



La pratique de la recherche-création

Plan du texte :

1. Le tournant de la pratique	1
2. La pratique artistique	6
3. La pratique de la recherche-création	8
4. L'agir de création et l'agir de recherche	9
5. La corporéité de sa pratique de R-C	11
6. La matérialité de sa pratique de R-C	19
7. Les contextes de sa pratique de R-C	26
8. L'engagement et sa pratique de R-C	37
9. Références	52

Depuis 2017, en compagnie de Cynthia Noury, engagée dans une recherche-création doctorale sur l'entrevue de rue, nous tentons dans des textes polyvocaux de cerner la recherche-création. Plutôt que répondre à la demande de fournir une définition de la recherche-création, ce qui aurait eu pour effet d'imposer une normativité aux pratiques singulières de recherche-création, nous en sommes venus à la conclusion qu'il valait mieux cartographier celles-ci. (Paquin et Noury, 2018) Lorsqu'on nous a demandé de faire l'histoire de la recherche-création à l'UQAM et plus précisément à l'École des médias, nous avons poursuivi la réflexion amorcée précédemment autour de la recherche-création en tant que pratique, mais en tentant de distinguer pratique de la recherche-création en art d'une recherche-création média. (Paquin et Noury, 2020) Récemment, dans un texte synthèse qui visait à diffuser en anglais nos réflexions sur la recherche-création, nous avons commencé à adapter le « modèle » de pratique fourni par Theodor Schatzki, notamment en élargissant les contextes de la pratique à la société, la politique et la culture et en prenant en compte la dimension de l'engagement. (Noury et Paquin, 2020) Le présent texte se situe dans le prolongement de nos réflexions sur la recherche-création en tant que pratique

1. Le tournant de la pratique

Ce n'est sans doute pas un hasard si, en anglais, plusieurs termes sont utilisés, parfois avec des nuances, souvent indistinctement pour désigner ce que nous



entendons en français par R-C, termes parmi lesquels on retrouve : *practice based research*, *practice-led research*, *practice as research* et *artistic research*. (Paquin et Noury, 2018). Comme on peut le constater, la plupart de ces termes sont composés à partir du terme « pratique » et le terme « artistique » est sous-entendu. Dans cette section, je vais d'abord explorer le concept de pratique en lui-même pour ensuite l'appliquer à la R-C.

Je commence par les définitions trouvées dans le dictionnaire. Une pratique c'est le « [f]ait d'exercer une activité particulière, de mettre en oeuvre les règles, les principes d'un art ou d'une technique ». (CRNTL) Je constate que l'accent est mis plus sur l'agir que sur le procédé ou le résultat. En tant qu'actualisation d'une activité, la dimension performative de la pratique est prépondérante. Cette définition met également en lumière qu'il s'agit d'une activité soumise à des règles et à des principes, ce qui renvoie à la notion de méthode qui sera ultérieurement l'objet d'une discussion. En tant que pratique, la R-C présente cette dimension performative qui est trop souvent négligée et en même temps est guidée par des normes académiques de problématisation et de production de connaissances, comme on l'a vu dans les règles du FRSQ et le règlement no. 8 des études supérieures de l'UQAM. Paradoxalement alors qu'on lui impose des règles, la R-C est une pratique dont la réussite repose en partie sur la transgression de règles, comme j'exposerai plus loin dans l'ouvrage, lors de l'examen du processus de création.

Je reprends le fil de la définition du CRNTL et constate que plus loin que dans une perspective sociologique la notion d'habitude est associée à la pratique : « Comportement habituel d'un individu ou d'un groupe [...] Manière habituelle d'agir » (CRNTL) Un courant de la sociologie s'est développé autour des pratiques en Grande-Bretagne à partir de la fin des années 1990, pour un exposé systématique voir le texte de Sophie Dubuisson-Quellier et Marie Plessz (2013). La théorie des pratiques propose un changement de perspective de la théorie sociale jusque-là axée « sur les structures, les systèmes, les individus ou les interactions. »¹ (Bruchler et Postill, 2010, p. 1). Les pratiques sociales étaient alors définies « comme des ensembles de rituels, de paroles et même de postures physiques, auxquels les individus autonomes se réfèrent comme guides pour avoir un comportement social approprié. »² (Navari, 2010, p. 613) Sous l'influence du néo-matérialisme, « [l]a théorie de la pratique vise à redéfinir l'étude et la représentation des phénomènes sociaux en termes de réseaux, d'assemblages et de textures de pratiques médiées. »³ (Nicolini, 2017, p. 19).

¹ Traduction libre de : « practice theory, a branch of social theory centred on 'practices' rather than structures, systems, individuals or interactions. »

² Traduction libre de : « practices have been defined as bundles of rituals, words and even physical placements, to which autonomous individuals look as guides for appropriate social behaviour. »

³ Traduction libre de : « Practice theory, therefore, should be conceived as the pragmatic effort to re-specify the study and re-presentation of social phenomena in terms of networks, assemblages and textures of mediated practices. »



Theodore Schatzki, qui est l'un des théoriciens du « tournant de la pratique » en opposition au structuralisme, a exercé une grande influence dans ma conception de la R-C comme pratique. Pour Schatzki, au-delà des structures sociales, les pratiques sont les éléments de base des phénomènes sociaux :

parler de pratiques, c'est parler de pratiques comme celles qui visent à libérer l'activité de l'emprise déterminante des structures et des systèmes sociaux objectivés, c'est de questionner les actions individuelles et leur statut en tant qu'éléments constitutifs des phénomènes sociaux, et à transcender les oppositions rigides entre les structures et les actions.⁴ (Schatzki, 2001, p. 10)

Schatzki établit une distinction entre les pratiques « dispersées » et les pratiques « intégratives ». Les premières sont d'ordre général et sont dispersées dans différents secteurs de la vie sociale comme par exemple « décrire, ordonner, suivre des règles, expliquer, interroger, rapporter, examiner, imaginer. »⁵ (1996, p. 91) Les pratiques intégratives sont « des pratiques plus complexes que l'on trouve dans des domaines particuliers de la vie sociale et qui sont constitutives de ces domaines. »⁶ (p. 98) On retrouve ici l'idée principale sur laquelle repose ce « tournant de la pratique », soit l'aspect constitutif des pratiques en lien avec la « vie sociale », les pratiques sont constituées par la « vie sociale » et, en même temps, la « vie sociale » constitue les pratiques. Il donne entre autres pour exemple les pratiques agricoles, les pratiques commerciales, les pratiques d'enseignement, les pratiques industrielles, les pratiques religieuses. Pour Kjeld Schmidt, l'utilisation du concept de pratique dans cette perspective permet de dépasser le dualisme entre la pensée et l'action. Il donne l'exemple du travail conçu comme une pratique qui

n'est pas réduit à une simple activité, à des séquences d'opérations plus ou moins régulières, mais englobe également la façon dont les travailleurs gèrent avec compétence les imprévus et les variations, assurent un agencement ordonné de la répartition de leurs activités, ainsi que diverses activités intellectuelles telles qu'envisager le résultat, concevoir les méthodes et les plans, identifier les tâches, préparer et répartir les tâches, etc.⁷ (Schmidt, 2014, p. 3)

⁴ Traduction libre de : « talk of practices bespeaks such desires as those to free activity from the determining grasp of objectified social structures and systems, to question individual actions and their status as the building-blocks of social phenomena, and to transcend rigid action-structure oppositions. »

⁵ Traduction libre de : « describing, ordering, following rules, explaining, questioning, reporting, examining, imagining »

⁶ Traduction libre de : « the more complex practices found in and constitutive of particular domains of social life »

⁷ Traduction libre de : « work, when conceived of as a practice, is not reduced to mere activity, more or less regular sequences of operation, but is taken to also encompass the ways in which workers competently handle contingencies and variations, ensure orderly alignment of their distributed activities, as well as sundry intellectual activities such as envisioning the outcome, devising methods and plans, identifying tasks, preparing and allocating tasks, etc. »



Davide Nicolini constate que le tournant de la pratique inverse le rapport habituellement établi entre la théorie et la pratique qui veut que la pratique soit une application de la théorie :

la « théorie » a une raison d'être dans la mesure où elle a été abstraite en tant qu'ensemble de règles et de principes et que, en appliquant la « théorie », on est de nouveau confronté aux « circonstances » dont la « théorie » a été extraite.⁸ (2017, p. 12)

Il serait donc tout à fait contradictoire qu'une théorie des pratiques fournisse des lois générales qui les régissent, la théorie des pratiques vise plutôt à fournir des ressources discursives soit :

un ensemble de concepts (un vocabulaire théorique) et une grammaire conceptuelle (comment relier ces concepts de manière significative) qui nous permettent de générer des descriptions »⁹ (p. 24)

Nicolini propose quatre stratégies pour réaliser des études sur les pratiques :

(i) l'analyse de la réalisation concertée de scènes d'action ordonnées, (ii) l'étude de la façon dont les pratiques individuelles émergent et disparaissent, (iii) l'examen de la façon dont les réalisations concertées se rejoignent pour former des constellations et les conséquences qui en découlent et (iv) l'enquête sur la co-évolution, le conflit et les interférences de deux ou plusieurs pratiques.¹⁰ (p. 26)

Je retiens de cette énumération ; a) l'analyse de la concertation lorsque la pratique implique plusieurs acteurs, les données nécessaires à une telle analyse peuvent être recueillies à la fois par des entretiens individuels et de groupe lors desquels les points de vues sont partagés et confrontés ; b) l'émergence et la disparition des pratiques, et à ces deux phénomènes j'ajouterais leur « généalogie » ; c) l'appréhension descriptive d'une pratique collective comme « constellation » de pratiques individuelles, comme par exemple le cinéma ; et d) la dynamique interne des pratiques individuelles à l'intérieur de la pratique collective.

Je reviens à Schatzki et à la définition qu'il propose des pratiques pour ensuite passer en revue des conceptions de la pratique artistique qui ont pu, de près ou de plus loin s'en trouver inspirées. Schatzki définit les pratiques :

⁸ Traduction libre de : « 'theory' has a rationale in that it has been abstracted as a body of rules and principles and that one, in applying the 'theory', is again faced with the 'circumstances' from which the 'theory' has been abstracted. »

⁹ Traduction libre de : « a set of concepts (a theoretical vocabulary) and a conceptual grammar (how to link these concepts in a meaningful way) that allow us to generate descriptions »

¹⁰ Traduction libre de : « (i) the analysis of the concerted accomplishment of orderly scenes of action (ii) the study of how individual practices emerge and disappear (iii) the examination of how concerted accomplishments hang together to form constellations and what consequences descend from this and (iv) the inquiry into the co-evolution, conflict and interference of two or more practices. I call these situational, genealogical, configurational and conflict-sensitive orientations towards studying practices. »



comme des réseaux d'activités humaines incarnées, matériellement médiées et organisées de façon centralisée autour d'une compréhension pratique partagée. »¹¹ (2001, p. 11)

Je reprends les principaux éléments de cette définition pour mieux les comprendre. Schatzki précisera que « les corps et les activités sont constitués à l'intérieur des pratiques. »¹² Prenons l'exemple d'une pratique artistique, la danse « qui est intimement liée aux capacités physiques d'effectuer des mouvements des personnes qui la pratiquent et qui, en retour, modifie leur capacité physique. Ainsi si la pratique de la danse permet de développer des habiletés motrices et d'accroître l'amplitude des mouvements, elle peut également provoquer des blessures d'usure et autres traumatismes physiques. » (Paquin et Noury, 2018)

Schatzki inscrit la médiation matérielle des activités dans le cadre du néo-matérialisme en reconnaissant une agentivité distribuée entre les personnes et les objets matériels en vertu d'un principe de symétrie « selon lequel les concepts jusqu'alors réservés aux humains - agentivité, intention, but, connaissance, voix, etc. – s'appliquent également aux non humains »¹³ (2001, p. 20) De plus, il inverse le présupposé humaniste selon lequel les pratiques sont interprétées comme des activités humaines pour « considérer les humains et les non-humains (leurs pouvoirs et propriétés) comme également émergeant d'une matrice ou d'un plan antérieur appelé " pratiques " »¹⁴ (p. 20) et se trouve ainsi à donner la priorité aux pratiques sur les individus. Pour ce qui est de la compréhension pratique, il s'agit d'une :

compréhension incarnée est [est] basée sur le constat que le corps est à la fois le point de rencontre de l'esprit et de l'activité ainsi que de l'activité individuelle et sociale multiple. »¹⁵ (p. 17)

Si la compréhension pratique est partagée, c'est parce que, il y a, d'une part, parmi les compétences humaines liées à la réalisation des activités, celle de les comprendre et de les expliciter : « les compétences ne sont pas seulement omniprésentes dans l'activité humaine, mais la capacité des formulations à guider ce que les gens font repose sur l'habileté à les utiliser et à les comprendre »¹⁶ (p. 18) et que, d'autre part « les compétences sont [...] les mêmes chez différents individus »¹⁷ (p. 18).

¹¹ Traduction libre de : « embodied, materially mediated arrays of human activity centrally organized around shared practical understanding. »

¹² Traduction libre de : « bodies and activities are 'constituted' within practices. »

¹³ Traduction libre de : « on which concepts hitherto reserved for humans—agency, intention, purpose, knowledge, voice, etc.—also apply to nonhumans »

¹⁴ Traduction libre de : « seeing humans and nonhumans (their powers and properties) as equally emergent from a prior matrix or plane called 'practices' »

¹⁵ Traduction libre de : « embodied understanding is rooted in the realization that the body is the meeting points both of mind and activity and of individual activity and social manifold. »

¹⁶ Traduction libre de : « skills are not just omnipresent in human activity, but the capacity of formulations to guide what people do rests on abilities to use and understand them. »

¹⁷ Traduction libre de : « skills are [...] the same in different individuals. »



2. La pratique artistique

Avant d'expliciter le modèle ou schéma de pratique de R-C, il m'a semblé opportun d'explorer la « littérature » sur la R-C à ma disposition pour identifier des auteurs qui abordent la R-C en tant que pratique. Pour ce qui est de la pratique artistique, elle sera tantôt qualifiée de « processus exploratoire, systématique et rigoureux »¹⁸ (de Freitas, 2014, p. 491), tantôt d'« une forme créative et critique d'engagement humain »¹⁹ (Sullivan, 2006, p. 19) un engagement qui a « une qualité intrinsèquement transformatrice »²⁰ (p. 28). Ainsi la pratique artistique « n'est pas qu'une démarche personnelle, mais aussi un processus public qui peut changer notre façon de comprendre les choses. »²¹ (p. 31). Elle offre « d'importants moyens de se renseigner sur des enjeux et des idées d'importance personnelle, sociale et culturelle. »²² (p. 32). La pratique artistique a « le potentiel de révéler de nouvelles idées qui n'auraient pu être connues ou prévues en dehors de ce processus. »²³ (Throp, 2016, p. 7)

Pour Henk Borgdorff, les pratiques artistiques sont « saturées d'expériences, d'histoires et de croyances »²⁴ (2012, p. 38), elles

sont à la fois des pratiques **esthétiques**, [...] des pratiques **herméneutiques**, car elles se prêtent toujours à des interprétations multiples ou ambiguës, [...] des pratiques **performatives**, dans le sens où les œuvres d'art et les processus créatifs nous touchent, nous mettent en mouvement, modifient notre compréhension et notre vision du monde, y compris dans un sens moral. Elles sont **mimétiques** et **expressives** lorsqu'elles représentent, reflètent, articulent ou communiquent des situations ou des événements à leur façon, dans un média qui leur est propre. De par leur nature même, elles sont également **émotives**, parce qu'elles parlent de notre vie psychologique et émotionnelle.²⁵ (p. 45, c'est moi qui souligne)

¹⁸ Traduction libre de : « exploratory, systematic and rigorous process »

¹⁹ Traduction libre de : « creative and critical form of human engagement »

²⁰ Traduction libre de : « There is an inherently transformative quality to the way we engage in art practice »

²¹ Traduction libre de : « is not only a personal pursuit but also a public process that can change the way we understand things. »

²² Traduction libre de : « offers important ways to inquire into issues and ideas of personal, social and cultural importance »

²³ Traduction libre de : « has the potential to reveal new insights which could not have been known or anticipated outside of this process. »

²⁴ Traduction libre de : « saturated with experiences, histories, and beliefs »

²⁵ Traduction libre de : « Artistic practices are at once aesthetic practices, [...] hermeneutic practices, because they always lend themselves to multiple or ambiguous interpretations [...], performative practices, in the sense that artworks and creative processes do something to us, set us in motion, alter our understanding and view of the world, also in a moral sense. Artistic practices are mimetic and expressive when they represent, reflect, articulate, or communicate situations or events in their own way,



Je me permets de reprendre dans mes mots ces aspects de la pratique artistique que Borgdorff présente succinctement.

L'aspect « esthétique » de la création artistique est sans conteste celui qui a fait le plus l'objet de traités, d'ouvrages, de débats et de controverse, j'ai un souvenir prégnant qui me revient, la conférence de Jean-Marie Schaeffer (2010) sur sa « théorie des signaux coûteux » qu'il proposait pour comprendre autrement l'esthétique et l'art. Amalgamant sciences cognitives et esthétique philosophique, Schaeffer propose une « homologie structurelle » entre la signalisation coûteuse dans les rituels sexuels des oiseaux-berceaux et la création artistique en raison de l'excès qui est déployé.

Je comprends l'aspect « herméneutique » de la création artistique, d'une part, en raison de l'ancrage dans une interprétation ou vision du monde ainsi et que l'interprétation des autres œuvres auxquelles on a été exposé et, d'autre part, avec une certaine ouverture qui permet les multiples interprétations à défaut de clôture suffisante du champ de référence ce qui nécessite de convoquer ses propres images, expériences pour suppléer et clore la signification.

Je constate que l'explication de l'aspect « performatif » est juste, soit ce qui a le potentiel de faire agir, ou ce encore qui fait agir.

L'aspect de la « représentation », soit de figurer quelque chose à partir de quelque chose d'autre et de l'« expression », soit de figurer quelque chose à partir de Soi, et de son engagement et je retiens que cette « figuration » est faite de façon différenciée selon le « média qui leur est propre ».

Le dernier aspect est celui des « émotions, soit la capacité de la pratique, à la fois d'exprimer notre ressenti sur le plan psychologique et émotionnel et de susciter des émotions chez le spectateur et je complèterais en mentionnant que le lien entre les deux n'est pas ou rarement direct.

D'un autre côté, Borgdorff met l'accent sur le fait que les pratiques artistiques « sont médiatisées par la technique. [...], les pratiques artistiques et les œuvres d'art sont matériellement ancrées. »²⁶ Ainsi « [l]es connaissances techniques et matérielles sont des éléments indispensables à la formation professionnelle et à la pratique des artistes. »²⁷ (p. 156)

En résumé, pour Borgdorff, la pratique artistique est expressive et signifiante, critique et transformative, esthétique, performative et émotive. Elle est médiée par la technique et matériellement ancrée et se pense en dehors des dichotomies cartésiennes. Voilà qui recoupe et complète la définition générale d'une pratique fournie par Schatzki.

in their own medium. By virtue of their very nature, artistic practices are also emotive, because they speak to our psychological, emotional life. »

²⁶ Traduction libre de : « Art practices are technically mediated practices. [...] art practices and artworks are materially anchored. »

²⁷ Traduction libre de : « Technical and material knowledge are therefore indispensable components in the professional training and practice of artists. »



Certains auteurs relèvent l'aspect « émergent » de la pratique artistique : « nous ne pouvons pas rester en dehors de la pratique et l'appliquer [...] c'est une pratique émergente, une pratique vivante. »²⁸ (Irwin, LeBlanc, Ryu et Belliveau, 2018) (p. 37) Comme la pratique artistique « se déroule dans le temps, elle ne peut pas nécessairement être prévue, voilà pourquoi c'est un processus émergent. »²⁹ (Throp, 2016, p. 7) De plus, la pratique artistique :

ne peut être réduite aux dichotomies standard de cause et d'effet, d'intrant et de résultat, ou de processus et de produit. [...] les expériences que nous vivons [...] sont celles où l'esprit et la matière se fusionnent.³⁰ (Sullivan, 2005, p. 146)

Voilà pourquoi la conception néo-matérialiste du monde où tous les êtres et les choses sont considérés sur le même plan, horizontalement, avec le principe de l'agentivité distribuée des aspects et forces de tous les éléments, jusqu'à former une danse et pourquoi la conception du monde du réalisme spéculatif avec l'enchevêtrement des êtres et des choses et les coupes agentielles comme méthode ont été convoqués pour comprendre la R-C au-delà de la « fusion » évoquée par Sullivan.

