

Découverte et Création

Anne Beyaert-Geslin

Anne Beyaert-Geslin est professeur en SIC (sémiotique) à l'université Bordeaux Montaigne, directrice adjointe de l'EA 4426 MICA et responsable de l'équipe Communication des organisations et société. Elle a publié une centaine d'articles en sémiotique de l'image, des médias et du design. Elle a dirigé également quatorze ouvrages et dossiers collectifs dont, en 2014 : La démonstration scientifique et l'image : approches sémiotiques, Visible n° 11 (avec S. Shirkhodaei et V. Lloveria), PULIM et Arts et sciences : approches sémiotiques et philosophiques des images, avec Maria Giulia Dondero, Presses universitaires de Liège. A paraître, le numéro 46 de la revue Communication & organisation coordonné avec Anne Piponnier et Stéphanie Cardoso, intitulé Design & projet. Elle a publié deux ouvrages personnels : L'image préoccupée, Hermès Lavoisier, 2009, sur la photographie de reportage, et Sémiotique du design, Presses universitaires de France, 2012. A paraître en 2015, La fabrication du temps.

Mots clés :

Arts, découverte, design, inconnu, nouveauté, responsabilité, sciences, sémiotique.

Sommaire :

1. Création	p.3
2. Découverte	p.5
3. Nouveauté	p.6
4. Inconnu	p.7
5. Notes de bas de page	p.9
6. Bibliographie	p.10

Abstract :

Ce texte s'efforce de poser les bases d'une mesure de la création au travers de la nouveauté. Il met en relation différents domaines (l'art, la science, le design) en s'efforçant de caractériser leur rapport à la création. Entre l'art et la science, il envisage un échange de textes mais aussi de pratiques. Il évoque en outre une amplitude de la nouveauté avec un minimum et un maximum et, mettant à jour une gradualité, rapporte une production graduelle à une acceptation sociale qui serait elle aussi graduelle. La création est une découverte qui confronte l'inconnu au connu.

« Toi, tu rêves toujours de rencontrer la nouveauté véritable

– la nouveauté d'un jour, qui sera nouveauté de toujours »

(Calvino, 1995, p. 13)

I. Création

L'acte de création consiste à faire exister ce qui n'avait pas d'existence. C'est à cet écart que se mesure la nouveauté. L'histoire des sciences indique la direction de cet écart en lui associant la puissance de la nature. La chose y adhère parce qu'elle y puise son matériau. Elle « implique les ressources et la puissance de la "natura naturans", "participe de l'indéfinissable et trempe dans la création même" (Dagognet, 1989, p. 31) », dit-il. Si la chose puise son matériau dans la nature, l'objet s'en écarte, de même que le « produit ». Dagognet conçoit donc la création comme une généalogie qui éloigne peu à peu à peu du matériau naturel :

« une assiette doit être tenue pour un "objet" parce qu'elle est fabriquée, tandis que la terre ou l'argile qui la constitue rentre dans la catégorie des "choses", mais les plats en inox voisins et la future vaisselle en carton-jetable après utilisation – se nommera "des marchandises" ou des produits » (Dagognet, 1989, pp. 20-21).

Si cette généalogie questionne la catégorie fondamentale/nature versus culture/au titre de la dénomination des objets et de leur matérialité, une tension parallèle apparaît dans la définition des formes qui, d'abord déductibles de celles du corps au travers d'une prothèse (Eco, 1999 [1997]) ou d'une paléontologie du geste (Leroi-Gourhan, 1964), s'en affranchissent peu à peu. Le corps est une frontière entre la subjectivité et le monde. Une frontière variable qui, dans un premier temps, dessine les formes par imitation de soi avant de filtrer puis de codifier progressivement ce rapport. Ainsi, en même temps qu'elles s'acquittent de leurs racines corporelles, les formes participent à la construction et à la complexification des langages. Moholy-Nagy (2007 [1947], p. 283) fournit divers exemples d'adhérence au passé. Il estime que les assiettes carrées seraient sans doute plus pratiques que les rondes mais, les premiers exemplaires ayant été fabriqués au tour, les suivantes conservent cette forme liminaire. La création adhère à la nature, au geste ancien et préserve longtemps la mémoire de l'artisanat.

