoires d'accueil des doctorants dans les écoles. Les doctorats dans cette discipline se multiplient, la plupart optant pour des épistémologies et méthodologies interdisciplinaires. À ceci s'ajoute le fait que le domaine de la recherche et de la création est aujourd'hui en pleine interrogation académique,

que ce soit en termes de structuration institutionnelle, de dispositifs adaptés de formation en master, de constitution de domaines spécifiques et de postures épistémologiques à réinventer quant aux rapports entre théorie et pratique. Car la recherche en tant que production de connaissances dynamiques, mise en partage et transmission se révèle devenir une ressource incontournable pour prendre part aux transformations des sociétés et des milieux de vie, et ce notamment afin de réinventer d'autres possibles plus appropriés dans le contexte d'un nouveau paradigme écologique.

Paradoxes disciplinaires

Toute discipline n'en finit pas de construire et reconstruire son propre objet, ses problématiques, ses méthodes, ses modèles, ses références, de se redéfinir, de se légitimer, voire de perdre de son influence, s'affaiblir et même disparaître. Le doctorat est une étape déterminante de ce processus, la discipline (du latin *disciplina*) signifiant aussi bien l'«action d'apprendre, de s'instruire» (et par suite l'«enseignement, doctrine, méthode, éducation») que la «formation disciplinaire» (Rey, 1992). Edgar Morin (2003) a souligné que :