Pour faire la transition entre la pratique de création et la pratique de R-C, je reprends l'observation de Graeme Sullivan à savoir que « que font les artistes dans la pratique de la création d'œuvres d'art, ainsi que les processus, les produits, les tendances et les contextes qui soutiennent cette activité, est moins bien étudiés du point de vue de l'artiste. »³¹ (Sullivan, 2011, p. 90) et je complète en précisant que c'est en bonne partie le rôle de la composante « recherche » de la R-C.

3. La pratique de la recherche-crédation

Dès le début, j'ai eu l'intuition de considérer la R-C comme une pratique singulière et de m'abstenir de faire des regroupements à partir d'a priori ou de catégories tirées d'un cadre théorique préalablement constitué. Mais le modèle de Schatzki : ensemble d'activités-incarnées-matériellement médiées—compréhension partagée me semblait incomplet. Il me semble essentiel, si je veux mobiliser le concept de pratique et ses aspects pour rendre compte de pratiques singulières de R-C, d'ajouter à la distinction que Schatzki établit entre les pratiques « dispersées » et les pratiques « intégratives », un type de pratiques que je qualifierais de « haut niveau » parce qu'elles mobilisent des capacités et des connaissances complexes dont la réflexion,

²⁸ Traduction libre de : « Art practice demonstrates that we cannot stand outside of practice and apply it. Indeed, it is an emerging practice, a living practice. »

²⁹ Traduction libre de : « art practice is something that unfolds in time and cannot necessarily be foreseen – that the nature of making art is to be in an emergent process. »

³⁰ Traduction libre de : « Art practice cannot be reduced to standardized dichotomies of cause and effect, input and outcome, or process and product. [...] the experiences we have [...] are the kind where mind and matter merge. »

³¹ Traduction libre de : « But what artists do in the practice of creating artworks, and the processes, products, proclivities, and contexts that support this activity is less well studied from the perspective of the artist. »



l'interprétation et l'expression. Je reprends chacun des aspects dans le contexte d'une pratique de R-C et en ajoute un dernier rendu nécessaire par la sp  cificit   de la R-C.

<u>Schatzki</u>	<u>Paquin</u>
ensemble d'activités	agirs de création, agirs de recherche
incarnées	corporéité
matériellement médiées	matérialité
compréhension partagée	contextes partagés (ou non) engagement

L'ensemble d'activités, qui renvoyait implicitement à la méthode, au protocole, mais surtout au savoir-faire, devient des « agirs » à prime abord, un agir pour moi regroupe un ensemble d'ensembles d'activités qui, elles-mêmes sont composées d'ensembles d'actions, réactions, adaptations, de fa  onnages, de liaison, de façonnage, etc. Une façon d'agir, agir d'une façon adaptée, en fonction d'atteindre le but visé, une « conduite à projet » (Boutinet, 2004). Comme je l'ai exposé dans la section précédente, la R-C se caractérisait en partie par l'articulation des agirs de recherche aux agirs de création. Les agirs sont basés sur des savoir-faire développés à la fois par apprentissage et par application successive des agirs développés à de des situations inédites pour acquérir une plus grande couverture et une capacité d'adaptation aux contextes différents ainsi qu'une résilience face à la contingence pour « résoudre » les problèmes qui surviennent en cours de pratique parfois en modifiant substantiellement nos agirs. Ce qui est frappant dans le cas de la R-C, c'est la différence qui sépare les deux agirs qui sont appelés à s'articuler entre eux, l'agir de recherche est appris lors de la scolarité de maîtrise ou de doctorat, puis appliqué à la rédaction d'un mémoire ou d'une thèse, l'agir de recherche est également développé par l'insertion dans des groupes d  j constitués qui se consacrent à des objets spécifiques. L'agir de création est plus difficile à saisir à l'extérieur du modèle incubation–illumination–vérification, il est l'objet d'apprentissage par tutorat, par encadrement, par compagnonnage comme on disait au moyen-âge pour les artisans.

4. L'agir de création et l'agir de recherche

L'agir de création est particulier en ce qu'il ne dépend pas seulement d'habilités acquises, mais de prédispositions « naturelles » que l'on désignait auparavant par le vocable « talent ». L'agir de création est paradoxal parce qu'il a comme premier objectif d'agir autrement par une critique de l'agir actuel, conventionnel et habituel. On voit tout de suite un premier point de jonction entre les deux agirs : l'agir de recherche est mobilisé pour remettre en question l'agir de création



actuel, conventionnel et habituel qui a déjà été la réponse à une remise en question antérieure. Même si l'agir de création est souvent une « conduite à projet », pour une exposition, pour un spectacle, l'agir de création est fondamentalement un agir d'exploration, d'expérience, de tentatives, de succès – l'illumination – mais combien souvent et de multiples fois d'échec ou de réussite mitigée.

Dans le cas de la R-C, les agirs de recherche – réflexivité, identification des « événements marquants », cadrage conceptuel et par rapport à d'autres pratiques apparentées – permettent de comprendre la trajectoire suivie par l'agir de création en prenant la documentation – captation, dessins, esquisse, états intermédiaires, journal de bord et témoignages recueillis lors d'une diffusion – comme données afin de les analyser pour en tirer des connaissances expérientielles et relatives à la pratique en tant que telle.

Pour faire l'analyse, il faut reconstituer la trame chronologique du processus de R-C, d'abord en classant par ordre de date toutes les pièces de la documentation accumulée. Ensuite, il s'agit d'identifier certains agirs de création ainsi que certains agirs de recherche, qui nous apparaissent marquants, soit parce ces agirs provoquent une disruption, une rupture, une bifurcation, un renversement, une innovation dans la pratique. Il s'agit également d'identifier des croisements entre certains agirs de recherche et certains agirs de création qui nous apparaissent marquants parce qu'ils révèlent cette articulation entre recherche et création, théorie et pratique qui est le fondement de la R-C. Toute saillance constatée sera objet d'une écriture, où un nom sera attribué au phénomène à la base de la saillance, une description de ce qui est cristallisé par ce phénomène sera effectuée et finalement ce que cela nous permet de comprendre quant à notre pratique, en d'autres mots les connaissances que l'on en tire.

Jusqu'ici les agirs, autant de recherche que création, de ont été traités en tant qu'agirs d'une seule et même personne. Ce n'est pas toujours le cas, la pratique de la R-C peut également être collective, c'est au moins le cas de la plupart des pratiques de R-C qui s'inscrivent dans la lignée du théâtre, de la danse ou de la production médiatique. Encore ici deux tendances s'observent, soit une collectivité au service d'une personne maître d'œuvre de la création, qui en est ou devient l'auteure et les autres personnes ont des « crédits » qui sont rendus publics. On peut facilement s'imaginer que les rapports entre les personnes ne sont pas égalitaires et que la coordination des agirs de chaque personne est arbitrée voire imposée par la « signataire » de l'œuvre. Dans d'autres cas de création en collectif ou de création participative, la coordination des agirs de chaque personne du collectif doit être négociée et convenue entre elles.

Pour faire l'analyse de la dimension « collective » des agirs de création, une méthode semblable à la précédente, mais où sont superposées la trame chronologique d'agir de création de chacune des personnes participantes à un titre ou à un autre pourrait être déployée si une analyse fine est requise pour comprendre une pratique en particulier. Toutefois, il est rarement nécessaire ou souhaitable de recourir à une telle analyse, il est en effet possible d'arriver directement aux événements marquants d'agirs collectif directement auprès des participants, une ethnographie par entretiens de groupe, ou groupe de discussion, voir entre de nombreux autres (Malhotra, 2011). Il



s'agit de lancer la discussion sur un retour sur l'expérience collective où chaque personne participante est à la fois forcée à énoncer de son point de vue sur ses agirs et l'expérience vécue par ces agirs : les problèmes, les crises, les échecs rencontrés, comment les solutions trouvées, de quels mécanismes de régulation des agirs particuliers, le groupe s'est spontanément ou consciemment doté. Il en va de même pour les réussites dans des conditions ou dans un environnement particulièrement difficile qui sont souvent source de connaissances opératoires. Il est également possible de porter l'analyse à un autre niveau, celui du sens que les personnes participantes donnent à leur contribution de l'agir collectif de création.

5. La corporéité de sa pratique de R-C

Je nomme le deuxième aspect « corporéité » plutôt qu'« incarnation » pour des raisons que j'ai déjà longuement expliquées (2019). Katherine Hayles fait la distinction entre le concept de corps construit par généralisation et celui de corporéité que nous expérimentons de l'intérieur :

« Le corps » est une généralisation à partir d'un groupe d'échantillons et, en ce sens, passe toujours à côté du corps particulier d'une personne, qui s'écarte nécessairement, dans une mesure plus ou moins grande, de la norme construite par la culture. À l'autre extrémité du spectre se trouvent nos expériences de la corporéité. Si ces expériences sont également construites culturellement, elles ne le sont pas entièrement, car elles émergent des interactions complexes entre l'esprit conscient et les structures physiologiques qui sont le résultat de millénaires d'évolution biologique.³² (2002, p. 297)

Jason Farman dans un livre qui traite des médias « mobiles » met l'accent sur l'importance de considérer la corporéité en lien avec l'espace :

l'a corporéité est toujours une pratique spatiale. Essayer d'imaginer un corps sans espace est impossible. Les corps occupent toujours de l'espace et, comme le soutenait Lefebvre, sont spatiaux en soi..³³ (2012, p. 19)

En effet, Henri Lefebvre, dans son ouvrage seminal intitulé *La production de l'espace* énonce l'espace n'est pas simplement un contenant que les corps habitent mais que les corps et l'espace sont constitutifs l'un de l'autre : « chaque corps vivant est un espace et a son espace : il s'y produit et le produit » (1974/2000, p. 199).

³² Traduction libre de : « “The body” generalizes from a group of samples and in this sense always misses someone's particular body, which necessarily departs in greater or lesser measure from the culturally constructed norm. At the other end of the spectrum lie our experiences of embodiment. While these experiences are also culturally constructed, they are not entirely so, for they emerge from the complex interactions between conscious mind and the physiological structures that are the result of millennia of biological evolution. »

³³ Traduction libre de : « embodiment is always a spatial practice. Trying to imagine a body without space is impossible. Bodies always take up space and, as Lefebvre argued, are spatial in and of themselves. »



Didier Bottineau qui énonce de façon claire et concise la signification de corporéité dans la sphère de la linguistique cognitive :

le terme de corporéité (embodiment) désigne la conceptualisation du rapport incarné du sujet au monde par l'engagement moteur et sensoriel multimodal, et les traces que laissent ces représentations dans les formalismes langagiers (Bottineau, 2011, p. 1)

J'élimine la linguistique de l'extrait pour ne retenir les éléments clés de cette définition qui m'inspirent et me les approprie pour les adapter au contexte de la R-C. D'abord, le sujet c'est la personne qui est engagée dans une pratique, ce sont ces agirs dont il est question plus haut, c'est de son corps et de sa propre subjectivité qu'il s'agit. Du point de vue du corps, le rapport au monde prend la forme d'un engagement moteur et de tous les sens, ce qui tranche avec les rationalisations et autres formes de raisonnements après-coup qui sont construits par un intellect clivé de son corps. Donc je retiens pour la pratique de la R-C deux dimensions de la corporéité : la boucle sensori-motrice et le ressenti. J'ajouterai également une autre dimension, celle de l'Inter corporéité, soit le rapport entre les corps de personnes autres.

La boucle sensori-motrice se situe dans la sphère de la cognition, soit un processus non séquentiel, comme on cherche à implanter dans un algorithme, qui mobilise la perception et le geste, la plupart du temps sans réflexion et donation de sens. Le côté sensoriel de la boucle, c'est la perception, le passage du dehors au dedans du corps, le monde en Soi ; dans la littérature sur la cognition, l'olfaction est la grande négligée, il en va de même en bonne partie pour la R-C quoique pour savoir si un certain seuil est atteint, comme dans un four ou pour s'en prémunir en sculpture à la cire. La vision est souvent, à tort ou à raison, prédominante, sinon dominante, dans notre perception du monde, la question qui se pose est la suivante : quelle est l'importance et le rôle de la vision dans les agirs de votre pratique ? Considérée en second plan la plupart du temps, l'audition n'en joue pas moins un rôle important dans notre accès au monde comme le rappelle Yvette Hatwell :

L'audition, domaine du successif, est la modalité la plus adaptée à la perception des stimulus temporels (durées, rythmes, parole), tandis que la vision excelle dans le domaine spatial. (Hatwell, Streri et Gentaz, 2000, p. 3)

Avant de passer au toucher, la question qui se pose est la suivante : quelle est l'importance et le rôle d'audition dans les agirs de votre pratique ?

Dans son ouvrage intitulé *Toucher pour connaître : psychologie cognitive de la perception tactile manuelle*, l'autrice énonce que :

Le toucher se distingue de la vision et de l'audition en ce qu'il est une modalité de contact dont les récepteurs sont répartis sur tout le corps. (p. 2)

Pour elle, le toucher est une « proximo-réception » dans la mesure où « le champ perceptif tactile est limité à la zone de contact avec les objets. » (p. 2) et il est nécessaire de déplacer la « zone de contact » pour obtenir une perception plus complète comme dans l'expression populaire « avancer à tâtons » :



En raison du rôle central que jouent ces mouvements, ce sont les régions les plus mobiles et les mieux dotées en récepteurs sensoriels qui sont les plus performantes dans le domaine tactile. Il s'agit de la région buccale, très utilisée par les nourrissons à cause de leur immaturité motrice, et surtout des mains (ou plus exactement des systèmes bras-mains). (p. 3)

C'est ainsi qu'on en arrive à la main, si importante dans l'agir de création, la main qui initie, la main qui contrôle un instrument, la main qui façonne, et qui palpe, effleure le monde à sa portée :

Mais les mains sont aussi, et peut-être surtout, des organes moteurs grâce auxquels sont réalisées les activités de saisie, maintien, transport et transformation des objets dans notre vie quotidienne. Plus que dans toutes les autres modalités, perception et action sont donc indissociablement liées dans la modalité haptique. (p. 3)

Cette « modalité haptique » me semble particulièrement importante dans le contexte de l'agir de création. La question qui se pose est la suivante : comment se joue l'haptique dans les agirs de votre pratique ? au niveau macro – la somme des agirs qui constituent une pratique de création –, méso – de différents agirs entre eux – et micro – d'un agir en particulier.

La partie motrice, dont la main est prépondérante, mais pas tant dans le cas de performance où des parties du corps sinon le corps entier est inclus dans une boucle haptique c'est le dedans vers le dehors, de Soi au monde, c'est agir sur le monde, le transformer et en même temps se transformer. Les exemples qui me viennent en tête sont la performance et plus particulièrement l'improvisation qui est plus ou moins directement branchée sur cette boucle pour son développement.

Maintenant que nous sommes convaincus, si nous ne l'étions pas déjà, d'accorder de l'importance à la corporéité de nos agirs, surtout de nos agirs de création, mais pourquoi pas également à nos agirs de recherche où cet aspect est à peu près toujours passé sous silence, occulté avant même de s'enquérir si cette dimension ne pourrait pas être pertinente pour comprendre notre pratique. Maintenant comment accéder à la corporéité de nos agirs ? On peut y accéder de l'intérieur et de l'extérieur.

On peut accéder à la corporéité de nos agirs de l'intérieur par la somatique. Le terme somatique est construit autour du mot *σῶμα soma* qui vient du grec ancien, et depuis Hésiode, signifie « corps vivant »; il s'oppose à *Ψυχή psychè*, l'épouse d' *Ἔρως Eros*, qui signifie « âme » ou « esprit ». La somatique est tout à la fois un domaine de recherche et d'étude, mais aussi une pédagogie, une approche et une pratique qui ont en commun d'être reliés au corps vécu et, par extension, à l'être entier, à l'être comme un tout tel qu'il est perçu de l'intérieur et ressenti, sans aucune médiation :

Les centres proprioceptifs communiquent et renvoient en continu de riches informations somatiques, employant un processus d'auto-observation immédiat, à la fois unifié et continu. Les données somatiques n'ont pas besoin de se confronter à un ensemble de lois universelles de médiation ou d'interprétation avant de devenir factuelles. (Hanna, 1995/2017, p. 2)



La somatique a connu une grande popularité, qui permet cette prise de conscience de son propre corps. Même les recherches en SHS ont connu un « tournant somatique » dans les années 1980, inspiré d'une lecture de la phénoménologie existentielle de Merleau-Ponty qui réfère au :

[...] le corps subjectif (vécu) par opposition à un corps objectif (mécanique) de théories déterministes alternatives. Le « corps vécu » désigne le corps tel que les êtres humains le perçoivent eux-mêmes - ressenti, vécu et senti.³⁴ (Farnell, 2012, p. 13)

La somatique est un état d'être d'une personne qui, suite à un entraînement et à des exercices, permet la pleine conscience de son corps.

L'accès à la corporéité de nos agirs de l'intérieur par la somatique est concomitante aux agirs. Il y a un autre accès de l'intérieur qui peut se faire, mais après-coup, par la réflexivité, c'est-à-dire une réflexion sur Soi par Soi, qui se fait concrètement par introspection, l'introspection est un retournement de son attention vers Soi, souvent induit en R-C par l'examen attentif et ouvert de la documentation accumulée durant la pratique. L'idée est de se re-présentifier ses agirs qui ont été vécus sur un mode « irréfléchi », dans des boucles sensori-motrices ou à un niveau plus élevé, parce que l'on était engagé dans une conduite à projet et, la plupart du temps, en situation de résolution de problème. L'idée est de se re-présentifier ses agirs qui ont été vécus sur un mode « irréfléchi », pour les re-vivre sur un mode réfléchi cette fois. La différence d'avec une réflexivité uniquement à partir des souvenirs que nous gardons de nos agirs vécus sur un mode « irréfléchi » est immense dans la mesure où cette dernière façon de faire provoque un « lissage » du vécu, considérant proéminents certains événements au détriment d'autres qui sont occultés, oubliés, peu importe leur importance. L'introspection, le retournement vers Soi, va de pair avec l'explicitation qui est le mouvement inverse, de Soi à l'extérieur, par l'expression à l'aide du langage ou le dessin ou encore tout autre média. En résumé cette approche consiste à passer de la prise de conscience à son inscription langagière.