Cette adhérence à la nature détermine également la création scientifique dont l'histoire se conçoit, sinon comme un détachement progressif de la nature, du moins comme un changement de rapport épistémique. Ainsi l'histoire de l'objectivité scientifique (Daston et Galison, 2007) décrit-elle trois âges. Le premier, qui domine aux 17^e et 18^e siècles, est déterminé par la fidélité à la nature. Le travail du scientifique vise alors à dégager une vérité universelle à partir de la diversité des données observables à l'œil nu. La seconde période qui débute au 19^e siècle correspond à l'objectivité mécanique. Elle reproduit des entités particulières sans intervention subjective. La troisième, celle de l'imagerie, entreprend de dépasser l'observation par l'exploration et livre des images construites par les mathématiques. Ces étapes correspondent à des images et des pratiques différentes (le dessin, la photographie puis l'imagerie) mais témoignent surtout de conditions épistémiques distinctes puisqu'en s'efforçant de dépasser le visible, la troisième période engage une « vérité » qui ne s'appuie plus sur la correspondance entre l'image et le monde mais se réfère à ce qui est construit par la visualisation. La création s'éloigne certes de la nature mais l'envisage surtout sous un autre jour qui redéfinit le rapport à la vérité.

Cette résistance du passé n'exclut pas une capacité de projection : la création est à la fois rétensive et protensive. Elle projette dans un avenir. L'objet n'est pas seulement une symbolisation des valeurs de son époque mais contient une possibilité d'anticipation d'une culture à venir et de construction de son cadre

de réception. Mais une difficulté surgit car, en décrivant un mouvement à la fois rétensif et protensif, nous rassemblons des domaines distincts (la science, l'industrie, le design...) sans nous demander si la création y occupe la même place. Peut-on assimiler toutes les pratiques créatives ? Dès l'abord, le domaine de l'art impose certaines prérogatives parce qu'il témoigne d'une « course à la nouveauté » que Barthes qualifie de néomania et Darras de néophilie, entrevoyant une connotation négative ou positive [1]. On pourrait avancer que l'art est pour ainsi dire spécialisé dans la nouveauté à la condition d'apporter certaines nuances qui situent ses pratiques dans un cadre plus large, par exemple à l'intérieur des pratiques plastiques. Cette réserve permettrait de comprendre que « l'obligation de nouveauté » que nous attribuons à l'art ne concerne pas l'héraldique par exemple qui, au contraire, reproduit très exactement les modèles des blasons afin de pérenniser la tradition et de l'ancrer dans un ancien temps mythique [2].

Non seulement la création n'est pas l'apanage de l'art, mais elle l'enracine dans une épistémè où il puise les arguments et les technologies qui assurent son renouvellement. En partageant cette épistémè, les différents domaines concernés par la création avancent du même pas. Baxandall (2000) en fournit une éclatante démonstration lorsqu'il examine la peinture de Chardin à l'aune des découvertes de Newton sur la lumière, par exemple. L'art et la science « trempent » dans le même monde. Ils partagent leurs centres d'intérêt, essentiellement le corps et le monde qui correspondent aux genres majeurs de la peinture, le portrait et le paysage. Les images scientifiques qui montrent l'intérieur du corps offrent ainsi une possibilité de dépassement d'une enveloppe sur laquelle bute le regard de l'artiste, de même que les images du monde sont une extension du paysage vers l'infiniment petit et l'infiniment grand, au-delà des limites du visible. Si l'art et la science composent des communautés distinctes et élaborent une histoire parallèle, ils se retrouvent pourtant dans un unique actant collectif historique, collaborent et s'échangent modèles et technologies.

Nous avons noté que l'art importe des modèles scientifiques mais aussi, à l'inverse, comment la science achève ses démonstrations par des images esthétiques (et non artistiques) qui mettent un visible sous les yeux, en restituant l'expérience de ce qui ne peut être représenté (Beyaert-Geslin et Dondero, 2014). Plus récemment, l'actualité artistique (Fabrice Hybert, Eric Duyckaerts, Wim Delvoye) a montré que l'emprunt concernait aussi les pratiques et l'organisation de cette instance créative qui prend alors la forme d'un laboratoire (Beyaert-Geslin, 2014). Une telle évolution met en lumière certaines ressemblances entre le fonctionnement du laboratoire (Latour et Woolgar, 1988) et celui de l'atelier, à commencer par la répartition des tâches et un principe de concurrence. Elle tend à rapprocher les objets produits (ce sont dans les deux cas des conférences, des notations, etc.). Lorsque l'atelier se transforme en laboratoire, il s'acquitte des supports traditionnels pour élaborer des objets mixtes (mixed medias), se tourne vers des langages de manifestation synchrétiques (installations, performances) mais rassemble aussi des pratiques qui participeront seulement à une objectivation collective, à la réalisation d'un objet présentable. Les pratiques artistiques contemporaines sont désormais animées par une tension entre la pratique et l'objet. Elles ne sont plus nécessairement traversées par une intentionnalité objective (peindre un tableau, tailler une sculpture) mais trouvent sens en elles-mêmes, l'objet offrant seulement une possibilité de conservation d'une pratique devenue intransitive. Ainsi, un objet est tout de même proposé à la communauté, qui manifestera la présence de l'artiste dans un espace-temps donné et l'inscrira dans une généalogie.