L'accès à la corporéité de nos agirs de l'extérieur consiste à recourir à un dispositif de captation de nos agirs de façon à en faire un visionnement distancié. Au moins 3 dispositifs me viennent en tête : le miroir, la captation médiatique, et les bio-capteurs. Le miroir est un dispositif de distanciation qui est simultanément, en se regardant dans le miroir, il est possible d'accéder à la corporéité de nos agirs simultanément, cette très courte boucle permet des ajustements en situation. La captation médiatique par un dispositif d'inscription approprié permet d'inscrire nos agirs pour pouvoir accéder à la corporéité en différé, ce qui augmente la distance temporelle et éventuellement de l'espace de la boucle de rétroaction. Enfin, il est également possible de recourir à des bio-capteurs pour enregistrer non plus l'image, mais des données quantitatives ou numériques à propos de notre corps, données qu'il faut après coup interpréter et qui

³⁴ Traduction libre de : « [...] the subjective (lived) body in contrast to an objective (mechanical) body of alternative deterministic theories. The 'lived body' means the body as human beings themselves perceive it — *felt, experience, and sensed.* »



sont tenues comme les représentants de l'aspect de la corporéité qui est captée : les ondes cérébrales, la conductivité de la peau, le rythme cardiaque, la respiration, l'occulométrie, les coordonnées des mouvements d'une partie ou de tout le corps. Deux types d'analyses à ce stade-ci sont possibles : créer une boucle plus ou moins longue pour arriver à une technologie du Soi, soit de modifier nos agirs de façon plus ou moins durable en fonction des données révélées; ou encore faire des associations entre des seuils, des courbes et autres phénomènes numériques répertoriés et des interprétations plus ou moins fiables du type si la peau devient plus conductible, la personne ressent des émotions fortes ou encore on peut établir une corrélation entre la mesure de la conductibilité et l'intensité des émotions ressenties. Si l'occulométrie permet de savoir très précisément sur quoi se porte notre regard et à partir de là quel est l'objet de notre attention, il n'en va pas de même pour les ondes cérébrales qui offrent des données beaucoup plus complexes pour en tirer un quelconque indice sur la pensée sauf des ou patrons d'excitation qu'il est possible de rattacher à des états très généraux comme calme, agité ou quelque part entre les deux.

J'en suis rendu à la deuxième dimension de la corporéité, soit le ressenti. Le ressenti est antérieur à la rationalisation, à la donation de sens, il comporte à n'en point douter des sensations, des émotions et des affects et j'ai également écrit dans mes notes qu'il me semble y avoir un lien direct avec la mémoire qui agit souvent comme accumulateur et chambre de résonance. Je les reprends un à un.

Selon le CRNTL, la sensation, en général, est un

Phénomène par lequel une stimulation physiologique (externe ou interne) provoque, chez un être vivant et conscient, une réaction spécifique produisant une perception;

alors qu'une sensation particulière est un : « état provoqué par ce phénomène ». Jusqu'ici tout va bien, la sensation est un phénomène, quelque chose qui advient, voyons maintenant les acteurs de ce phénomène : a) l'être « vivant », celui qui « vit » le phénomène ; b) des « stimulations physiologiques » qui habituellement proviennent de notre contact avec les autres et le monde, mais parfois de nous-mêmes, j'y reviendrai plus loin, si j'inverse la proposition, le monde est rempli de stimuli qui sont adressés à notre corps, ou encore que, par ses dispositions et un entraînement, notre corps est en mesure de « capter ». Cet entre-deux, entre l'offrande ou les saillances du monde et notre cognition est développée par James J. Gibson, et désignée par le terme « affordance » (Gibson, 1979/2014). Comme la sensation renvoie au stimulus, je cherche ce mot dans le CRNTL :

Agent externe (lumière, son) ou interne (gonadostimuline), opérant généralement avec soudaineté, capable de provoquer une réponse motrice ou glandulaire dans un système organique excitable à condition de l'atteindre avec une intensité suffisante (seuil).

On retrouve que la sensation peut être provoquée par l'environnement, la portion du monde extérieur qui est à proximité, qui est dans la même situation, mais également de l'intérieur. Sans entrer dans toutes les modalités de la soudaineté ainsi que du seuil, qui



seront à préciser dans le cas où l'on s'attarde à un stimulus en particulier, je retiens que le stimulus provenant du monde ou de représentations réalistes et crédibles— imaginables, filmiques, mais aussi littéraires — de celui-ci est de telle nature que dans certaines circonstances et selon certaines prédispositions du corps, qu'il provoque une excitation de celui-ci, cette excitation provoque une réponse motrice ou glandulaire et sans aucun doute les deux à la fois. La réalité virtuelle, pour une, fonctionne en substituant à notre environnement un environnement de remplacement fabriqué de façon à fournir des stimuli « à haute intensité » qui ne nous sont pas autrement accessibles, ce qui fait partie de l'attrait que les représentations médiatiques exercent sur nous inlassablement et de façon intarissable.

La réponse motrice, les gestes, se trouve ainsi couplée à la sensorialité dans une boucle sans fin et il y a un plus, cette réponse qui est qualifiée de « glandulaire » et je laisse aux spécialistes me corriger avec un vocabulaire plus approprié eu égard à l'état actuel des connaissances. En fait, sans entrer dans les détails, je crois que c'est plus une transmission au reste du corps, suite à une transduction en hormone, c'est-à-dire un passage d'une amplitude de l'influx nerveux de la perception à la sécrétion d'entités bio-chimiques, les hormones, qui seront dispersées au travers du corps et captées de façon différenciée selon les centres nerveux associés aux organes, ainsi la peur se traduit par un serrement ressenti dans le ventre. C'est, je crois, par dispersion des hormones à travers le corps que l'on a « conscience » de nos sensations, ou encore c'est en fonction des réponses des différents organes que cette conscience de la sensation émerge en nous.

Maintenant qu'en est-il des stimuli qui viennent de l'intérieur même de notre corps ? Il me vient au moins deux cas où les sensations sont provoquées de l'intérieur : les rêves et l'activation par les neurones miroirs, ce redoublement de circuit qui permet de « ressentir », d'avoir des émotions à partir de la vision du corps des autres ou de leur représentation médiatique, le corps d'autres personnes qui sont soumis à des stimuli que l'on reconnaît et ressent comme si c'était nous, notre corps.

Je reviens à la suite de la définition de sensation trouvée dans le CRNTL et là tout s'embrouille :

Éprouver, produire une sensation; sensation agréable, désagréable, douloureuse, pénible; sensation indéfinissable, vague, vive. (CRNTL)

Je comprends ici qu'on se situe au bout du processus du « sentir », ce qui, au final, est le vécu du corps, au-delà des organes, sur le plan de la conscience. La question qui se pose ici est la suivante : quelles pourraient être d'autres sensations qui seraient plus spécifiques à la création et à l'aspect manuel, tactile, visuel, auditif mobilisé dans le processus.

L'embrouille arrive lorsque je consulte la définition d'« émotion » et que je retrouve sensiblement le même contenu que pour le terme sensation :

Conduite réactive, réflexe, involontaire vécue simultanément au niveau du corps d'une manière plus ou moins violente et affectivement sur le mode du plaisir ou de la douleur. (CRNTL)



Je cherche d'autres textes pour m'éclairer sur ce qui m'apparaît être une confusion entre la sensation et l'émotion. Pour lever ma perplexité devant cette confusion apparente, j'ai identifié des textes récents qui traitent de la question d'une savante façon. Pour Pierre Philippot, auteur d'un ouvrage intitulé *Emotion et psychothérapie* :

Les émotions sont en effet constituées d'un ensemble de processus plus ou moins coordonnés et plus ou moins présents selon la nature de l'émotion. (p. 2)

Il décrit ces processus de la façon suivante :

Si la tendance à l'action est suffisamment activée, un ensemble de réponses émotionnelles sont alors déclenchées. Il peut s'agir de changements physiologiques [...], expressifs [...], comportementaux [...] ou cognitifs [...]. Toutes ces composantes ne sont pas toujours activées [...]. Enfin, la dernière facette est le sentiment subjectif. Il s'agit de la coloration subjective de l'expérience par l'émotion. L'individu émotionné se sent et se vit dans un état différent. (Philippot, 2011)(p. 3)

Pour l'auteur, les émotions déclenchent des changements physiologiques – les signes vitaux – ; expressifs – l'aspect du visage –, comportementaux – le geste – ou cognitifs – trouver une solution. Quoiqu'il en soit, je choisis de trancher et de considérer la sensation comme l'activation d'une boucle sensori-motrice et de la transmission aux différents organes du corps et provoque de ceux-ci, de façon différenciée, une réaction, et de considérer l'émotion comme le « vécu » de la sensation, le « ressenti » qui vient à la conscience. Pour ce qui est des affects, sans entrer dans la théorisation qui en a été faite, je dirais qu'ils se trouvent inclus dans la boucle élargie sensori-motrice-ressenti.

J'ai découvert la notion d'« intercorporalité » dans un texte de Anna Park Lala et Elizabeth Anne Kinsella, qui porte sur le processus de recherche et le corps du chercheur :

les chercheurs doivent peut-être reconnaître de manière réflexive l'intercorporel du processus de recherche, et les implications de leur présence incarnée dans les sites de recherche et les relations qu'ils habitent.³⁵ (2012, p. 84)

J'ai aussitôt adopté ce concept tant il me semblait tout à fait intéressant à mobiliser dans la pratique de la R-C. Il s'agit donc de situer, et éventuellement d'adapter, la notion d'« intercorporalité » dans le cadre de mon modèle de pratique de la R-C. Ainsi la dimension « intercorporelle » émane de la relation corps à corps des personnes qui participent à un agir collectif de création d'une pratique singulière de R-C. Cette « incorporalité » se retrouve à deux niveaux qui ont chacun leurs modalités de relation : les participants et les spectateurs. La dimension « intercorporelle » qui émane du croisement des agirs particuliers de création de chacun des participants, plasticiens,

³⁵ Traduction libre de : « perhaps researchers need to reflexively acknowledge the intercorporeality of the research process, and the implications of their embodied presence in the research sites and the relationships they inhabit. »



acteurs, danseurs, musiciens. et dans le cas de l'« intercorporalité », les ressentis par le contact ou la co-présence immédiate.

Pour ce qui est de l'analyse de l'« intercorporalité » d'une pratique donnée, il s'agit de déployer la même stratégie de la discussion de groupe, mais cette fois pour mettre l'accent, autant sur le plan de la corporéité des agirs de création, autant dans son aspect sensori-moteur – les sensations – que celui du ressenti – les émotions – autant par les réactions des différents organes que la conscience que l'on en a et les mots, tirés de notre culture particulière – douleur, peur, joie, déplaisir, colère, etc. –, dont on dispose pour les exprimer.

Dans le cas de pratique de R-C, autre aspect de l'« intercorporalité » est à considérer, la relation entre le corps des participants et celui des personnes de l'audience, et deux modalités sont possibles soit en présence ou par médiation. Cette relation de corps à corps entre les personnes impliquées advient alors, sauf de très rares fois, à distance et donc ne passe pas par l'haptique, mais par la vision et l'audition et par empathie, via les neurones miroir. Préférentiellement, la force de cette relation est issue de la co-présence du corps des participants avec celui des personnes de l'audience. Toutefois la présence du corps peut être médiée, inscrite et reproduite pour susciter, via les neurones miroirs, soit une expérience imaginaire – photographique, mais aussi peinture plus figurative que moins – ; l'expérience cinéma – et ses prolongements et dérivés où l'accent est mis sur la stimulation sensorielle comme les salles Imax ; avec les dispositifs de réalité virtuelle, les installations interactives et les environnements immersifs, on assiste à la réintroduction de la stimulation de la boucle sensori-motrice.

Je reviens aux autrices citées précédemment, qui traitent du concept d'« intercorporalité » comme expérience de son corps en interaction avec le corps des « autres » des êtres humains et des « êtres-matières » pour reprendre la terminologie du réalisme spéculatif de Karen Barad :

l'expérience de la corporéité n'est jamais une affaire privée, mais elle est toujours déjà médiée par nos interactions continues avec d'autres êtres humains et non humains. Nos interactions avec les autres, nos relations vécues, sont une dimension importante de la façon dont nous vivons notre vie quotidienne. D'un point de vue phénoménologique, l'intercorporalité met en évidence l'espace entre les individus, mais aussi l'expérience d'être avec « l'autre ». ³⁶ (p. 82)

Nos relations « vécues », vécues dans et par notre corps, avec les autres êtres « humains » et les êtres « matériels » parmi lesquels je range pour la pratique de la R-C : les outils, les instruments, les machines, les dispositifs, les appareils et les médias. Il s'agit ici non pas d'accéder au protocolaire, au savoir-faire, des agirs de création, mais à

³⁶ Traduction libre de : « experience of being embodied is never a private affair, but is always already mediated by our continual interactions with other human and nonhuman beings ». Our interactions with others, our lived relations, are an important dimension of how we experience our everyday lives. From a phenomenological perspective, intercorporeality highlights the space between individuals, but also the experience of being with the "other". »



une connaissance par le corps, le défi ici comme ailleurs, c'est d'explicitier le vécu par le corps en même temps que le ressenti du corps.

Comment accéder à l'« intercorporalité » d'une pratique singulière de R-C ? La réponse qui me vient est par la porte des sensations et des émotions qui sont suscitées, émotions auxquelles se greffe dans le cas des agirs de création une dimension supplémentaire, celui des états corporels induits, tels l'étonnement, le ravissement, mais aussi le dégoût, la terreur.

6. La matérialité de sa pratique de R-C

Cette section est consacrée à la matérialité de sa pratique ou, pour paraphraser Schatzki, la « médiation matérielle » des agirs de création, mais aussi de recherche dont on vient de voir la corporéité. J'adopterai sans surprise une perspective et une approche inspirées du néo-matérialisme, tout en évitant le plus possible de mobiliser l'appareil conceptuel, souvent très complexe, proposé par les théoriciens de ces approches que j'ai exposées dans la précédente section. Mon but ici n'est pas de faire la démonstration de ma conformité à cette pensée aux thèses parfois radicales ou encore à y apporter une contribution, mais plutôt d'en tirer, sans doute au prix d'accrocs aux orthodoxies, tant du néo-matérialisme que de l'humanisme avec la subjectivité et l'imaginaire.

Ainsi, pour étudier cet aspect de la pratique, le paradigme néo matérialiste m'apparaît le plus approprié. La mise à plat entre les personnes, les « entités » et les « matérialités » afférentes aux agirs de création crée une horizontalité de la perspective lors de la réflexivité et la théorisation. Cette posture permet d'étudier l'impact, la potentialité de transformation de la matérialité par les agirs de création et de façon concomitante la transformation des agirs de création en fonction des « matérialités ». Ce pouvoir d'action sera désigné par le terme « agentivité », ce qui convoque le concept de distribution de l'agentivité proposé par Jane Bennett (2010) dont il a été question dans la section précédente et qui conçoit la matière

comme étant vibrante, vitale, énergétique, animée, frémissante, vibratoire, évanescente et effluesscente »³⁷ (p. 112)

L'autrice inscrit la matérialité du monde dans un paradigme résolument énergétique inspirée de la science, ne serait-ce que par analogie. Je trouve chacun de ces termes évocateurs des sensations dont il précédemment été question. J'emprunte à Bennett le concept d'agentivité distribuée, mais j'insiste pour une distribution différenciée de l'agentivité, ce qui permet d'aller dans les nuances de cette distribution entre les personnes et ce qui sera nommé dans le prochain extrait de « matérialités ».

C'est essentiellement l'objet de la « théorie Acteur-Réseau » proposée par Bruno Latour (1999) tel que synthétisé de façon magistrale par John Law sous la dénomination d'« analyse sociotechnique » :

³⁷ Traduction libre de : « matter as vibrant, vital, energetic, lively, quivering, vibratory, evanescent, and effluesscent »



une approche de l'analyse sociotechnique qui traite les entités et les matérialités comme « énoncées » dotées d'effets relationnels, et explore la configuration et la reconfiguration de ces relations. Cette relationnalité signifie que les grandes catégories ontologiques (par exemple "technologie" et "société", ou "humain" et "non humain") sont traitées comme des effets ou des résultats, plutôt que comme des sources d'explications.³⁸ (Law, 2004, p. 155)

D'abord il expose l'objet de l'analyse, soit les « entités » et les « matérialité », la première question qui se pose est dans le cas d'une pratique singulière de R-C, quelles sont les « entités » et quelles sont les « matérialités » impliquées dans nos agirs de création ? dans nos agirs de recherche. Parmi les « entités » il y a, à mon avis, des personnes, les personnes participantes dont la, et parfois la seule, personne qui fait la R-C, les personnes de l'audience. Il y a également des institutions – universités, monde de l'art, agences, boîtes de production, de diffusion, étatiques par les subventions et autres subsides, etc. – qui offrent des opportunités, mais en même temps exercent des contraintes, dont celle majeure du financement, qui ont des impacts sur les agirs de création. Qu'en est-il maintenant des « matérialités » en lien avec les agirs de création. Si je prends le modèle des arts dits visuels, les « matérialités » me semblent de 3 ordres : 1) ce qui constitue le prolongement de la main, du geste et, par extension la corporéité, des personnes participantes – outil, instrument, machine, média – 2) ce sur quoi porte l'agir de création – la pierre, la cire, les pigments, le papier, les circuits imprimés, actuellement l'intelligence artificielle – ; et 3) la portion de « matérialité » du monde qui est captée dans leur phénoménalité et, par la suite, reproduite, rendue, mais aussi transformée, translatée, historialisée symbolisée par les agirs de création.

L'approche « sociotechnique » considère sur le même plan les « entités » et les « matérialités » et les « traite », elle les considère comme « énoncées ». Le concept « d'énoncé » proposé par Francesco Varela (1979/1987), désigne les relations circulaires auto-référencées entre l'acteur et l'environnement :

À chaque instant, l'activité ne traduit pas une adaptation à un environnement, mais une spécification de ce qui pour l'acteur est pertinent pour lui dans cet environnement. Ces relations circulaires s'accompagnent de transformations conjointes de l'acteur et de l'environnement. [...] L'activité fait donc émerger des « micro-mondes » (Varela, 1989) qui sont énoncés à chaque instant. (Adé, 2016, p. 109)

Ainsi les agirs de création impactent les entités et les matérialités afférentes, mais celles-ci, de façon concomitante, impactent ces mêmes agirs, d'où les « relations circulaires » et les « transformations conjointes de l'acteur et de l'environnement ».

Je reviens à l'extrait initial, je suis rendu aux « effets relationnels » qui semblent émaner de l'« énoncé » individuelle et surtout conjointe dans l'agir de

³⁸ Traduction libre de : « an approach to sociotechnical analysis that treats entities and materialities as enacted and relational effects, and explores the configuration and reconfiguration of those relations. Its relationality means that major ontological categories (for instance 'technology' and 'society', or 'human' and 'non-human') are treated as effects or outcomes, rather than as explanatory resources. »



création des « entités » et des « matérialités » afférentes. Ainsi l'objet de l'analyse « sociotechnique » c'est la « relationnalité » des « entités » et des « matérialités », soit à la fois la potentialité d'être en relation et les relations qui sont actualisées dans un agir de création donné. Maintenant comment saisir cette relationnalité ? Law spécifie que l'analyse c'est l'« exploration de la configuration et la reconfiguration de ces relations ».

La fin de l'extrait est consacrée au changement de paradigme qu'une approche par la « relationnalité » qui est saisie dans les situations singulières en termes de configuration de relations et les transformations de la situation initiale en termes de reconfigurations de relations, je le répète encore une fois, entre les entités et les matérialités afférentes aux agirs de création. Ainsi, en conséquence, des concepts abstraits qui, dans un paradigme interprétatif, étaient pris comme ontologie, entre parenthèses, l'auteur donne pour exemple des dualités classiques : « technologie » et « société », ou « humain » et « non humain », ces concepts sont plutôt considérés comme des « effets » ou des « résultats » des configurations et reconfigurations des relations entre les entités et les matérialités afférentes aux agirs de création. Ce que je retiens de ce retournement est la précaution qui est prise contre ce que je nomme l'« imprégnation » théorique, soit l'application d'un cadre théorique préalablement constitué qui devient lors de l'analyse un cadre interprétatif, empêchant par le fait même la sélection d'autres données et de leur appliquer d'autres interprétations qui pourraient être tout aussi valable sinon plus. Les phénomènes saillants de la relationnalité sont donc des configurations spécifiques qu'il s'agit d'interpréter par réflexivité.

Dans un même ordre d'idée et en lien avec ce qui précède, Nick Fox et Pam Alldred, utilisent plutôt le terme « agencement » que « configuration » puisqu'ils s'appuient sur l'appareillage conceptuel de Deleuze et Guattari entourant les « agencements » terme qui apparaît pas moins de 615 fois dans l'ouvrage séminal *Mille Plateaux*, où il est tantôt question d'agencements « machiniques », tantôt d'agencements d'« énonciations ». Au début de l'ouvrage, les auteurs introduisent le concept d'agencement par le biais d'un exemple concret qui est également une instanciation : le livre, ils en profitent pour y placer un grand nombre de termes qui gravitent autour des agencements :

Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification. [...]. Tout cela, les lignes et les vitesses mesurables, constitue un *agencement*. (1980, p. 9)

Comme on est à même de le constater dans l'extrait de Deleuze et Guattari, nous sommes dans un autre univers que celui du découpage, des catégories a priori, des classifications, des tendances ou encore des récits de vie et des rapports de recherche. Cet univers dont l'agencement est POSTstructuraliste est constitué de « lignes d'articulation » ou de « lignes de segmentarité » lignes de départage, d'inclusion ou d'exclusion dans un agencement d'éléments qui ne sont pas spécifiés parce que relevant d'une situation donnée. Cet univers est également constitué de « strattes », certains utilisent ce modèle du « feuilletage » pour mener une recherche d'archéologue,



creusant les apparences pour découvrir des phénomènes autrement inaccessibles. Cet univers est également constitué de territoires qui se constituent et se défont dans la dynamique entre la personne qui fait la recherche et son environnement par des lignes de fuite qui initient ce mouvement de DÉ- et RE- auquel sont soumis les territoires qui ne sont jamais stables, toujours en mouvement. Pour faire écho au « territoire » qui est en quelque sorte une délimitation dans un espace abstrait, la « stratte » apparaît également comme une sorte de délimitation de cet espace, mais en profondeur. Et donc les « strattes » sont soumises aux mouvements de « déstratification ». L'extrait se termine par « Tout cela [...], constitue un *agencement*. » et il est à noter que les italiques sont des auteurs.

Fox et Alldred proposent des éléments d'une méthodologie qui serait basée sur le concept POSTstructuraliste d'« agencement » pour constituer ou plutôt pour apporter une épistémologie au néo-matérialisme qui puisse être mobilisée dans les recherches en SHS, recherches qui deviendraient alors POSTqualitatives. Je retiens deux premières injonctions qui sont générales et, par conséquent, peuvent être généralisées et utilisées pour elles-mêmes dans notre analyse des pratiques de R-C :

_ Identifier des agencements d'humains et de non-humains, d'animés et d'inanimés, de matériaux et d'abstraites, en passant par ce qui est traditionnellement considéré comme des niveaux « micro » et « macro ».³⁹
(2015, p. 408)

Les auteurs proposent plusieurs types d'agencements, mais tous des agencements d'éléments qui autrement serait traités en tant que dualités plutôt que comme des continuums, le premier reprend la précédente dualité précédente où les êtres du monde étaient divisés soit en « entités » soit en « matérialités », ainsi les agencements proposés reposent sur des dualités : « humains | non-humains », « animés | inanimés » et « matériaux | abstraits ». La question qui se pose à ce moment-ci est à savoir quels sont les dualités qui sont propres à la R-C. La première me vient immédiatement, l'agencement recherche | création, puis l'agencement présence | représentation, pour d'autres ce sera technologie | vivant, quels autres agencements vous viennent en regard de vos pratiques singulières de R-C ? Le dernier agencement micro | macro m'a particulièrement inspiré. J'y ai joint le concept de « dispositif artistique », soit le dispositif qui est déployé soit lors du faire œuvre, ou soit pour faire œuvre, ou soit qu'il tient lieu d'œuvre. À partir du concept de dispositif artistique, je propose deux territoires ou agencements que je nomme infra-dispositif, et supra-dispositif. L'agencement infra-dispositif est composé d'« entités » et de « matérialités » qui est à spécifier pour chacune des pratiques singulières, il faut faire l'inventaire de toutes les machines, instruments, médias, données qui font partie d'un dispositif artistique donné. L'agencement supra-dispositif est l'agencement des différents dispositifs, dans le cas d'œuvres complexes comme on retrouve en performance dramaturgique, qui conjuguent personnes humaines et entités machines ou encore des performances pour

³⁹ Traduction libre de : « _ Identify assemblages of human and non-human, animate and inanimate, material and abstract, cutting across what are traditionally considered 'micro' and 'macro' levels. »



des entités machines seules. L'agencement supra-dispositif c'est également l'environnement, la galerie, le théâtre, une place publique, sous forme d'infiltration urbaine ou encore l'environnement en tant que tel objet d'un engagement de type activisme. À un niveau plus meso, l'agencement supra-dispositif permet de rendre visibles les enjeux du rapport de la R-C avec le monde sur lequel elle s'appuie, mais c'est aussi les conditions de l'environnement propice à la préservation de l'œuvre mécanique ou cinétique. Mais encore là ce ne sont que propositions pour mettre en route ou encore alimenter votre propre pratique de R-C.

À mon sens, sur le plan formel, une telle façon de procéder s'apparente à la systémique où dans un premier temps on fait l'inventaire des systèmes en jeu dans la portion du monde qui est à l'étude, et, récursivement des sous-systèmes de ces systèmes ainsi que de leurs constituantes et dans un deuxième temps on identifie les interrelations qu'ils entretiennent entre eux qui par échange d'information. Ici il s'agit de constituer des « agencements » hétérogènes d'éléments et s'attarder à comment ces éléments affectent les autres éléments de l'agencement et sont affectés par ceux-ci. L'ouverture à la diversité de la nature des éléments est à noter, ainsi que la flexibilité de l'échelle des phénomènes pris en compte.

Ceci m'amène à la deuxième injonction de Fox et Alldred où les auteurs inscrivent les relations qu'entretiennent les éléments de leurs agencements sous l'angle des « affects » en venant donner une dimension particulière à l'agentivité dont il est toujours question dans les approches néo-matérialistes :

_ Explorer comment les éléments d'un agencement affectent et sont affectés, et évaluer ce que font les corps et les autres choses : les capacités que ces flux affectifs produisent.⁴⁰ (p. 408)

Un détour par l'univers conceptuel de la théorie des affects s'impose, lors de mes recherches j'ai fait la rencontre – sérendipité – d'un texte de Gregory Seigworth et Melissa Gregg, et d'un extrait en particulier où les auteurs traitent succinctement des principaux aspects de l'affect. En tout premier lieu, les auteurs situent le lieu, au sens de topique de l'affect :

*L'affect se produit au milieu de l'entre-deux : dans les capacités d'agir et d'être agi.*⁴¹ (2011, p. 1)

Dans le texte original, l'expression est découpée en ses composantes et magnifiée de façon quasi ostentatoire par l'italique : « *in-between-ness* ». Quelle est donc cette position ou espace si particulier ? Il s'agit encore là d'une désignation non pas nominative, mais relative et par rapport à deux états, pôles, extrémités d'une qualité, etc. « *between* » est une préposition dont le rôle est de faire un lien « entre » quelque chose et quelque chose d'autre. Le préfixe « in- » vient situer, identifier cet espace entre

⁴⁰ Traduction libre de : « _ Explore how elements in assemblage affect and are affected, and assess what bodies and other things do: the capacities these affective flows produce. »

⁴¹ Traduction libre de : « Affect arises in the midst of *in-between-ness*: in the capacities to act and be acted upon. »



les deux. Pour ce qui est du suffixe « -ness », j'ai fait la rencontre du lumineux passage de Julie Neveux qui me fournit les éléments qui me permettent d'en comprendre le rôle dans la construction :

Le suffixe –ness est l'un des plus productifs de la langue anglaise, parce qu'il est « transparent » : il permet à la base prédicative de continuer à s'exprimer totalement à l'intérieur du nom dérivé. (2015, p. 1)

Un équivalent français de cette construction serait l'« entre-deux-itude ». De plus, il est bien spécifié que l'affect se produit en plein milieu de cet « entre-deux-itude ». Je lis qu'il n'est pas le fait ni de l'un ni de l'autre, mais de la rencontre des deux, en plein milieu, au beau milieu. Dans la deuxième partie de l'extrait, les auteurs inscrivent l'affect, autant par rapport à l'agir que par le fait d'être agi dans une boucle où l'agentivité est partagée entre soi – la capacité d'agir, d'affecter – et l'environnement composé de personnes – les « entités » de tantôt – et de choses – les « matérialités » de tantôt –qui ont un impact sur nous – la capacité d'être agi, d'être affecté. Puis les auteurs associent l'affect un « empiètement » ou encore à une « extrusion » :

*L'affect est un empiètement ou une extrusion d'un état de relation momentané ou parfois plus soutenu*⁴² (2011, p. 1)

Dans cet extrait, l'affect est issu d'une relation d'une durée minime à plus « soutenue ». Plusieurs questions émergent : c'est une relation entre quoi et qui ? encore une fois les protagonistes sont passés sous silence, comme précédemment pour l'entre ? jusqu'où seront-ils repoussés ? Dans cet extrait, l'affect est mis en équivalence par une désignation par proclamation « est un » dont la valeur réside dans le lien qui est établi. Dans ce cas la liaison est établie sur la base de deux « procédés » ou façon de faire. Alors que l'« empiètement » c'est l'extension progressive de quelque chose sur quelque chose d'autre, l'« extrusion » est encore plus analogique, il y a référence ici à un procédé industriel de transformation en continu de la matière, par exemple la transformation de billes de plastique en boyau. L'affect suscité par « empiètement », ou encore un débordement, un recouvrement provenant d'un excès ou d'un surplus des « entités » et des « matérialités » les unes sur les autres ou encore les autres sur les unes, lors d'un état de relation particulier. Puis, les auteurs développent autour de l'affect suscité par « extrusion » :

le processus consistant à former quelque chose en le forçant ou en le poussant, en particulier à travers une petite ouverture.⁴³

Je trouve intéressante l'idée de former quelque chose par pression en « forçant » et en poussant, « à travers une petite ouverture » surtout si cette condensation est une forme d'affect, si je pense R-C, la petite ouverture sera une quelconque symbolisation, pour d'autres ce sera un processus estético-technique, répondant aux deux impératifs en

⁴² Traduction libre de : « Affect is an impingement or extrusion of a momentary or sometimes more sustained state of relation »

⁴³ Traduction libre de : « the process of forming something by forcing or pushing it out, especially through a small opening »



même temps. Je remarque un déplacement de ce qui est en jeu dans ces processus, on s'attendrait à une quelconque matérialité et on se retrouve avec une relation sans qu'il ne soit précisé entre qui et qui, entre qui et quoi, ou encore, par retournement de la perspective, entre quoi et qui. Les auteurs donnent une alternative à l'« extrusion » soit le passage (et la durée du passage) des forces ou des intensités⁴⁴

Les auteurs associent cet extrait au précédent en énonçant une autre assertion du type « est un » l'affect est un passage, ou l'ouverture d'un passage ? ceci me renvoie à la boucle, mais également à la circulation. Et enfin on a un quoi, des « forces » et des « intensités ». Tiens, il me semble qu'on bascule dans le champ sémantique de la quantique ou encore dans la mécanique des fluides. L'extrait suivant est centré cette fois sur les intensités et tout à coup je me suis retrouvé dans un univers apparenté à celui de la somatique :

C'est-à-dire que l'affect se trouve dans ces intensités qui passent de corps à corps (humain, non-humain, mi-corps, et autres), dans les résonances qui circulent autour, entre, et parfois collent aux corps et aux mondes, et dans les passages ou variations mêmes entre ces intensités et les résonances elles-mêmes.⁴⁵

Enfin me voilà rendu au coeur même de l'affect : les « intensités », oui, mais les intensités de quoi ? dans l'empressement de combler le vide, je serais tenté de dire les émotions, que je reformule en états émotifs, mais qu'en est-il dans le cas des « matérialités » ? Le passage des intensités de « corps à corps » se fait par résonance, et l'affect est impacté par la dynamique de la circulation des intensités. Parfois, il advient un phénomène particulier où ces intensités qui circulent se trouvent à « coller » soit aux corps, soit aux mondes. Qu'advient-il de ces intensités une fois qu'elles ont collé ? il y a, j'imagine, une réponse pour chacun des cas d'espèce. En associant la résonance comme propagation des intensités, le champ sémantique bifurque vers le média sonore, aussi Je prends le concept de variation dans ce même champ : « Transformation d'une phrase musicale par divers procédés d'écriture [...], tout en laissant le thème original discernable. »⁴⁶ En quoi consistent ces variations, ce sont lesinstanciations particulières, dans une situation et avec les personnes ? une lecture attentive m'apprend que les variations sont des amalgames d'intensités et de résonances qu'elles-mêmes provoquent par la circulation de corps à corps. Maintenant la question : quelles sont les « variations » saillantes dans la matérialité de votre pratique de R-C ?

⁴⁴ Traduction libre de : « as well as the passage (and the duration of passage) of forces or intensities. »

⁴⁵ Traduction libre de : « That is, affect is found in those intensities that pass body to body (human, nonhuman, part-body, and otherwise), in those resonances that circulate about, between, and sometimes stick to bodies and worlds, and in the very passages or variations between these intensities and resonances themselves. »

⁴⁶ Larousse en ligne <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/variation/81115>, consulté le 28 mars 2020.



7. Les contextes de sa pratique de R-C

Cette section est consacrée aux contextes entourant une pratique singulière de R-C. Il s'agit d'une transformation de ma part des compréhensions partagées » de Schatzki pour adapter cet aspect aux particularités des pratiques que j'ai précédemment qualifiées de haut niveau, dont les pratiques de R-C.

D'abord la question centrale : qu'est-ce que j'entends par « contextes » ? J'ai choisi ce terme qui provient de la littérature, parce qu'il a été étendu à un « Ensemble de circonstances liées, situation où un phénomène apparaît, un événement se produit » (CRNTL), les contextes renvoient à des circonstances et à une situation. La circonstance c'est une « [p]articularité, [un] élément secondaire qui accompagne, entoure, conditionne ou détermine un fait principal. » (CRNTL) et une situation c'est : l' « [e]nsemble des conditions matérielles ou morales dans lesquelles se trouve une personne [...] a) à un moment donné [...] b) à un point de vue donné. » (CRNTL).

Le concept de « situation » a été surtout popularisé par Donna Haraway (1988) qui veut redéfinir l'objectivité en fonction du « point de vue » que l'on occupe, de la vision que l'on a du monde à partir de notre position. Sans entrer dans les détails des études féministes que je ne maîtrise aucunement, je retiens que la « situation » des connaissances dont l'autrice parle est liée au contexte politico-socio-culturel. Il a également été utilisé en sciences cognitives à l'instigation de Lucy Suchman qui travaillait sur le problème de la communication homme-machine à Xerox Labs ce qui l'a amenée à développer le concept d'« action située » (1987/1999) pour désigner l'environnement immédiat d'une action. Je traite en détail de ces influences dans la section consacrée aux connaissances situées.

Les contextes sont souvent partagés avec les publics, ce qui permet, ce qui assure la « lisibilité » de la création, ce sont les contextes et leur variabilité sur lesquels se construit l'horizon d'attente des récits. Parfois ces contextes ne sont pas partagés, comme dans le cas d'une documentariste qui s'intéresse aux discours haineux des suprémacistes blancs très majoritairement, sinon absolument masculins.

Les contextes sont utilisés différemment selon que l'on est en recherche ou en R-C ; dans le premier cas, les différents aspects de ces contextes sont étudiés par des disciplines : anthropologie, sociologie, sciences politiques, sans compter les approches critiques et les études culturelles. Chacune de ces disciplines ou un quelconque assemblage de celles-ci pour former une « interdiscipline » comportent leurs approches et théories à partir desquels ils étudient les phénomènes et leurs analyses visent à produire de nouvelles connaissances ou plus modestement de contribuer à la connaissance ou encore plus pompeusement participer à l'avancement des connaissances.

En R-C, les contextes sont partie intégrante de la compréhension de sa propre pratique. En effet, comme l'ont mentionné certains, la réflexivité, le retour sur Soi, l'écriture du Soi ne permet qu'une compréhension « interne » de sa pratique. Une telle compréhension, quoique nécessaire, même distanciée, est tronquée s'il n'y a aucun



recours à l'extériorité, aux phénomènes du monde qui impactent la pratique à tout moment ainsi qu'aux conditions sociales, politiques et culturelles autant celles dans lesquelles se déroulent la pratique que celle des conditions de vie, condition étant entendu ici non pas comme un déterminisme, mais un facteur supplémentaire pour « comprendre » sa pratique. En aucun cas il s'agit d'analyser, de comprendre l'artefact, la performance ou l'événement résultant de notre pratique de R-C, comme si on était une autre personne à l'aide d'une quelconque approche disciplinaire ou interdisciplinaire.

J'ai choisi de diviser les contextes d'une pratique de R-C en deux grands types : les contextes socio-politiques et les contextes culturels que je présente tour à tour de la façon la moins disciplinaire possible, mais en tentant de faire le lien avec la pratique de la R-C.

Quand je pense aux contextes socio-politiques d'une pratique, il me vient un découpage en plusieurs niveaux de proximité, autant de la personne que de la pratique et bien souvent les deux en même temps. Je propose un découpage en trois qui peuvent être visualisés comme des cercles concentriques à partir de Soi et de sa pratique de R-C : j'ai choisi à dessein les termes que j'utilise pour qualifier ces trois contextes : d'abord un contexte « intime » qui est le contexte sociopolitique pour la compréhension de Soi, de ses intentions de R-C ; j'ai choisi ce terme en résonnance avec la formule « l'intime est politique » d'abord associée à la pratique artistique féministe et qui s'est étendu à plusieurs formes de pratiques pas nécessairement genrées :

Sur l'intimité, et le partage paradoxal qui la caractérise, le désir de parler et d'écrire est grand, notamment au regard de l'évolution récente qui accentue le tournant pris dans les années 1960 : les *pratiques artistiques*, qui ont permis à l'intime d'investir l'espace social à un degré spectaculaire, le font de manière de plus en plus frontale et explicite. Citons quelques-unes de ces pratiques, sans prétention à l'exhaustivité : l'art performance qui met en jeu – la plupart du temps – le corps (et la vie) des artistes dans son intégralité ou son intégrité, les autofictions comme stratégies discursives d'énonciation de l'intime, ou encore l'extimité assumée d'artistes médiatiques contemporains. Ces derniers démultiplient par exemple les formes d'exposition et d'extériorisation de soi pour mieux s'approprier intimement leur propre existence, tout en incitant à suivre la même démarche ou à réinvestir l'intime en tant que lieu du politique. (Berthet et Froger, 2018)

Je ne retiens ici que le plus intime de Soi : notre corps, notre sexualité, nos affects, notre couple, notre famille, nos relations avec des proches, etc. qui sont traversés par des rapports de force éminemment politiques dans la compréhension de ses propres intentions de R-C, si ce n'est de Soi, le contexte intime de notre pratique constitue souvent un angle mort, un allant de soi, pourtant ce contexte, qui ne peut être le seul pris en considération, est aussi important que les autres dans la compréhension de sa pratique de R-C. Quand le contexte intime n'est plus uniquement un lieu de réflexion et de compréhension de Soi, mais également pour une expression personnelle ou pour participer à une expression collective, on passe au deuxième niveau de contexte que je



nomme « extime » et qui est déjà décrit dans le précédent extrait comme était la mise au dehors de son « intimité ». Le psychanalyste Serge Tisseron utilise également ce terme

Nous avons proposé en 2001 le mot « extimité » pour rendre compte de cette dynamique. Nous le devons à J. Lacan, qui l'avait proposé pour illustrer le fait que rien n'est jamais ni public ni intime, dans la logique de la figure mathématique appelée « bande de Moebius », pour laquelle n'existe ni « dehors » ni « dedans ». Nous avons repris le mot en lui donnant une signification différente : il est pour nous le processus par lequel des fragments du soi intime sont proposés au regard d'autrui afin d'être validés. (Tisseron, 2011)

À mon tour, je vais reprendre cette idée de donner à lire, à voir, à entendre « des fragments du soi intime » dans le prochain et dernier aspect d'une pratique de R-C : l'engagement et plus particulièrement l'« expression de soi ». Pour l'aspect contexte socio-politique, je ne retiens que les conditions sociales, politiques et économiques qui interviennent directement dans la pratique du partage de l'« intime ». Pour faire simple, je pourrais faire équivaloir l'« extimité » que je propose aux conditions de production de l'artefact, la performance ou l'événement. C'est ainsi que le contexte « extime » est celui de la pratique en tant que telle.