L'activité objectivée instaure ainsi une relation de communication entre un destinataire et un destinataire. Une production artistique est « au point de rencontre de deux intentionnalités bien distinctes, celle de son ou de ses producteur(s) d'une part, celle de son ou de ses récepteur(s) d'autre part » (Doguet, 2007, p. 68). C'est cette rencontre qui réalise l'œuvre d'art, explique Doguet. Comme l'activité du laboratoire scientifique, celle de son équivalent artistique s'adresse à une communauté déclinée sous différentes échelles, composée d'experts (les critiques, conservateurs et galeristes) et du grand public auquel sont dédiés les articles de vulgarisation. Les relations construites avec cette communauté au travers des divers objets déterminent une possibilité de financement, donc la poursuite de l'activité de recherche. Mais les communautés restent distinctes. Ceci permet d'affirmer que, si la mutation de l'atelier tend à atténuer les différences entre les objets scientifiques et artistiques, donc les conditions de leur réalisation, celles de leur implémentation, c'est-à-dire les moyens de faire fonctionner les œuvres et de faire « entrer les arts dans la culture » (Goodman, 1996 [1984], p. 63) (par l'exposition, la publication, etc.) restent spécifiques. Ces moyens de l'implémentation vis-à-vis d'une communauté artistique garantissent le statut de ces objets artistiques qui ressemblent tant à ceux de la science.

Cette esquisse met en évidence une obligation de la création artistique : celle-ci réclame une réalisation matérielle qui autorise l'attribution, la comparaison des formes et la construction d'une lignée de références. Il faut pouvoir situer l'objet et son auteur dans une histoire. La matérialisation met ainsi en lumière la force de la rupture décisionnelle qui, pour Joas (1999 [1992]), détermine le caractère créatif de l'agir. Elle met en lumière l'importance de la responsabilité. Le « créateur » est non seulement capable de jugement et « possesseur de ses actes » (Benveniste) mais il se montre aussi capable d'inventer son parcours parce qu'il maîtrise toute la structure modale (*les vouloir, pouvoir, savoir, devoir être et faire*) et impose de surcroît le *méta-vouloir* qui lui permet de commenter son propre vouloir pour dépasser l'obligation du vouloir décrite par Arendt [3]. L'artiste n'est pas seulement soumis à l'obligation du vouloir mais il veut vouloir pour ainsi dire et en déterminer les enjeux. Il s'assume ainsi en tant qu'expert capable de prendre position devant l'histoire de l'art, de définir sa place et la conduite à tenir vis-à-vis de l'héritage. Ce statut d'expert doit néanmoins être nuancé à la lumière des propositions de Levi-Strauss qui oppose l'artiste d'aujourd'hui à celui des sociétés dites primitives (Charbonnier, 1969, p. 93). Seul le premier a un statut d'expert et procède à « une consommation presque boulimique » de tous les systèmes de signes qui ont été ou sont en usage dans l'humanité et, à partir de là, constitue son répertoire. A cette attitude d'incorporation, il convient d'opposer le refus de l'artiste « primitif » soucieux de préserver sa langue. L'artiste actuel se situe devant ou plutôt dans l'histoire alors que celui d'hier, immergé dans sa culture, agit en dehors.