Le troisième niveau de contexte est le contexte socio-politique élargi celui des institutions, de la gouvernance, tant au niveau local que national et global comme le néo-libéralisme et ainsi de suite dans lequel se fait la pratique de R-C.

Les trois niveaux de contexte sont des lieux de pouvoir, dans les contextes de l'« intime », ce sont des rapports de pouvoir, ou au moins une forme de normativité, auxquels nous sommes soumis de la part de notre entourage ou des institutions auxquelles on a affaire. Cette normativité des discours, comme l'a magistralement montré Michel Foucault est intégrée et d'autant plus agissante, ou encore ce qui compose le « surmoi » freudien, l'intériorisation des interdits d'abord parentaux et puis moraux de la deuxième topique.

Dans les contextes de l'« extime », les rapports de pouvoir se situent à deux niveaux, celui des participants à la R-C entre eux, participants qui sont déjà affectés par les contextes « intimes », liés à leur parcours de vie. En fait ces rapports de pouvoir s'exercent au niveau des agirs de création et de recherche qui est le premier aspect de la pratique de R-C. Ainsi les rapports de pouvoir entre les participants peuvent être hiérarchiques ou horizontaux ou encore quelque part entre les deux. Il en va de même dans les rapports entre le chercheur-créateur et son public, est-ce un rapport de séduction, d'endoctrinement, un rapport didactique, d'émancipation ? Dans les contextes de l'« extime » les rapports de pouvoir se situent également au niveau des institutions : organismes subventionnaires, de production, de diffusion de la R-C, les galeries, les maisons d'édition, les compagnies de théâtre, de danse, les centres d'artistes, les associations et syndicats comme la Guilde des musiciens, etc.

Pour ce qui est des contextes « élargis », je les considère comme des cadres interprétatifs généraux, qui sont aussi nombreux que diversifiés, pour enrichir la



compréhension de notre pratique et, en même temps, stimuler, nourrir celle-ci. Ces cadres interprétatifs peuvent provenir des ShS, comme entre autres, la psychanalyse, les approches critiques ou encore les études culturelles, les études de genre, queer, postcoloniales, etc. Mais le recours à d'autres cadres interprétatifs est également possible, comme la cybernétique, la systémique, l'autopoïèse dont j'ai traité précédemment. D'autres contextes « élargis » proviennent plus du domaine de l'imaginaire, comme les représentations dystopiques du monde, le merveilleux, les scénarios catastrophiques, etc.

La deuxième grande catégorie de contextes, ce sont les contextes culturels ; la culture est un sujet inépuisable s'il en est et abondamment discuté, je me contente ici pour la pratique de la R-C de traiter deux aspects : l'identité et la symbolique, je ne vais pas les explorer et les questionner en tant que concept, mais de contexte dans une situation précise.

Le premier type de contexte culturel que j'ai retenu c'est l'identité, autre sujet vaste et complexe s'il en est, encore une fois je vais me concentrer sur les contextes culturels de la R-C en lien avec l'identité,

Alex Mucchielli « explore l'identité en tant qu'elle est une construction subjective, élaborée au cours d'interactions sociales, professionnelles, culturelles et autres. » (Mucchielli, 2015)(p. 101) Pour lui « [l']identité d'une personne, d'un groupe, d'une nation..., se présente à nous sous la forme d'un réseau réticulaire. » (p. 102) et, un peu plus loin, il utilise la métaphore du kaléidoscope : « Toutes les recherches faites sur l'identité corroborent cette vision kaléidoscopique de l'identité. » (p. 102). Pour en revenir à l'identité en forme de réseau, Muchelli recommande de « la lire, c'est-à-dire la décrire en lui enlevant de nombreux noeuds de sa structure fondamentale (si celle-ci existe), sans qu'elle devienne incompréhensible. » (p. 102) il s'agit d'une méthode d'analyse de l'identité, probablement celle d'une autre personne, qui, par élimination, vise à en cerner l'essentiel. Puis, si on adopte une autre posture, celle de la « construction » de l'identité, probablement de notre identité, Muchelli recommande de « la construire, en décidant des noeuds que nous voulons actifs et de ceux que nous ne voulons pas voir fonctionner. » (p. 102) Dans les deux cas, ces « noeuds » sont différents contextes, culturels, mais également sociaux, politiques, économiques.

Plus loin, Muchelli énonce que :

Les expériences d'auto-description de l'identité nous montrent que l'identité exprimée est une affaire de significations données par l'acteur en fonction de contextes de référence qu'il juge important de prendre pour se définir.

L'identité donnée est une construction subjective faite en fonction d'une visée de positionnement pour les autres. Cette visée choisit le contexte pertinent pour fonder la signification à donner.

Ainsi, l'« auto-description » qui est en même temps une construction, de son identité est « une affaire de significations » qui sont données en fonction de « contextes de références », que je nomme contextes culturels, choisis pour se définir de façon à se



positionner par rapport aux autres personnes, pour, dans la plupart des cas, bien paraître.

Dans le cadre d'une pratique singulière de R-C, l'exploration par le chercheur-créditeur de sa propre identité de façon à comprendre le rôle de cette identité décrite ou construite dans la pratique. Muchelli rapporte les travaux de pionniers Gordon Allport et Eric Erikson, qui, même s'ils ne sont plus à jour pour la psychologie, me semblent quand même pertinents dans la mesure où leurs énumérations de sentiments vécus au sens d'impressions ressenties, nous donnent autant de points d'entrée pour explorer notre intimité ou celle d'autres personnes :

Ainsi, pour Allport, le sens du Soi ou de l'identité est composé de sept éléments essentiels : 1) le sentiment corporel ; 2) le sentiment de l'identité du Moi dans le temps ; 3) le sentiment des appréciations sociales de notre valeur ; 4) le sentiment de possession ; 5) l'estime de soi ; 6) le sentiment de pouvoir raisonner ; 7) l'effort central (intentionnalité de l'être) ; ces sept facteurs étant ici placés dans leur ordre d'apparition génétique. (p. 105)

Pour Erikson, l'identité n'existe que par le sentiment d'identité. Ce sentiment repose lui-même sur un ensemble de sentiments et de processus : 1) le sentiment subjectif d'unité personnelle ; 2) le sentiment de continuité temporelle ; 3) le sentiment de participation affective ; 4) le sentiment de différence ; 5) le sentiment de confiance ontologique ; 6) le sentiment d'autonomie ; 7) le sentiment de self-control ; 8) les processus d'évaluation par rapport à autrui ; 9) les processus d'intégration de valeurs et d'identification. (p. 105)

Parfois, des pratiques singulières de R-C portent spécifiquement sur l'identité, la construction, la transformation, c'est entre autres le cas pour l'autofiction où une part non divulguée est mêlée à son identité d'auteur, de performeur.

À la fin de son texte, Muchelli, reprend la conception de l'« identité d'un acteur social » de Edgar Morin :

- 1) il n'existe pas de réalité objective donnée : la réalité humaine est une réalité de sens (liée aux significations) et elle est construite par les acteurs ;
- 2) il n'existe pas une « réalité », mais plusieurs réalités construites par les différents acteurs et coexistantes en même temps, aussi « vraies » les unes que les autres (négarion du principe du tiers exclu) ;
- 3) si une réalité de sens émerge, elle n'est pas due à une (ou plusieurs) cause(s) mais à un ensemble de causalités circulaires dans lesquelles la réalité émergente elle-même a une part (négarion du principe positiviste de la causalité linéaire). (p. 113)

Dans la prochaine section, je reviens plus en détail sur le paradigme de la complexité sous l'angle de la méthode. Dans le cas de l'identité, il en résulte pour Muchelli que l'identité est « toujours plurielle » et « toujours en transformation » :

L'identité est donc toujours plurielle du fait même qu'elle implique toujours différents acteurs du contexte social qui ont toujours leur lecture de leur



identité et de l'identité des autres selon les situations, leurs enjeux et leurs projets. Cette identité est toujours en transformation, puisque les contextes de référence de cette identité : contexte biologique, psychologique, temporel, matériel, économique, relationnel, normatif, culturel, politique..., qui fournissent les significations, sont chacun en évolution du fait même des interactions. (p. 113)

Je ne peux m'empêcher de faire un lien avec le concept et le principe d'individuation de Gilbert Simondon (1964/2005), pour mieux comprendre l'individuation, je me suis tourné vers un texte de Bernard Stiegler :

il s'agit de ne se tenir ni dans l'unité, ni dans la dualité, mais dans le processus, et de « connaître l'individu à travers l'individuation plutôt que l'individuation à partir de l'individu ». L'individu reflète le processus, qui l'englobe et le dépasse, le traverse et le tend, il n'en est pas l'origine, mais un moment comme phase d'un "couple individu-milieu" qui suppose lui-même une "réalité préindividuelle" dont l'individuation "n'épuise pas d'un seul coup les potentiels". Bref, cette relation complexe est une tension. L'individuation est le jeu d'une différence de forces. (1998, p. 246)

L'autre lien qui me vient en est un avec l'ouvrage phare sur l'identité intitulé *La mise en scène de la vie quotidienne*⁴⁷ de Erving Goffman (1956/1973) où ce dernier adopte une méthode analogique — le monde est une pièce de théâtre — pour comprendre les interactions entre les personnes. Les personnes sont alors considérées comme des acteurs, ou un public :

Les personnes qui participent à une interaction face à face sur une scène de théâtre ne peuvent pas échapper à l'exigence fondamentale qui caractérise les situations réelles ; elles doivent soutenir sur le plan de l'expression une définition de la situation : mais elles le font dans des conditions qui leur ont permis de développer une terminologie adéquate aux tâches interactionnelles qui sont le lot commun. (1956/1973, p. 240)

Cette adéquation ne se situe pas que dans la sphère du langage, elle se situe également sur des aspects non verbaux ; le vêtement, les éléments corporels, le décor, etc. Comme au théâtre, il y a la scène, le lieu où se déroule le spectacle et où l'acteur joue son rôle le plus fidèlement possible, mais il y a aussi les coulisses, là où l'acteur répète son rôle tout en étant lui-même. C'est à cet endroit qu'apparaît le véritable visage de l'acteur. J'ai trouvé un lexique des principaux concepts mobilisés par Goffman que je reproduis ici peut-être que cela d'inspiration pour une ou l'autre pratique singulière de R-C :

L'acteur mythomane (il croit au rôle qu'il joue) ; l'acteur cynique (il ne croît pas au jeu qu'il joue, ou le public ne permet pas à l'acteur de rester sincère).

Façade = appareillage symbolique utilisé par l'acteur durant sa représentation.

Décor = la salle de séjour d'une maison particulière. Éléments scéniques de l'appareillage symbolique choisis par l'acteur.

⁴⁷ Traduction de : « The presentation of self in everyday life »



Façade personnelle = signes distinctifs de la fonction ou du grade ; le vêtement ; le sexe ; l'âge et les caractéristiques raciales ; la taille et la physionomie ; l'attitude ; la façon de parler ; les mimiques ; les comportements ; et autres éléments semblables.

L'apparence définit le statut social, alors que la manière définit le rôle social : les 2 sont congruentes, d'habitude. Idem entre décor et apparence + manières.

Abstraction et généralisation : constitution d'un catalogue de stéréotypes (répertoire de façades).⁴⁸

Pour en terminer avec ce tour d'horizon, j'explore les liens entre l'identité et la culture à l'aide d'un texte de Thierry Ménissier, qui définit l'identité de la façon suivante :

Chez les humains, l'identité est intériorisée : elle désigne à la fois le fait d'être soi et de se savoir soi. La notion d'identité renvoie donc à celles de subjectivité (dans le premier cas) et de réflexivité (dans le second). (2000, p. 1)

Comme pour les autres auteurs, l'identité est liée à la reconnaissance de Soi par Soi et par les autres :

elle consiste en la capacité de s'identifier et par là de se reconnaître, aussi bien qu'en le fait d'être identifié et reconnu par autrui. L'identification humaine, qu'il s'agisse de l'autoidentification ou de l'identification par autrui, implique de surcroît un acte de langage : par exemple, et pour dire les choses de manière minimale, dans les deux cas l'attribution d'un nom propre entre dans le processus d'identification. Pour se constituer réflexivement et pour être reconnue par un tiers, la subjectivité a comme condition fondamentale de possibilité l'efficience du langage. (p. 1)

Ce que Ménissier met en lumière c'est l'importance du langage dans ce processus d'identification et la dimension culturelle du langage ou du sous-langage en ce qu'il est partagé par les membres de communautés de tous ordres :

La primauté de la condition langagière engendre en effet une telle possibilité : dans l'existence humaine la plus banale, des communautés de taille et de nature différentes constituent des « centres d'identification » à la fois collectifs et particuliers, à partir du partage d'un langage commun – groupe familial ou clanique, rassemblement social, communauté nationale dont la base est ethnique et qui sont susceptibles de recevoir une forme politique étatisée. Ce qui apparaît donc très nettement, surtout dans le cas de la communauté nationale ethnique, c'est la dimension initialement culturelle de l'identité. (p.1)

Et si on inverse la perspective : « l'identité une capacité réflexive d'appropriation, mais aussi de sélection, des représentations et des valeurs qui constituent la culture » (p. 2). Finalement pour clore la discussion sur l'Identité un dernier extrait qui vient condenser la pensée de l'auteur sur les liens entre le langage et l'identité :

⁴⁸ <http://www.identites-numeriques.net/14-06-2009/goffman-erving-la-mise-en-scene-de-la-vie-quotidienne/3>, consulté le 11/11/2020.



c'est grâce à un principe intellectuel et pratique fondateur de la civilisation, l'articulation du langage par une langue particulière, que l'individualité accède à ses propres caractères d'identification. (p. 2)

Ainsi le langage, oral, écrit, mais aussi dessiné, chorégraphique, cinématographique, sonore et des autres formes ou disciplines artistiques dans le cas de pratiques singulières de R-C, puisent à même leur identité personnelle et collective et, en même temps, participent à leur construction.

Le deuxième type de contexte culturel que j'aborde ici c'est la symbolique. Je reprends long développement consacré à l'activité de symbolisation extrait d'un ouvrage antérieur (Paquin, 2017, pp. 34-38)

La psychanalyse est la seule discipline à se pencher avec intensité sur la production de symboles. Avant de présenter quelques-uns des explications qu'elle avance, il importe de se questionner sur la notion même de *symbole* et de faire ressortir, dans le foisonnement des contributions, les aspects pertinents pour le processus de création.

En tout premier lieu, le mot *symbole* dérive du verbe grec *sumbalein*, composé du préfixe d'accompagnement *syn* et du verbe *ballein* signifiant « jeter ». Ainsi, « symboliser », c'est littéralement « mettre ensemble », « joindre », « approcher », mais aussi, par extension, « comparer », « échanger », « se rencontrer », « expliquer ». Dans l'Antiquité, un symbole était originalement un tesson de poterie cassé en deux morceaux et partagé entre deux alliés ou contractants et dont la qualité pouvait ultérieurement être établie par le parfait emboîtement des deux morceaux qui avaient été transmis séparément. Cette étymologie met en évidence la notion de *liaison*.

Le terme *symbole* connaîtra par la suite de nombreuses extensions et dérivations. D'un côté, il sera utilisé pour la représentation visible de l'invisible, pour l'expression des mystères par les religions, et, en même temps, par la suite, pour les croyances qualifiées d'« ésotériques », dont l'alchimie. D'un autre côté, il sera utilisé pour traiter de cas particuliers de liaison sémiotique, servant de base à la représentation et au langage, deux questions qui ont fait l'objet d'innombrables théories depuis l'Antiquité.

Ainsi, tour à tour, sans épuiser toutes les acceptions, le symbole désignera l'ensemble qui lie deux représentations de la même signification; il sera un objet sensible destiné à représenter une réalité abstraite ou surnaturelle; ou, encore, il sera réduit à un élément imagé ou audible, objet concret ou abstrait. Ce concept à la fois riche et vaste, il touche le domaine de la culture, des conduites et des représentations sociales soit tout le domaine de l'imaginaire humain.

Charles Sanders Peirce (1839-1914), considéré comme « l'inventeur de la sémiotique », a produit une réflexion fondamentale sur la notion de signe comme résultat de tout phénomène de perception, interne ou externe. Dans ses *Collected Papers* (1958, p. 8.335)), il établit une distinction entre trois types de signes, l'*icône*, l'*indice* et le *symbole*, relativement à leur objet. L'*icône* renvoie à l'objet par ressemblance avec celui-ci; l'*indice* indique la présence de l'objet par une relation directe de contiguïté avec celui-ci (il donne l'exemple de la fumée pour le feu); et le *symbole* renvoie à l'objet au moyen d'une convention socioculturelle qui repose sur une association d'idées ou de



valeurs. Ainsi, le symbole fonctionne à partir de l'expérience particulière que chacun a d'un objet. Il dépend de l'interprétation que le sujet en fait. La signification des symboles ne peut être trouvée dans l'objet représenté en tant que tel, mais dans le réseau de significations attribuées par les individus qui les utilisent. Le symbole est lié aux rites, aux rituels et aux habitudes qu'exercent les individus sur les objets. Sans entrer dans toute la complexité de la pensée de Pierce, pour ce dernier, le symbole met en relation le monde imaginaire de l'individu et le monde physique.

Pour Ernst Cassirer (1874-1945), dont le projet consiste à unifier les modes de pensée scientifique et non scientifique dans une théorie de la connaissance abordée comme un tissu de relations, le symbole est à la base de sa philosophie de la culture. Le langage n'est pas considéré comme un instrument au service de la pensée, mais comme ce par quoi une production de sens est possible. Dans *La Philosophie des formes symboliques 1. Le langage* (1923), il considère les formes symboliques comme des invariants de la culture humaine, et les définit comme des processus dynamiques de symbolisation qui ne sont pas des reflets de la « réalité » externe, mais qui permettent au contraire d'y avoir accès (1972, p. 250). Les symboles sont élaborés par l'esprit et permettent à l'être humain d'appréhender le monde qui l'entoure, de le rendre « signifiant ». Le symbole permet à l'esprit de s'affranchir de sa dépendance face à l'environnement physique, lui permettant de produire, de façon créative et spontanée, les grandes sphères culturelles, telles que l'art, le langage, la science, etc., à travers lesquelles l'esprit renoue, voire reconstruit sa relation avec le réel.

Carl Jung (1875-1961), d'abord collaborateur de Freud puis fondateur du courant de la psychologie analytique, s'est beaucoup intéressé au lien existant entre la structure de la psyché ainsi que ses productions et ses manifestations culturelles. Dans *L'homme et ses symboles* (1961), il établit la distinction suivante entre le signe et le symbole : « Le signe est toujours moins que le concept qu'il représente, alors que le symbole renvoie toujours à un contenu plus vaste, que son sens immédiat et évident » (1964, p. 55). Précédemment, dans *Les Types psychologiques* (1921), Jung qualifiait de « séméiotique » l'interprétation qui ramène la croix au symbole d'amour divin, et de « [s]ymbolique [...] la conception qui, dépassant toute interprétation concevable, considère la croix comme l'expression de certain fait encore inconnu et incompréhensible, mystique ou transcendant, donc psychologique en premier lieu, qu'il est absolument impossible de représenter autrement que par la croix » (1968, p. 469). Selon Jung, le symbole exprime un état de fait pluriel, complexe, qui n'est pas clairement saisi par la conscience, alors que le signe désigne toujours quelque chose de connu. C'est par le symbole qu'advient l'expérience de surgissement de sens dans la conscience.

Par ailleurs, Jung, à la première topique de Freud qui découpe la psyché en trois lieux (le conscient, le préconscient et l'inconscient), ajoute un autre lieu, transpersonnel et transhistorique, appelé « inconscient collectif », qui fait de chaque personne le dépositaire d'un savoir universel partagé par tous. C'est « le dépôt constitué par toute l'expérience ancestrale depuis des millions d'années, l'écho des événements de la préhistoire, et chaque siècle y ajoute une quantité infinitésimale de variation et de



différenciation » (Adler, 1957, p. 11). Dans l'ouvrage *Métamorphose de l'âme et ses symboles* (1950), Jung précise que « les influences de l'inconscient collectif, lorsqu'elles impriment le conscient, sont à la source des courants de croyances, des expériences religieuses, des visions extatiques, mais aussi des arts, de la littérature et des rituels » (Jung, Carl Gustav et Le Lay, 1953).

Dès 1916, Jung indique, dans *Psychologie de l'inconscient*, que les contenus de l'inconscient collectif sont les « archétypes ». Il définira l'archétype comme un processus psychique unissant un symbole avec une émotion. Ainsi, l'archétype qui échappe à toute conceptualisation n'est pas directement accessible à l'expérience; seuls les divers symboles créés par lui deviennent manifestes et perceptibles par la psyché. Les archétypes enferment un thème universel qui structure les cultures et la mentalité des personnes, c'est pourquoi ils apparaissent dans les mythes, mais aussi dans les rêves. Jung considère que l'archétype est un « motif comportemental », car il organise non seulement les perceptions, les représentations et les processus psychiques, mais aussi l'activité et les comportements du sujet, son expérience du monde. Enfin, Jung suggère que les archétypes sont « contaminés », corrélés les uns aux autres. À la fois semblables et différents entre eux, il existe toujours un récit, un mythe, une légende, un conte, qui tisse une relation entre deux archétypes.

Gaston Bachelard (1884–1962), constatant que le sujet est constamment dynamisé par l'action de la substance matérielle et que l'imagination a besoin d'une matière pour se fixer et lui donner une substance, propose le concept d'*imagination matérielle* dans son ouvrage *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière* (1942/1964). Ce concept sera repris dans l'enseignement des arts plastiques : « En se laissant guider par l'action de l'imagination, le geste détient un pouvoir créateur susceptible de mettre en évidence, mais toujours de façon personnelle, la vitalité, l'intensité, et le dynamisme de la matière » (Gagnon-Bourget, 1990, p. 194).

Gilbert Durand (1921-2012) est un précurseur des recherches sur l'imaginaire, qu'il considère comme le substrat de la vie mentale, une dimension constitutive de l'humanité. Pour lui, les images mentales ont deux pôles : un pôle biologique, lié aux perceptions physiques, et un pôle ancré dans une culture, une langue, une civilisation. Il propose des outils pour étudier les mythes et les symboles que renferment les productions culturelles, dont les créations artistiques. Dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale* (1963), Durand affirme qu'« [o]n peut dire que le symbole n'est pas du domaine de la sémiologie, mais du ressort d'une sémantique spéciale, c'est-à-dire qu'il possède plus qu'un sens artificiellement donné, mais détient un essentiel et spontané pouvoir de retentissement » (p. 21). Puis, dans *L'imagination symbolique* (1964), il fournit la définition suivante du symbole, après une comparaison critique avec le signe et l'allégorie : le symbole est un « signe renvoyant à un indicible et [un] invisible signifié et par là étant obligé d'incarner concrètement cette adéquation qui lui échappe, et cela par le jeu des redondances mythiques, rituelles, iconographiques qui corrigent et complètent inépuisablement l'inadéquation » (p. 18-19).



René Alleau (1917-2013), historien des sciences s'étant surtout intéressé aux sciences hermétiques, dont l'alchimie, ainsi qu'aux sociétés secrètes, critique l'approche structuraliste du symbole en raison de son appréhension purement descriptive des phénomènes, alors que l'essentiel, en ce qui concerne le symbole, est d'en comprendre la formation. Dans *La science du symbole. Contribution à l'étude des principes et des méthodes de la symbolique* (1976), il distingue le symbole du « synthème », lequel est réservé au vocabulaire logico-scientifique. Il explique qu'

[u]n symbole ne signifie pas quelque chose de prédéterminé à quelqu'un. Il est à la fois un foyer d'accumulation et de concentration des images et leurs "charges" affectives et émotionnelles, un vecteur d'orientation analogique de l'intuition, un champ d'animation des similitudes anthropologiques et théologiques évoquées » (1976, p. 57).

Dans la foulée de ces définitions plutôt convergentes, qu'en est-il de l'activité de symbolisation en lien avec la création artistique ? Cette activité en est une de mise en relation d'un objet à des signes d'un type particulier. Ainsi, voyons d'abord la nature de l'objet d'origine en question, ensuite les modalités de la mise en relation, pour enfin caractériser ses signes qui possèdent le statut de symboles.

L'objet d'origine devant être mis en relation dans le présent exercice, c'est l'amorce de l'œuvre, le désir, ou l'utopie agissante, trouvée suite à une réflexion introspective qui sera consignée sur le plan cartésien à l'aide de quelques mots-clés. Cet objet est d'une part une trace mnésique, parce qu'il met en jeu la mémoire, et, d'autre part, il est lié à la corporéité, plus particulièrement à des expériences sensorielles primitives, puissantes et marquantes, que la psychanalyse relie à des pulsions sexuelles ou agressives refoulées.

La mise en relation de l'objet d'origine avec un symbole implique un transfert des propriétés, des qualités, de la charge émotionnelle de l'objet primaire à un autre qui le représente ou lui est substitué. Ce transfert n'est pas sans rappeler les mécanismes de déplacement décrits par la psychanalyse, mais, ici, la transformation n'a pas pour but de rediriger une charge affective attachée à une pulsion inacceptable, mais bien de l'exprimer, littéralement de faire sortir l'objet primaire de son état psychique pour le communiquer.

La symbolisation est effectuée par l'imaginaire, ce lieu difficile à circonscrire qui est celui des images, comme le stipule son étymologie. L'imaginaire, dont le fonctionnement s'oppose à la logique de la raison, s'avère une fonction centrale de la psyché humaine, liée à sa créativité, à la capacité de figuration, de représentation des états mentaux, à l'attribution de sens face à l'expérience sensible. Il est important de noter que le terme *imaginaire* est par ailleurs employé tant sur le plan de l'individu que sur celui d'une collectivité, avec à peu près la même signification, soit pour désigner le répertoire de mythes, de croyances et de symboles qui caractérise leurs productions culturelles.

À partir d'un objet psychique, l'activité de symbolisation implique donc, à la suite d'une élaboration (consciente ou non), la projection ou le jaillissement, voire une prolifération de symboles. La plupart du temps, les symboles ne sont pas inventés ; ils sont l'objet



d'une reviviscence spontanée lors de l'élaboration. Ils proviennent de productions culturelles contemporaines ou historiques dont les personnes feront l'expérience sensible et intégreront en raison de l'affect que ces symboles auront suscité chez elles. Si nous adhérons à la thèse de Jung, il peut également s'agir d'archétypes qui font partie notre inconscient collectif.

La création intervient alors dans la distance ou l'écart, ainsi que dans la nature du lien qui s'établit entre l'objet primaire et les symboles avec lesquels il est mis en relation. L'analogie et la métaphore, voire l'allégorie, sont des processus de liaison typiquement créatifs qui ont été répertoriés par la rhétorique. C'est aussi ce dont il est question dans les concepts de « l'invention en synectique » (Gordon, 1961) et de « bisociation » (Koestler, 1964), ou encore dans celui de la « pensée divergente » (Guilford, 1967). La création intervient également soit dans une opération de condensation soit dans celle de regroupement pour former des combinaisons nouvelles ou inédites de symboles. En de plus rares occasions, la création consiste à conférer une surcharge d'émotion ou de sens à des signes iconiques ou langagiers, ce qui leur confère le statut de symboles. Dans tous les cas, la création requiert la levée du contrôle qui consiste en l'application d'un code conventionnel au profit d'une régression dans un stade infantile, ludique ou fantaisiste, où la liberté d'association est permise.

8. L'engagement et sa pratique de R-C

Le dernier aspect de sa pratique de R-C c'est l'engagement. Il s'agit d'un ajout de ma part au modèle de Schatzki qui recouvre des pratiques de la vie usuelle pour l'adapter à la pratique de haut niveau qu'est la R-C. J'ai d'abord ajouté cet aspect pour couvrir l'espace des désirs, des motivations, des pulsions pour entreprendre et poursuivre malgré les difficultés de tous ordres une pratique de R-C. Lors de cette idéation, j'ai écrit dans mon carnet en vue d'un futur déploiement : engagement : expression, énonciation, citoyen, éthique.

Quand j'ai commencé à explorer cet aspect plus à fond, j'ai, comme je m'y attendais, trouvé des textes sur l'engagement social et politique de la personne qui pratique la R-C, sur l'artivisme nom donné à l'activisme artistique, mais j'ai fait des découvertes, l'engagement de la personne dans le monde vu par la phénoménologie, l'engagement de la personne avec la technologie vu par la POSTphénoménologie et, de l'autre côté de la R-C, l'engagement du public que l'on cherche à susciter, soit un engagement perceptuel et émotionnel dans un monde fictionnel – écrit, imaginal, sonore ou cinématographique –, qui est constitué ou reconstitué par la pratique singulière de R-C; ou encore de susciter chez le public un engagement social ou politique.

La phénoménologie a beaucoup été utilisée pour comprendre l'engagement des personnes dans le monde qui les entoure. J'ai travaillé longuement et avec grand plaisir les notions de « chair » et de « chiasme » tirées de cet ultime ouvrage interrompu par la mort de son auteur Maurice Merleau-Ponty concepts que j'ai convoqué pour réfléchir la recherche à la création dans une pratique de R-C dans la section précédente.



Dans mes recherches actuelles sur l'engagement, j'ai fait la rencontre d'une traduction en langue anglaise d'un ouvrage de Peter-Paul Verbeek qui m'a permis rapidement de comprendre les enjeux relatifs à l'engagement des personnes dans le monde et avec la technologie.

Dans un premier extrait, Verbeek convoque les travaux sur une phénoménologie de l'existence de Karl Jaspers sur l'accomplissement de Soi par l'engagement :

Car les êtres humains, selon Jaspers, ont besoin d'un tel attachement au monde afin de réaliser leur individualité. Ce n'est qu'alors que le monde peut devenir leur monde - un environnement qui permet non seulement le fonctionnement anonyme des parties, mais aussi l'engagement et l'implication personnels ; un environnement dans lequel les êtres humains non seulement satisfont leurs besoins, mais se réalisent aussi en tant qu'individus authentiques.⁴⁹ (2005, p. 20)

Je décortique cet extrait. D'abord je lis que l'engagement est un attachement au monde, et que l'engagement est la réponse à notre besoin de réalisation de notre individualité et par là, de construire notre identité, dont il était question dans la section consacrée aux contextes culturels de sa pratique de R-C. L'engagement est en quelque sorte une mise en mouvement de Soi par Soi. L'auteur nous invite à aller au-delà d'une perspective systémique vitaliste, dont les systèmes autopoïétiques, que j'ai abordés précédemment, des systèmes qui s'adaptent aux transformations que leur font subir leur environnement, il situe l'engagement dans une perspective psychologique qui s'intéresse aux motivations des comportements humains et non pas à leur conditionnement comme le fait le behaviorisme. L'engagement dans le monde vise à d'abord et avant tout à satisfaire nos besoins et l'auteur établit une distinction entre la satisfaction de ses besoins de la réalisation de Soi, « en tant qu'individus authentiques ». Si je lis à l'envers : qui n'est pas soumis à des contraintes, des aliénations, des normativités, des dogmes et autres corpus de croyances. Quant à lui, Abraham Maslow (1954/2016), dans un ouvrage dont le titre original a été passablement élaboré : *Devenir le meilleur de soi-même : besoins fondamentaux, motivation et personnalité*⁵⁰, établit une hiérarchie des besoins, au sommet de laquelle il place la réalisation de Soi. La hiérarchisation est faite en fonction de l'évolution de besoins, qui sont d'abord fondamentaux (physiologiques puis psycho-sociologiques) puis ontiques (concernant l'être). J'ai été étonné de constater que pour Maslow, il n'a jamais été question d'une « pyramide » comme c'est répandu dans la littérature, un schéma qui prend la forme d'une pyramide où, une fois la satisfaction des besoins fondamentaux assurée, cette satisfaction est acquise ou tenue pour acquise, ce qui permet de passer à la satisfaction de besoins supérieurs. Ainsi, une fois nourrie, la personne se soucie de sa sécurité, et une fois en sécurité, elle cherche de l'affection et de l'estime, et ainsi de suite jusqu'au

⁴⁹ Traduction libre de : « For human beings, according to Jaspers, need such an attachment with the world in order to realize their individuality. Only then can the world become their world— an environment that allows not only the anonymous functioning of parts but also personal engagement and commitment; an environment in which human beings not only satisfy their needs but also realize themselves as authentic individuals. »

⁵⁰ Titre original en anglais : « Motivation and personality »



Cette version, datée 20/11/26, est mise à disposition par Louis-Claude Paquin selon les termes de la licence *Creative Commons* 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.

sommet de pyramide qui constitue l'achèvement ultime : le besoin d'autoactualisation, d'exprimer son potentiel créatif. Il semble que pour Maslow, tous nos besoins où qu'ils se situent dans la hiérarchie, sont, à des degrés divers, à la fois partiellement satisfaits et partiellement insatisfaits et que le nécessité de satisfaire tous nos besoins est ressentie permanence. La « pyramide des besoins » de Maslow a connu une très grande diffusion dans une multitude de publics, autant savants que populaires via ce qui est nommé la « Psycho pop ». Elle a été reprise dans d'autres contextes que le contexte humaniste, entre autres dans un contexte plutôt vitaliste ou évolutionniste pour lesquels le besoin primordial, qui impulse tous les autres besoins, quel qu'en soit le niveau, un besoin qui est commun à tous les êtres vivants : se reproduire. Ainsi, bon nombre des activités que Maslow étiquetait comme appartenant à la catégorie supérieure de la réalisation de Soi – la créativité artistique, mais aussi la réussite en affaires – ont des motivations plus biologiquement primaires, celui d'obtenir un statut dans le groupe, statut qui permettra d'attirer des partenaires pour se reproduire.

Je poursuis ma lecture de Verbeek avec un autre extrait où il insiste sur la nécessité de l'engagement des personnes dans « leur monde » pour connaître et éventuellement comprendre celui-ci :

Les êtres humains sont continuellement engagés dans leur monde, et cet engagement précède tout jugement qu'ils peuvent avoir sur lui. En d'autres termes, il est impossible de parler du monde en l'absence d'un engagement humain avec lui. La réalité en soi est inconnaissable, car dès que nous la vivons ou la rencontrons, elle devient une réalité pour nous : un monde. Il n'existe ni l'être humain en soi ni le monde en soi.⁵¹ (p. 110)

L'engagement est continu, mais non constant, pour certains il peut être à des degrés divers d'intensité selon la motivation. On ne peut connaître et donc parler du monde sans un engagement préalable avec celui-ci et alors, comme en vertu de cet engagement le monde devient notre monde, celui avec ou dans lequel nous sommes engagés, il nous est impossible de parler du monde en général. Je retrouve ici la même logique que celle des « connaissances situées » de Donna Haraway où celles-ci doivent être appréhendées à l'intérieur de la situation de leur production. Il en va de même pour ce que nous tenons pour vrai.

Dans un autre extrait, Verbeek ajoute une dimension à l'influence de notre engagement dans le monde qui devient notre monde qui « façonne » notre existence, celle de l'interprétation de nos actions sur notre monde et par extension, de la réalité de ce monde :

Cet engagement avec le monde, rendu possible par les actions, façonne l'existence humaine, tout comme, dans la perspective herméneutique, les

⁵¹ Traduction libre de : « Human beings are continually engaged with their world, and this engagement precedes any judgment they may have of it. Put another way, it is impossible to speak about the world in the absence of human involvement with it. Reality-in-itself is unknowable, for as soon as we experience or encounter it, it becomes reality-for-us: a world. There exists neither human beings in themselves nor world-in-itself. »



interprétations fondées sur les perceptions façonnent l'expérience humaine.⁵²
(p. 172)

Ainsi, selon l'auteur, nos interprétations sont fondées sur les perceptions que nous avons du monde lors de notre engagement dans celui-ci et que ce sont ces interprétations qui « façonnent » notre expérience du monde.

Verbeek établit une distinction entre la phénoménologie qui « a comblé le fossé entre le sujet et l'objet en soulignant qu'en fait, ces deux éléments sont toujours déjà liés grâce à l'engagement intentionnel des êtres humains et du monde »⁵³ (p. 112) et la POSTphénoménologie qu'il propose comme étant « une nouvelle interprétation de la phénoménologie qui peut aller plus loin en mettant l'accent sur le fait que le sujet et l'objet se constituent l'un l'autre. »⁵⁴ (p. 112). Je me suis intéressé à l'application que Verbeek fait de sa POSTphénoménologie à l'engagement des personnes avec la technologie ou plus précisément qu'en est-il lorsque l'on prend en considération la médiation par la technologie de notre engagement dans le monde :

La question de savoir comment la technologie permet aux êtres humains de s'impliquer et de s'engager dans leur monde et comment ils réalisent leur existence⁵⁵ (p. 172)

Cette question de la médiation de la technologie par laquelle passe notre engagement dans le monde est tout à fait d'actualité à l'époque des téléphones-ordinateurs-cinéma portables. Elle est d'une acuité particulière pour les pratiques de R-C qui mobilisent la technologie.

Pour expliquer l'engagement des personnes avec la technologie, Verbeek mobilise la théorie de Albert Borgmann (1987) qui établit une distinction entre les « dispositifs » technologiques qui favorisent le désengagement des personnes et les machineries dont les technologies sous-jacentes nécessitent notre engagement. Je reprends ce raisonnement à mon tour, non pas parce que je lui accorde une grande valeur de vérité, mais parce que j'ai l'impression qu'elle va me permettre de penser l'engagement avec la technologie par les différentes personnes lors de leur pratique de la R-C.

Pour expliquer le dispositif technologique, Verbeek reprend le concept de « disponibilité » proposé par Borgmann, pour comprendre le rôle de la technologie dans nos vies. Les technologies rendent disponible ce qui, sans ou avant elles, était une tâche à accomplir avec nos mains ou avec des outils ; il donne l'exemple des dispositifs

⁵² Traduction libre de : « This engagement with the world, as made possible by actions, shapes human existence, just as, within the hermeneutical perspective, interpretations on the basis of perceptions shape human experience. »

⁵³ Traduction libre de : « bridged the gap between subject and object by stressing that, in fact, these two are always already intertwined thanks to the intentional engagement of human beings and world »

⁵⁴ Traduction libre de : « a new interpretation of phenomenology can take this a step further by emphasizing that subject and object constitute each other. »

⁵⁵ Traduction libre de : « The question of how technology mediates the involvement and engagement of human beings with their world and the ways in which they realize their existence »



de chauffage autorégulés par un thermostat qui « ont rendu la chaleur disponible. »⁵⁶ (Verbeek, 2005, p. 177) :

La disponibilité est réalisée par ce que Borgmann appelle des « dispositifs ». Les dispositifs fournissent aux humains ce qu'ils devaient obtenir, à l'époque prétechnologique, à l'aide de choses.⁵⁷ (p. 177)

Dans l'extrait suivant, il établit la distinction entre les « dispositif » et les « choses », choses, dont une classe sera décrite plus loin comme étant des « machineries » :

Un dispositif, cependant, diffère radicalement d'une chose. Une chose ne peut être séparée de son contexte ou de son monde, ni de notre implication avec elle : pour traiter une chose, nous devons nous engager avec elle et son environnement. Un dispositif, en revanche, met hors-jeu son contexte et ne nécessite pas d'engagement ; il fait le travail pour nous et sans notre participation.⁵⁸ (p. 177)

Comme les « choses » sont indissociablement liées à des situations données, elles ne peuvent être séparées de leur contexte de production et d'utilisation et ces contextes sont particuliers en ce qu'ils font partie de notre monde, le monde dans lequel se fait notre engagement et qui est en même temps façonné par notre engagement. Notre engagement envers ces choses et notre environnement est nécessaire pour leur « traitement » ainsi que pour en « traiter ». Par contre, les dispositifs ont une relative indépendance par rapport à la spécificité des contextes particuliers. Ainsi, pour reprendre l'exemple du chauffage, il s'agit de dispositifs qui s'appliquent à une classe particulière de contextes dont la variabilité est prise en compte dans la conception des dispositifs. L'autre grande caractéristique des dispositifs est qu'ils ne nécessitent pas d'engagement de notre part, autre que leur mise en fonction et leur maintenance périodique, c'est l'idéal cybernétique de l'automatisation.