2. Découverte

Nous avons situé la création entre la rétention qui l'enracine dans le passé, et la protension qui la projette vers le futur. Cette adhérence au passé constitue pour Deleuze la plus grande difficulté de la création et apparaît sous la forme des stéréotypes qui, avant même que le peintre n'ait pris son pinceau en main, saturent déjà sa toile blanche. Deleuze évoque ces « clichés » de l'opinion » (Deleuze et Guattari, 1991, p. 192) que l'artiste doit « effacer, nettoyer, laminier, même déchiqueter pour faire passer un courant d'air issu du chaos (...) ». Celui-ci doit « faire surgir la figure improbable » (Deleuze, 2002 [1981], p. 92) de même que le poète « fend l'ombrelle

fabriquée par l'opinion » pour faire passer « un peu du chaos libre et venteux » (Deleuze et Guattari, 1991, p. 191).

La nouveauté est difficile, improbable même, et confronte l'artiste solitaire à une collectivité, une communauté investie par la doxa. Tendus vers la nouveauté, l'artiste et le scientifique partagent le même souci de la découverte. Il s'agit (Bastide et Fabbri, 1985), comme l'ont indiqué Bastide et Fabbri, de mettre en évidence « des propriétés ou des phénomènes non vus, qu'ils soient invisibles sans l'artifice d'une expérience particulière ou qu'ils n'aient pas encore été découverts (ou rendus clairs) faute d'une expérience appropriée » (Bastide, 1981, pp. 7-8). Cette description est essentielle car elle débarrasse la création artistique d'une apparence de futilité. L'art, tout comme la science, peut et doit « faire des mondes » selon l'expression de Goodman (2006 [1978]) en dévoilant des pans de la connaissance qui n'existaient pas, en renouvelant le visible ou mieux, suivant l'expression célèbre de Klee, en « rendant visible ». Non seulement, l'art dévoile une perspective nouvelle, au sens de la phénoménologie, mais il désigne et fait être ce qui, n'étant pas encore objectivé, n'existe pas encore. Sur ce point, les propositions de Ricoeur semblent précieuses parce qu'elles argumentent une fonction de médiation. L'art du vingtième siècle aurait permis, dit-il, de « mettre à nu des propriétés du langage qui, autrement, resteraient invisibles et inexplorées » en donnant accès à d'autres mondes de sens (Ricoeur, 1995, p. 259).

La découverte soulève une question modale, une tension entre une potentialité et une actualisation. Il s'agit, conformément au statut du potentiel, de témoigner d'un manque, d'un croire qu'il y a « quelque chose » et ainsi, de rendre présent ce « quelque chose » qui pourra être examiné et évalué. Du côté de la science, la découverte suscite un jugement véridictoire ; du côté de l'art, il est esthétique. Plus précisément, une assertion scientifique étant déclarée vraie dès lors qu'elle n'est plus discutée (Latour et Woolgar, 1988), elle suppose un consensus communautaire, une acceptation partagée qui dépend à la fois de l'autorité de l'énonciateur, de la confiance et du niveau de compétence du destinataire. Dans la relation ainsi établie, un *faire savoir* (conviction) et un *faire croire* (persuasion) rencontrent donc un *pouvoir savoir* et un *pouvoir croire*. Cette dialectique modale donne lieu à une controverse avant l'accord qui, témoignant d'un équilibre des connaissances, établit la vérité scientifique. Il en va de même pour la nouveauté artistique, à la différence près que celle-ci envisage la vérité comme une beauté elle aussi discutée au sein de la communauté, sans qu'une issue apaisante soit recherchée.

3. Nouveauté

Nous avons esquissé une généalogie qui permet de mesurer un changement, une progression dans le temps qui n'est pas nécessairement un progrès, le terme contenant l'idée d'une amélioration adéquate à la science. Nous avons souligné la force d'arrachement de la création. Mais comment mesurer l'amplitude de la nouveauté ? Un renouvellement est-il même indispensable ? Si l'on peut distinguer l'art de pratiques apparentées et l'art actuel de l'art « primitif », la question concerne-t-elle l'art récent ? Les artistes Appropriationnistes ont posé la question en produisant des œuvres déjà faites. Ainsi Sherrie Levine a-t-elle « reproduit » celles de Malevitch et Duchamp en interrogeant les changements superficiels qui caractérisent la nouveauté (refaire à l'aquarelle les œuvres faites à l'huile, refaire en bronze la Fontaine de Duchamp...). A partir-de quand y-a-t-il nouveauté ? La question fait écho à celle de Goodman « quand y-a-t-il art ? ».