Par la suite, Verbeek introduit le concept de « marchandise » en lien avec le dispositif vu précédemment :

Borgmann appelle « marchandise », ce qu'un dispositif rend disponible. Les dispositifs sont en mesure de fournir leur marchandise grâce à un deuxième élément de leur constitution : leur machinerie.⁵⁹

Donc le dispositif, comme résultat du processus qui l'anime, rend disponible une « marchandise » par l'intermédiaire de la machinerie qui le constitue. Le dispositif est constitué d'une machinerie et d'une composante de contrôle, un algorithme en quelque

⁵⁶ Traduction libre de : « Technologies, however, have made warmth available. »

⁵⁷ Traduction libre de : « Availability is realized by what Borgmann calls "devices." Devices provide humans with what they had to obtain, in pretechnological times, with the aid of things. »

⁵⁸ Traduction libre de : « A device, however, differs radically from a thing. A thing cannot be separated from its context or its world nor can it be divorced from our involvement with it: dealing with a thing requires us to engage with it and its environment. A device, on the other hand, puts out of play its context and does not require engagement; it does the work for us and without our involvement. »

⁵⁹ Traduction libre de : « Borgmann calls what a device makes available a "commodity." Devices are in a position to deliver their commodity thanks to a second element in their constitution: their machinery. »



sorte, ce qui permet le désengagement tant souhaité dans les tâches qui nous accaparent :

Les machineries constituent ce que Borgmann appelle « l'arrière-plan de la technologie ». Elle demeure autant que possible hors de la vue, parce que le transfert du travail à la machinerie est précisément la façon dont un dispositif permet à l'homme de ne pas avoir à le faire. Si les machineries étaient au premier plan, le dispositif nécessiterait une intervention au lieu de rendre les marchandises instantanément disponibles.⁶⁰ (p. 177)

Ainsi, sans composante de contrôle, le dispositif nécessite un engagement pour rendre disponible sa « marchandise ». Cette composante de contrôle est le résultat d'un transfert de la façon de travailler qui peut se faire par modélisation ou par extraction de connaissances par de l'observation et des entrevues d'explicitation.

Verbeek poursuit sur le dispositif dont la machinerie est cachée :

Un dispositif peut donc être considéré comme une entité qui met à disposition une marchandise sur la base de machineries qui restent le plus possible cachées. La machinerie a le statut de moyen pur, un moyen indépendant du but, séparé autant que possible des marchandises qu'elle délivre. [...] La technologie divise les choses en moyens et en finalités et les maintient radicalement séparées les unes des autres.⁶¹ (p. 178)

En plus d'être cachée, la machinerie des dispositifs est générique en quelque sorte, les moyens déployés étant indépendants des finalités spécifiques et, de plus, la machinerie est également distincte de la marchandise produite « autant que possible ». C'est ainsi que l'automatisation va toujours de pair avec la standardisation, pour maintenir radicalement séparés les moyens des finalités. Pour terminer cette analyse des dispositifs en lien avec l'engagement, Verbeek conclut que : « [d]e cette façon, le paradigme du dispositif divise les choses en marchandises et en machineries.⁶² (p. 178) et que « [l]a relation que les êtres humains entretiennent avec les dispositifs se caractérise donc par un désengagement. »⁶³ (p. 178)

Avant de faire le lien avec l'engagement et sa pratique de R-C, je me permets d'ajouter un élément, qui était peut-être déjà là, mais ailleurs dans l'ouvrage, à la description de

⁶⁰ Traduction libre de : « Machinery makes up what Borgmann calls the "background of technology." It remains out of view as much as possible, because the handing over of work to machinery is precisely how a device makes it possible for humans not to have to do it. Were the machinery in the foreground, the device would require involvement instead of making commodities instantaneously available. »

⁶¹ Traduction libre de : « A device can thus be viewed as an entity that makes available a commodity on the basis of machinery that remains concealed as much as possible. Machinery has the status of a pure means, a means that is independent of the goal, divorced as much as possible from the commodities it delivers. [...] Technology divides things into means and ends and keeps these radically separate from each other. »

⁶² Traduction libre de : « In this way, the device paradigm divides things into commodities and machinery. »

⁶³ Traduction libre de : « The relation that human beings have with devices thereby becomes characterized by disengagement. »



Verbeek : l'emboîtement. Ainsi, dans des situations particulières, des dispositifs autonomes ou programmés se trouvent à constituer la machinerie d'un dispositif accomplissant des tâches plus complexes, en se souvenant que ces premiers dispositifs sont basés sur des machineries autorégulées. Il se peut même, et c'est le cas pour les pratiques de R-C qui utilisent des machineries, constituées de dispositifs emboîtés, mais des machineries qui demandent un plein engagement de la part du chercheur-créateur. Quand maintenant je fais le lien avec une pratique singulière de R-C, l'engagement dont il est question va bien au-delà que de contrôler les machineries – caméras, circuits imprimés, synthétiseur, etc. pour obtenir des résultats probants. Cet engagement est celui de la personne qui veut exprimer quelque chose ou s'exprimer via les machineries qui constituent son média, son intermédia ou encore son transmédia, selon l'unicité ou la profondeur de mélange des médiums artistiques et des médias qui constituent sa pratique.

Dans le contexte de la R-C, l'engagement prend la forme soit de l'expression de quelque chose ou encore l'expression de Soi comme on a vu lors de la discussion sur l'« extime » où l'objet de l'expression est sa propre intimité que l'on a pris soin ou pas de fictionnaliser. Dans l'autre cas, quand l'expression est l'expression de quelque chose ou de quelqu'un d'autre que soi, l'engagement se situe envers ce qui est objet de l'expression, de l'énonciation, de l'inscription, de l'oeuvrement. C'est l'engagement citoyen – social, politique, communautaire – qui sous-tend notre pratique.

J'ai choisi de traiter l'engagement citoyen à partir de témoignages trouvés dans un recueil intitulé *Célébrer la collaboration : art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs* des autrices Johanne Chagnon, Devora Neumark et Louise Lachapelle, (2011).

Ainsi l'engagement citoyen de l'artiste est au moins aussi important, et souvent confondu lorsque vécu, que son engagement envers sa pratique :

Certaines trouvent difficile la tendance à dissocier les dimensions « militante » et « artiste ». À quel point y a-t-il réellement une séparation entre les deux ? En effet, quelle dimension est la plus importante ? (p. 104)

L'activisme artistique n'est pas qu'un engagement passager, il s'agit d'un engagement qui est soutenu sur un temps long :

[I]l serait bien de garder un regard critique ouvert sur la différence entre les artistes « activistes » impliquées sur une longue période de temps et l'artiste qui s'engage ponctuellement pour une cause particulière. (p. 104)

Dans une pratique collective, il est encore plus difficile de concilier de la même façon chez chacune des personnes, l'engagement envers la pratique artistique en tant que telle et l'engagement social ou politique :

La liberté de l'artiste est souvent en tension dans un travail collectif avec l'idée de « travailler au service d'une cause » et avec la question de l'efficacité souvent exigée dans l'engagement. Trouver le bon dosage entre ces trois éléments peut être épique ! Aussi, l'idée d'engagement par l'art comprend la difficile tâche de convaincre les autres, et ce, d'abord en regard de la dimension



esthétique de l'oeuvre, puis de la dimension sociale ou politique. L'artiste doit composer avec des personnes qui ont une ouverture à l'oeuvre bien différente : convaincues, ouvertes, mais encore récalcitrantes, neutres, contre, etc. (p. 104)

Je reproduis intégralement un long témoignage à propos de l'engagement auprès de personnes très vulnérables et l'impact de cet engagement sur soi :

En travaillant comme artiste dans un milieu touché par la détresse humaine, j'ai pris conscience, après moult expériences pas toujours évidentes et même parfois douloureuses, que le rapport à l'autre constitue le coeur même du travail que je fais. Je sais par expérience que le processus est aussi important, sinon plus, que la finalité. Ce qui diffère, c'est que le processus ne se vit plus seule, mais en constante relation avec l'autre ; dans mon cas, avec des participantes en grande difficulté. Je pense que les moyens relationnels souvent inconscients qu'elles utilisent réfèrent parfois à des situations dont elles ont été, ou sont toujours, elles-mêmes victimes telles que l'abus, la manipulation et la violence. Des attitudes associées à leur survie psychologique et physique. Comment, dans l'intervention sociocréatrice, puis-je intégrer à la fois tous ces facteurs congruents et m'en protéger émotionnellement ? Pas facile. Comment être humaine, empathique, développer des liens affectifs et marquer mes limites, mon territoire privé lorsqu'une « femme de la rue » appelle à la maison et me demande de l'héberger, sinon elle se suicide ? Comment refuser sans culpabilité ? [...] Je crois que dans le processus de l'oeuvre comme engagement social, une question demeure incontournable : celle de la définition de ses propres limites. Et elle fait essentiellement partie du processus d'apprentissage relationnel et créatif. (p. 51)

Le témoignage suivant fait la distinction entre l'engagement politique et l'engagement social qui est soutenu et qui « commence avant un projet et perdure après la fin de celui-ci » :

Alors que l'engagement politique était vu de façon assez large, autant sur une échelle micro que macro (tout est politique), l'engagement social était le résultat d'un engagement soutenu, qui commence avant un projet et perdure après la fin de celui-ci. L'un des résultats de cet engagement social peut être l'engagement dans la politique, ou peut être compris comme l'action de se mettre en gage, de risquer, de s'affirmer ou de prendre position et d'être cohérente dans cette prise de position. (p. 78)

Ainsi l'engagement social c'est risquer, c'est prendre position, s'affirmer.

Après ces témoignages d'un engagement communautaire, je passe à une forme d'engagement qui est plus radical, l'activisme par la création artistique. Boris Groys définit l'activisme artistique comme : « la capacité de l'art à fonctionner comme une arène et un moyen de protestation politique et d'activisme social. »⁶⁴ (2014, p. 1) Il fait la différence entre une contestation des institutions du monde de l'art et la pratique

⁶⁴ Traduction libre de : « the ability of art to function as an arena and medium for political protest and social activism »



Cette version, datée 20/11/26, est mise à disposition par Louis-Claude Paquin selon les termes de la licence *Creative Commons* 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.

artistique en tant que telle et la mobilisation de la création artistique pour changer le monde :

Les activistes par l'art ne veulent pas se contenter de critiquer le système artistique ou les conditions politiques et sociales générales dans lesquelles ce système fonctionne. Ils veulent plutôt changer ces conditions par le biais de l'art, non pas tant à l'intérieur du système artistique qu'à l'extérieur de celui-ci, dans la réalité même.⁶⁵ (p. 1)

L'auteur établit une nette distinction entre une création artistique qui peut être engagée socialement ou politiquement qui circule dans les circuits habituels et un activisme par l'art qui se fait dehors, « dans la réalité même » et notamment dans les événements-rassemblages-manifestations de toute envergure. Par ailleurs, il existe une tension entre la pratique artistique et l'activisme social ou politique tant au niveau de l'identité d'artiste que la valeur des œuvres produites dans ce contexte :

Les activistes par l'art veulent être utiles, changer le monde, faire du monde un endroit meilleur, mais en même temps, ils ne veulent pas cesser d'être des artistes⁶⁶ (p. 1)

Quant à elle, Chantal Mouffe a produit une réflexion sur l'activisme artistique en tant que nécessaire disruption de l'« image lisse » du capitalisme et non plus en tant que « critique radicale » comme ont pu le faire les avant-gardes, critique qui était exercée dans des cercles très restreints de convaincus :

Je soutiens que pour saisir le caractère politique de ces variétés d'activisme artistique, nous devons les considérer comme des interventions contre-hégémoniques dont l'objectif est d'occuper l'espace public afin de perturber l'image lisse que le capitalisme d'entreprise tente de diffuser, en mettant en évidence son caractère répressif. Reconnaître la dimension politique de telles interventions suppose de renoncer à l'idée que pour être politique, il faut rompre totalement avec l'état actuel des choses afin de créer quelque chose d'absolument nouveau. Aujourd'hui, les artistes ne peuvent plus prétendre constituer une avant-garde offrant une critique radicale, mais ce n'est pas une raison pour proclamer que leur rôle politique est terminé. Ils peuvent encore jouer un rôle important dans la lutte hégémonique en subvertissant l'hégémonie dominante et en contribuant à la construction de nouvelles subjectivités.⁶⁷ (Mouffe, 2007)

⁶⁵ Traduction libre de : « Art activists do not want to merely criticize the art system or the general political and social conditions under which this system functions. Rather, they want to change these conditions by means of art < not so much inside the art system but outside it, in reality itself. »

⁶⁶ Traduction libre de : « Art activists do want to be useful, to change the world, to make the world a better place < but t the same time, they do not want to cease being artists. »

⁶⁷ Traduction libre de : « I submit that to grasp the political character of those varieties of artistic activism we need to see them as counter-hegemonic interventions whose objective is to occupy the public space in order to disrupt the smooth image that corporate capitalism is trying to spread, bringing to the fore its repressive character. Acknowledging the political dimension of such interventions supposes relinquishing the idea that to be political requires making a total break with the existing state of affairs in order to



Pour l'auteure, l'engagement politique de l'artiste ne situe pas ou plus dans la rupture radicale, mais dans la subversion et dans la « construction de nouvelles subjectivités » référant en cela aux travaux de Félix Guattari, en particulier son ouvrage intitulé *Chaosmose* (Guattari, 1992). Il s'agit d'une pensée quelle que peu complexe et je me suis rabattu sur un texte de Nicolas Bourriaud qui explique que la pratique artistique participe à cette « construction de subjectivité » :

La subjectivité comme production joue dans le dispositif guattarien le rôle d'un pivot autour duquel les modes de connaissance et d'action peuvent s'accrocher librement, et s'élancer à la poursuite des lois du *socius*.

[R]ien n'y subsiste de la fétichisation habituelle à ce registre de discours. L'art y est défini comme un « processus de sémiotisation non verbal », non pas comme une catégorie séparée de la production globale.

[L]a finalité ultime de la subjectivité n'est autre qu'une individuation toujours à conquérir. La pratique artistique forme un territoire privilégié de cette individuation, fournissant des modélisations potentielles pour l'existence humaine en général. (1994, p. 3)

L'auteur nous présente cette conception de la création artistique réduite à son essentiel : d'où sont écartés les habituelles préoccupations esthétiques ramenées à de la « fétichisation » pour une conception essentiellement productiviste soit un « processus de sémiotisation non verbal » expression déjà mise entre guillemets par Bourriaud dans son texte. Ce que je comprends c'est que la pratique artistique constitue, parmi d'autres, un « territoire privilégié » de cette individuation recherchée, qui est décrite comme « toujours à conquérir », en ce qu'elle fournit « des modélisations potentielles pour l'existence humaine en général », individuation qui est la « finalité ultime de la subjectivité ». Il s'agit d'une conception inverse de la phénoménologie où la subjectivité est au centre de l'être et la seule voie d'accès au monde en ce que la subjectivité est toujours en train de se faire et que les « modélisations potentielles pour l'existence humaine », résultant de la production artistique participent à cette individuation de la subjectivité des personnes.

Par ailleurs, Éve Lamoureux rappelle que l'activisme par la création artistique est parfois désigné par le terme « artivisme » :

Le néologisme, artivisme, est apparu à l'occasion des contre-sommets du G8. Quoique contesté par certains, il devient, de plus en plus, la notion regroupant les pratiques créatives critiques actuelles :

Contrairement à l'art engagé, ce n'est pas tant la forme qui compte que la cible : la globalisation, la société de consommation, les disparités nord-sud, le nucléaire, etc. Importe également le rapport à l'espace-temps. C'est-à-dire la capacité à rebondir sur l'actualité politique, à être

create something absolutely new. Today artists cannot pretend any more to constitute an avant-garde offering a radical critique, but this is not a reason to proclaim that their political role has ended. They still can play an important role in the hegemonic struggle by subverting the dominant hegemony and by contributing to the construction of new subjectivities »



Cette version, datée 20/11/26, est mise à disposition par Louis-Claude Paquin selon les termes de la licence *Creative Commons* 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.

présent là où les choses se passent et à réaliser des œuvres qui collent à ces événements. (Jeanneau et Lernould, 2008) (Lamoureux, 2013, p. 71)

Ainsi l'activisme me semble se distinguer de l'art engagé en ce qu'il se fait lors des événements-rassemblements-manifestations pour les grandes causes :

L'omniprésence des dimensions culturelles et artistiques dans les manifestations éclaire quelques caractéristiques de l'engagement actuel. [...] Le pluralisme est, en définitive, ce qui caractérise le mieux l'engagement : les acteurs, les causes, les revendications, les manières de faire. Sujette aux débats, la définition même de ce que sont une action politique et un engagement varie selon les personnes. (p. 78)

Toutefois, et je conclus ainsi, pour l'autrice il s'agit d'abord et avant tout d'un engagement personnel et par là un engagement d'une grande diversité, autant des « causes » pour lesquelles se fait l'activisme que les manières de faire les revendications. Ainsi plutôt que de penser la différence entre une pratique engagée et une pratique activiste, je vois plutôt un continuum et le déplacement entre les deux se fait à mon avis pas tant par un choix délibéré de la part de l'artiste, mais par des conjonctures particulières dans les contextes socio-politique et culturels où la mobilisation et l'action sont de mises pour changer des états de faits bien établis.

Comme Claire Chambers et bien d'autres, je suis d'avis que l'engagement social ou politique de l'artiste, engagement d'intensité variable qui peut aller jusqu'à l'activisme devrait être soumis à une éthique de l'expression et de l'appropriation, question sensible et d'actualité s'il en est :

Une éthique de l'appropriation dans le projet épistémologique de « donner un sens » aux autres cultures doit prendre en compte la « pertinence » philosophique de l'appropriation. La communication est une appropriation. S'approprier, dans son sens le plus élémentaire, c'est saisir pour et comme soi-même ce que l'on supposait jusqu'ici séparé de soi-même. L'appropriation est un outil d'expression de soi qui s'adresse à la fois à soi-même et aux autres, une sorte de prothèse épistémologique qui nous aide à accéder à une expression de nous-mêmes.⁶⁸ (2017, p. 90)

Avant de s'attaquer en tant que tel à la question de l'appropriation culturelle, l'autrice fournit des pistes de réflexion autour du concept d'appropriation. L'appropriation élémentaire c'est « saisir pour et comme soi-même ce que l'on supposait jusqu'ici séparé de soi-même », c'est donc se saisir comme, faire sienne la culture des autres et non pas seulement qu'intellectuellement. Contre toute attente, l'autrice inverse la polarité habituelle : l'appropriation « est un outil d'expression de soi » ce qui n'est pas sans rappeler le rapport à l'autre de Lacan où de façon très vulgarisée c'est par l'autre

⁶⁸ Traduction libre de : « An ethics of appropriation in the epistemological project of 'making sense' of cultural others needs to consider the philosophical 'appropriateness' of appropriation. Communication is appropriation. To appropriate, in its most basic sense, is to grasp for and as oneself what heretofore was assumed separate from oneself. An appropriation is a tool for self-expression that is directed both to oneself and to others, a kind of epistemological prosthetic that helps us climb into an expression of ourselves. T »



que l'on se découvre. Et arrive la très belle formule où l'appropriation devient une « sorte de prothèse épistémologique », dans la mesure où l'autre non seulement nous permet de nous connaître nous-mêmes, mais en plus « nous aide à accéder à une expression de nous-mêmes ». L'autre comme « prothèse », d'où la communication comme appropriation de l'autre, de la voix, de la parole de l'autre pour « accéder » à nous-mêmes notre voix, notre parole.