Une amplitude minimale apparaît, par exemple dans la reprise, par Michael Mandiberg, des photographies faites par Levine d'après Evans (*Afterwalkerevans.com* et *Aftersherrievine.com*, 2001). Dans ce cas, la différence renvoie moins à des contrastes expressifs entre les œuvres qu'à « l'histoire de leur production » [4]. L'œuvre est nouvelle quand bien même son plan d'expression n'aurait pas changé parce que l'époque, les conditions de l'énonciation, donc le sens diffèrent. Mais la force de renouvellement semble plus grande lorsque la différence est statutaire, ce qui accorde dès l'abord certaines prérogatives à la peinture abstraite et aux ready-made, par exemple. Au-delà d'une capacité d'analyse et de commentaire de la composition du discours (métadiscours), ces œuvres manifestent une capacité d'analyse de leur statut de langage (métalangage), de leur capacité à réélaborer la grille de lecture du monde naturel ou à « parler » d'autre chose que d'elles-mêmes...

Cette puissance de l'interrogation statutaire soulignée, on peut graduer la force de renouvellement de la création en évoquant un faire imitatif (répétition), ingénieux (adaptation), créatif (invention) puis chaotique (révolution) qui occupe une place à part car il témoigne de la force d'une négation. Le faire chaotique suppose un effacement des données et porte la promesse d'une restauration du sens. Avec cette graduation des pratiques, nous esquissons diverses possibilités de renouvellement du plan d'expression où l'on conserve tout (imitation) ou rien (chaotique), ce qui suppose le recommencement de la séquence [5].

4. Inconnu

Mais la production de la nouveauté interroge son acceptation sociale et se conçoit comme une insertion de l'étrange dans le familier. Sur ce point, certaines connivences entre la sémiotique et les théories du design semblent tout à fait remarquables. Greimas évoque « (l')intégration de l'inconnu dans le connu » (Greimas, 1983, p. 124) à propos de l'évaluation de la valeur, en expliquant que celle-ci confronte le croire à un univers référentiel du savoir, un certain état du savoir. Hatchuel soutient que le designer doit produire « un objet inconnu pouvant être immédiatement reconnu », susceptible de « surprendre ou séduire sans le recours de l'explication ou de l'apprentissage » (Hatchuel, 2006).

Loewy utilise des termes voisins. Selon lui, « le dessinateur industriel astucieux est celui qui, avec lucidité, flaire le ' seuil de choc ' dans chaque problème particulier ». Il désigne un « stade MAYA (majuscules de la phrase américaine *Most Advanced yet Acceptable* qui peut se traduire par ' Très osé mais acceptable ') » (Loewy, 1963, pp. 294-295), indiquant l'écart entre une « forme avant-gardiste inédite » et une « norme acceptée ». Ces apports permettent de saisir une spécificité de la nouveauté en art. En effet, si Hatchuel comme Loewy associent, pour le design, le seuil d'acceptabilité à l'identification de l'objet, l'art réfère à un cadre d'acceptabilité sociale. Il n'y a pas d'autres limites à la nouveauté artistique que celles de la « morale sociale ». C'est elles qui sont interrogées.

Mais une gradualité apparaît tout de même. Dans son étude de la culture, Lotman indique que le destinataire de l'œuvre est attiré par ses zones explosives mais accepte la nouveauté qui apparaît graduellement : « le lecteur voudrait bien que son auteur soit un génie, mais en même temps il souhaiterait comprendre ses œuvres » (Lotman, 2004, p. 33). Ce paradoxe nourrit le mouvement de la culture en produisant un événement

« à deux marches » où l'œuvre explosive sera imitée par une œuvre compréhensive, celle dont les contemporains « ont besoin ». Il envisage ainsi un décalage dans la réception. Le génie est « inutile » pour ses contemporains qui ont besoin d'un art, « peut-être peu profond et efficace, mais susceptible d'être perçu aujourd'hui même ». Il travaille pour le futur.

5. Notes de bas de page :

[1] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1979 (1957) ; Bernard Darras, « L'image une vue de l'esprit. Etude comparée de la pensée figurative et de la pensée visuelle », *Recherches en communication* n° 10, pp. 77 - 99

[2] Nous précisons ce point dans notre ouvrage *Sémiotique du design*, Presses universitaires de France, 2012, chapitre 4.

[3] Arendt constate que nous sommes déterminés par un devoir vouloir qui pose une hypothèque sur le vouloir, On se reportera à *La vie de l'esprit*, PUF, 1981

[4] Voir la discussion par Nelson Goodman, *Langages de l'art*, traduit par Jacques Morizot, éd. Jacqueline Chambon, 1990 (1968) et par Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Seuil, coll. « Poétique », 1994.

[5] Voir pour plus de précision notre *Sémiotique du design*, *ibid.*

6. Bibliographie :

- Arendt, H. (1981). *La vie de l'esprit*, PUF.
- Barthes, R. (1979 [1957]). *Mythologies*. Paris : Le Seuil.
- Bastide, F. (1981) « La démonstration » (en page de garde : « Analyse de la structure actantielle du faire-croire »), *Actes sémiotiques, Documents*, III, n°28, pp. 7-8.
- Bastide F. et Paolo Fabbri, P. (mars 1985) « Les procédures de découverte », *Actes sémiotiques Bulletin*, VIII, n° 3.
- Baxandall, M. (2000). *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*. Paris : Editions Jacqueline Chambon.
- Beyaert-Geslin, A. (2012). *Sémiotique du design*. Presses universitaires de France.
- Beyaert-Geslin, A. « L'art comme texte et comme pratique de laboratoire », A. Beyaert-Geslin et Maria Giulia Dondero (dirs.). (2014). *Arts et sciences, approches sémiotiques et philosophiques des images*, Presses de l'université de Liège.
- Calvino, I. (1995). *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Le Seuil.
- Charbonnier, G. (1969). *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*. Agora, Presses Pocket.
- Darras, B. « L'image une vue de l'esprit. Etude comparée de la pensée figurative et de la pensée visuelle », *Recherches en communication* n° 10, pp. 77-99
- Daston L. et Galison, P. (2007). *Objectivity*. The MIT Press.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1991) *Qu'est-ce que la philosophie ?* Editions de minuit, p. 192
- Dagognet, F. (1989). *Eloge de l'objet, Pour une philosophie de l'objet*, Vrin.
- Deleuze, G. (2002 [1981]). Francis Bacon, *Logique de la sensation*.
- Doguet, JP. (2007). *L'art comme communication. Pour une redéfinition de l'art*, Armand Colin.
- Eco, U. (1999). *Kant et l'ornithorynque*, traduction française de Julien Gayraud, Grasset (Ouvrage original publié en 1997).
- Genette, G. (1994). *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*. Seuil, coll. « Poétique ».
- Goodman, N. (2006). *Manières de faire des mondes*, traduction française de Marie-Dominique Popelard. Paris : Gallimard. (Ouvrage original publié en 1978).
- Goodman, N. (1996) *L'art en théorie et en action*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Gallimard. (Ouvrage original publié en 1984).
- Goodman, N. (1990) *Langages de l'art*, traduit par Jacques Morizot, éd. Jacqueline Chambon. (Ouvrage original publié en 1968).
- Greimas, A. J. (1983). *Du sens II : Essais sémiotiques*. Le Seuil.
- Hatchuel, A. (2006). « Quelle analytique de la conception ? Parure et pointe en design ? ». *Le design. Essais sur des théories et des pratiques*. Institut français de la mode.
- Joas, H. (1999) *La créativité de l'agir*, traduction française de Pierre Rusch, Editions du Cerf. (Ouvrage original publié en 1992).
- Latour, B. et Woolgar, S. (1988). *La vie de laboratoire. La production des faits scientifiques*. Paris : La Découverte.
- Leroi-Gourhan, A. (1964) *Le geste et la parole*. Paris : Albin Michel.
- Loewy, R. (1963), *La laideur se vend mal*, traduction française, Gallimard, pp. 294-295. (Ouvrage original publié en 1952).
- Lotman, I. (2004) *L'explosion de la culture*, traduction française de I. Merkoulouva, PULIM.
- Moholy-Nagy, L. (2007) « Nouvelle méthode d'approche. Le design pour la vie », *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, traduction par Catherine Wermester, Jean Kempf et Gérard Dallez, Gallimard. (Ouvrage original publié en 1947).
- Ricoeur, P. (1995). *La critique et la conviction*, Entretien avec François Azouvi et Marc Delaunay, Calmann-Levy.

Pour citer cet article :

Anne Beyaert-Geslin, *Découverte et création*, publié le 05 juin 2016
URL : <https://www.wikicreation.fr/decouverte-creation>