Puis vient la question délicate, celle de l'éthique, qui dit appropriation dit également adaptation nécessaire de ce qu'on s'approprie par le fait même de le faire nôtre et la question est d'évaluer l'effet de cette « adaptation » :

La question est de savoir si cette appropriation efface l'individualité de ces autres moi culturels, ou si elle s'engage dans des modes d'appropriation et d'adaptation qui non seulement respectent l'humanité des autres, mais reconnaissent le lien « avec » de notre être-avec les autres.⁶⁹ (2017, p. 90)

Deux issues possibles à l'appropriation, soit il y a effacement des autres dans leur singularité culturelle et c'est négatif, voire nocif, soit il y a respect des autres et l'autrice ajoute cette mention du respect de l'« humanité » des autres. Une appropriation réussie se ferait par l'intermédiaire de l'« humanité » des protagonistes, il s'agit d'établir un lien, de relier, notre « être » à l'« être » des autres, d'être à être.

Un autre et dernier aspect de l'engagement se situe justement dans la perspective de ces autres qui constituent, ensemble, en sous-groupe ou individuellement le public de la R-C, ceux envers qui notre engagement nous porte.

Cet engagement dans sa R-C par l'autre advient dès lors que l'autre accepte la proposition qui lui est faite. Cette acceptation n'est pas inconditionnelle comme le croyaient les artisans des propagandes fascistes et communistes, en particulier le réalisme socialiste. Une fois l'engagement commencé, il doit être soutenu, et il s'en suit toutes sortes de stratégies et de procédés qui jouent avec l'ampleur de la sensorialité stimulée, avec l'horizon d'attente en le comblant, mais souvent en trompant nos attentes, etc.

Quand une personne du public témoigne qu'elle s'est prise à être ou vouloir être tel ou tel personnage du film ou de la pièce de théâtre et de ressentir ce que ce personnage nous apparaît ressentir, à vivre par procuration ce qui est vécu par ce personnage, nous sommes face à un engagement, qui ne peut qu'être raconté en tant qu'expérience vécue. Il y a bien sûr plusieurs niveaux et intensités d'engagement, je viens d'évoquer successivement un engagement sensoriel et un engagement que je qualifierais d'empathique. La sollicitation de l'engagement sensoriel a été transformée plusieurs fois dans l'histoire des médias, mais aucun média permis par les avancées de la technologie n'a remplacé l'autre, la photo pour le regard; la radio pour la voix, le son et

⁶⁹ Traduction libre de : « The question is whether that appropriation effaces the selfhood of those other cultural selves, or engages in modes of appropriation and adaptation that not only respect the humanity of others, but acknowledge the binding 'with' of our being-with one another. »



la musique; le cinéma pour les images animées qui seront un peu plus tard « sonorisées »; l'interactivité et le multimédia qui convoquent l'haptique.

Linda Candy et Ernest Edmonds élaborent autour de cet engagement suscité par l'interactivité, engagement « comportemental », et non plus uniquement sensoriel comme c'est le cas pour les médias audiovisuels, qui est nécessaire pour que l'œuvre « fonctionne »

Dans le cas de l'art interactif, cependant, c'est la réaction comportementale du public à l'activité de l'œuvre d'art qui importe le plus. L'engagement du public ne peut être considéré uniquement en termes de durée de visionnement de l'œuvre. Il doit être perçu en termes de ce qu'il fait, de la manière dont il interagit avec l'œuvre et de questions telles que la douleur ou le plaisir qu'il ressent.⁷⁰ (2002/2018, p. 15)

Pour les auteurs, l'engagement du public suscité par l'interactivité doit être apprécié non seulement en termes des affects suscités par l'interaction qui advient lors de l'activité, mais de l'expérience vécue et du ressenti. Je propose d'utiliser ces deux aspects de l'engagement du public pour les médias non interactifs. De plus, j'ajouterais une dimension au ressenti lors de l'expérience vécue, qui est la donation de sens, qui fait également partie, à mon avis, de l'engagement du public, quelle que soit la modalité. Je propose également d'ajouter à l'engagement suscité par une présentation médiatique, l'engagement suscité par les récits oraux et écrits.

Kenneth et Mary Gergen, dans un texte récent intitulé : Le mouvement performatif en sciences sociales⁷¹, présentent différents types d'engagement du public qui sont suscités par des formes particulières de représentation, dans un continuum entre un rapport lu oralement jusqu'au recours à la création artistique :

Selon nous, le recours à la performativité augmente considérablement les « dimensions de l'engagement ». Nous faisons ici référence aux différentes façons qu'une forme de représentation peut attirer un public dans sa réalité. Par exemple, un résumé présenté lors d'une conférence peut stimuler intellectuellement un public. Si l'orateur partage ensuite une histoire personnelle sur le travail, l'engagement affectif s'y ajoute. Si la présentation est ensuite convertie en théâtre, le public participe par procuration au drame. Ici, nous avons l'engagement mimétique. On peut ajouter un fond musical à la pièce de théâtre, évoquant ainsi des souvenirs qui approfondissent le drame, réalisant, en fait, un engagement contextuel. En élargissant le répertoire des représentations, on augmente le potentiel d'engagement significatif avec les autres.⁷² (Gergen et Gergen, 2018)(p. 64)

⁷⁰ Traduction libre de : « In the case of interactive art, however, it is the audience's behavioural response to the artwork's activity that matters most. Audience engagement cannot be seen just in terms of how long they look at the work. It needs to be in terms of what they do, how they develop interactions with the piece and such questions as whether they experience pain or pleasure. »

⁷¹ Traduction libre de : « The Performative Movement in Social Science »

⁷² Traduction libre de : « As we see it, performative work greatly increases the "dimensions of engagement." Here we refer to the various ways a form of representation can draw an audience into its



Les auteurs qui ont développé la pensée de la recherche performative en sciences humaines et sociales durant les 20 dernières années, incitent les ceux qui font de la recherche qualitative à recourir à la création artistique dans le but d'« augmenter le potentiel d'engagement significatif avec les autres » au lieu de se contenter de diffuser les résultats de recherche dans les canaux académiques habituels, ce qui les rend inaccessibles aux non-initiés.

Pour terminer avec l'engagement du public deux types d'engagements qui dépassent l'engagement sensoriel et émotionnel qui ont été présentés précédemment, l'engagement critique et l'engagement créatif. Alors que l'engagement critique de la personne qui fait la R-C a déjà fait l'objet d'une discussion, il est aisé de faire ici la transposition pour les personnes du public de la R-C, dont l'engagement critique se trouve suscité, stimulé, renforcé.

Quant à l'engagement créatif suscité par une R-C, j'ai trouvé dans un texte de Ernest Edmonds, Lizzie Muller et Matthew Connell un modèle d'engagement créatif :

[Un] modèle d'engagement créatif basé sur trois attributs. Au niveau le plus élevé, les attributs sont caractérisés d'abord comme des attracteurs, c'est-à-dire les choses qui encouragent le public à prendre note de l'oeuvre en premier lieu ; ensuite, comme des soutiens, c'est-à-dire des attributs qui maintiennent l'engagement du public lors d'une première rencontre avec l'oeuvre ; et enfin, comme des relateurs, des aspects qui aident à ce qu'une relation continue à se développer afin que le public revienne à l'oeuvre lors de futures occasions.⁷³
(2006, p. 307)

Les « attracteurs » sont les « choses » de l'artefact, la performance ou l'événement résultant de la pratique de la R-C qui amènent les personnes du public « à prêter attention à l'oeuvre et au moins à s'en approcher, à la regarder ou à l'écouter pendant quelques instants »⁷⁴ (p. 315).

Les « soutiens » sont les attributs qui par la suite permettent de « maintenir l'intérêt pendant une période de temps notable »⁷⁵ (p. 316), en faisant vivre au public des émotions ou encore en leur demandant une participation. Ainsi, on pourrait dire, parmi

reality. For example, an abstract paper delivered at a conference can stimulate an audience intellectually. If the speaker then shares a personal story about the work, affective engagement is added. If the presentation is then converted to theatre, the audience vicariously participates in the drama. Here we have mimetic engagement. One might add a musical background to the dramatic piece, thus evoking memories that deepen the drama, achieving, in effect, a contextual engagement. By expanding the repertoire of performance, one expands the potential for meaningful engagement with others. »

⁷³ Traduction libre de : « [A] model of creative engagement based on three attributes. At the top level, the attributes are characterized first as attractors, that is, those things that encourage the audience to take note of the system in the first place; second, as sustainers, that is those attributes that keep the audience engaged during an initial encounter; and third, relaters, aspects that help a continuing relationship to grow so that the audience returns to the work on future occasions. »

⁷⁴ Traduction libre de : « to pay attention to the work and at least approach it, look at it or listen for a few moments. »

⁷⁵ Traduction libre de : « engage the audience in a way that can sustain interest for a noticeable period of time »



tant d'autres procédés utilisés dans d'autres situations, que l'arc dramatique de l'intrigue d'un récit participe de cette catégorie de « soutien » de l'engagement du public.

Les « relateurs » sont « les aspects qui permettent de développer une relation continue afin que le public revienne à l'œuvre lors de futures occasions »⁷⁶ (p. 316)

Pour que cet engagement de la part du public soit créatif, selon Ross Anderson, il faut, en plus des trois choses, attributs ou aspects que je viens d'exposer, que l'œuvre :

fournisse l'espace et le temps nécessaires pour accéder au moi incarné,
s'appuyer sur des intuitions compétentes et explorer des possibilités nouvelles
et personnellement significatives sur le monde.⁷⁷ (2018, p. 79)

L'auteur présente en condensé trois conditions qui doivent être remplies pour un engagement créatif. Cet engagement créatif doit permettre aux personnes du public d'entrer en contact non seulement avec leur corps, mais avec leur corporéité, la façon d'être dans son corps, l'expérience vécue de son corps en action, dans l'agir de création, pour boucler la boucle avec le premier aspect d'une pratique. Les personnes doivent également disposer d'une compétence, d'un savoir-faire, qui sera mobilisé durant l'agir de création, cette compétence permettra d'avoir des « intuitions » là où d'autres ne décèlent rien. La troisième condition est celle d'une ouverture, de l'instauration d'un régime de potentialités que les personnes qui ont la « compétence » pourront s'approprier dans leur agir sur le monde pour les « rendre personnellement significatives ».

Ainsi se termine la sous-section sur l'engagement et sa pratique de R-C, elle-même dernière section consacrée à la R-C en tant que pratique de recherche par la création. Pour mémoire, le modèle de pratique que je propose à la suite de Schatzki comporte les aspects suivants : 1) un ensemble d'agirs ; 2) la corporéité ; 3 la matérialité ; 4) les contextes socio-politiques et culturels et 5) l'engagement.

⁷⁶ Traduction libre de : « there are relaters, aspects that help a continuing relationship to grow so that the audience returns to the work on future occasions. »

⁷⁷ Traduction libre de : « provides space and time to access the embodied self, build on skilled intuitions, and explore novel, personally meaningful possibilities about the world. »



9. Références

- Ad  , D. (2016). L'intervention « par » les objets matériels en EPSUn éclairage à partir du programme de recherche du Cours d'action. *Recherches &   ducatives*, 107-120.
- Adler, G. (1957). *Essais sur la théorie et la pratique de l'analyse jungienne*. Genève : Georg.
- Alleau, R. (1976). *La science des symboles : contribution à l'étude des principes et des méthodes de la symbolique générale*. Paris : Payot.
- Anderson, R.C. (2018). Creative Engagement: Embodied Metaphor, the Affective Brain, and Meaningful Learning Creative Engagement. *Mind, Brain, and Education*, 12(2), 72-81.
- Bachelard, G. (1942/1964). *L'eau et les rêves essai sur l'imagination de la matière*. Paris : J. Corti.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter : a political ecology of things*. Durham : Duke University Press.
- Berthet, F. et Froger, M. (2018). *Le partage de l'intime : histoire, esthétique, politique : cinéma*. Montréal, Québec : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties : perspectives on artistic research and academia*. Amsterdam : Leiden University Press.
- Borgmann, A. (1987). *Technology and the character of contemporary life : a philosophical inquiry*. Chicago : The University of Chicago Press.
- Bottineau, D. (2011). Parole, corporéité, individu et société : l'embodiment entre le repr  sentationalisme et la cognition incarnée, distribuée, bios  miotique et enactive dans les linguistiques cognitives. *Intellectica - La revue de l'Association pour la Recherche sur les sciences de la Cognition*, 187-220.
- Bourriaud, N. (1994). Le paradigme esthétique. *chime Chimères*, 21(1), 77-94.
- Boutinet, J.-P. (2004). *Psychologie des conduites à projet*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Bruchler, B. et Postill, J. (2010). *Theorising media and practice*. New York : Berghahn Books.
- Candy, L. et Edmonds, E.A. (2002/2018). *Explorations in art and technology*. New York : Springer.
- Cassirer, E. (1972). *La philosophie des formes symboliques 1, Le langage*. Paris : Les Ed. de Minuit.
- Chagnon, J., Neumark, D. et Lachapelle, L. (2011). *Célébrer la collaboration : art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs*. Montréal : Lux.
- Chambers, C. (2017). *Performance studies and negative epistemology : performance apophatics*. London : Palgrave Macmillan.
- de Freitas, N.A. (2014). When Design is not a Science. Dans Franqueira, T. et J. Sampaio (dirs.), *What's on: cultural diversity, social engagement and shifting education* (pp. 483-493).
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophr  nie*. (Vol. 2). Paris : Ed. de minuit.
- Dubuisson-Quellier, S. et Plessz, M. (2013). La théorie des pratiques. *Sociologie*, 4(4)
- Edmonds, E., Muller, L. et Connell, M. (2006). On creative engagement. *Visual Communication*, 5(3), 307-322.
- Farman, J. (2012). *Mobile interface theory : embodied space and locative media*. New York : Routledge.
- Farnell, B. (2012). *Dynamic embodiment for social theory : "I move therefore I am"*. London; New York : Routledge.
- Fox, N.J. et Alldred, P. (2015). New materialist social inquiry: designs, methods and the research-assemblage. *International Journal of Social Research Methodology*, 18(4), 399-414.
<http://dx.doi.org/10.1080/13645579.2014.921458>
- Gagnon-Bourget, F. (1990). *L'imagination matérielle du philosophe Gaston Bachelard pose un regard neuf sur l'enseignement des arts plastiques*. Récupéré de
<http://spectrum.library.concordia.ca/5855/1/NN64662.pdf>
- Gergen, K.J. et Gergen, M. (2018). The Performative Movement in Social Science. Dans Leavy, P. (dir.), *Handbook of arts-based research*. New York, London : The Guilford Press.
- Gibson, J.J. (1979/2014). *The ecological approach to visual perception*. New York : Psychology Press.
- Goffman, E. (1956/1973). *La mise en scène en scène de la vie quotidienne*. Paris : Editions de Minuit.
- Gordon, W.J.J. (1961). *Synectics, the development of creative capacity*. New York : Harper.



- Gregg, M. et Seigworth, G.J. (2011). *The affect theory reader*. North Carolina : Duke University Press.
- Groys, B. (2014). On Art Activism. *e-flux*, (56).
- Guattari, F.I. (1992). *Chaosmose*. Paris :   d. Galilée.
- Guilford, J.P. (1967). *The nature of human intelligence*. New York : McGraw-Hill.
- Hanna, T. (1995/2017). Qu'est-ce que la somatique ? . *Recherches en danse*.
- Haraway, D. (1988). Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist studies*, 14(3), 575-599.
- Hatwell, Y., Streri, A. et Gentaz, E.d. (2000). *Toucher pour connaître : psychologie cognitive de la perception tactile manuelle*. Paris : Presses universitaires de France.
- Hayles, N.K. (2002). Flesh and Metal: Reconfiguring the Mindbody in Virtual Environments. *Configurations*, 10(2), 297-320. Récupéré de WorldCat.org
- Irwin, R.L., LeBlanc, N., Ryu, J.Y. et Belliveau, G. (2018). A/r/tography as Living Inquiry. Dans Leavy, P. (dir.), *Handbook of arts-based research* (p. 37-53). New York : The Guilford Press.
- Jeanneau, L. et L  rnould, S. (2008). *Les nouveaux militants*. Paris : Petits matins.
- Jung, C.G. (1964). *L'homme et ses symboles*. Paris : Laffont.
- Jung, C.G. (1968). *Types psychologiques*. Genève : Georg & Cie.
- Jung, C.G. et Le Lay, Y. (1953). *Métamorphoses de l'  me et ses symboles : analyse des prodromes d'une schizophrénie*. Genève : Librairie de l'Université.
- Koestler, A. (1964). *The act of creation*. New York : Macmillan.
- Lamoureux, E.v. (2013). L'art de la manif réinventé ? Analyse de l'importance actuelle des pratiques culturelles et artistiques. *Bulletin d'histoire politique*, 21(2), 70-81.
- Latour, B. (1999). *Pandora's hope : essays on the reality of science studies*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- Law, J. (2004). *After method : mess in social science research*. London; New York : Routledge.
- Lefebvre, H. (1974/2000). *La production de l'espace*. Paris : Anthropos.
- Malhotra, N.K. (2011). Design d'étude exploratoire : l'étude qualitative. Dans Malhotra, N. K., J.-M. Decaudin, A. Bouguerra et D. Bories (dir.), *  tudes marketing*. Paris : Pearson.
- Maslow, A.H. (1954/2016). *Devenir le meilleur de soi-même : besoins fondamentaux, motivation et personnalité*. (Nicola  ieff, L., Trad.). Paris : Eyrolles.
- Ménissier, T. (2000). Culture et identité : Une critique philosophique de la notion d'appartenance culturelle. *Le Philosophoire*, 13(3), 211.
- Mouffe, C. (2007). Artistic Activism and Agonistic Spaces. *ART&RESEARCH: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 1(2)
- Mucchielli, A. (2015). L'Identité individuelle et les contextualisations de soi. *Le Philosophoire*, 43(1), 101-114. <http://dx.doi.org/10.3917/phoir.043.0101> Récupéré de Cairn.info
- Navari, C. (2010). The concept of practice in the English School. *European Journal of International Relations*, 17(4), 611-630. <http://dx.doi.org/10.1177/1354066110368143>
- Neveux, J. (2015). M  taphore grammaticale : le nom en -ness, une création lexicale    usage unique. *lexis*
- Nicolini, D. (2017). Practice Theory as a Package of Theory, Method and Vocabulary: Affordances and Limitations. Dans Jonas, M. (dir.), *Methodological Reflections on Practice Oriented Theories* : Springer International Publishing.
- Noury, C. et Paquin, L.-C. (2020). (Re)Visiting Our Previous Contributions for Research-Creation [as Practice] — A Performative and Polyvocal Writing Project.
- Pakes, L.A. et Kinsella, E.A. (2012). Embodiment in research practices. Dans Higgs, J., A. Titchen et D. Horsfall (dir.), *Creative Spaces for Qualitative Researching : Living Research* (p. 233-246) : Springer.
- Paquin, L.-C. (2017). *Méthodologie de la recherche création :   criture de mes notes de cours* (pp. 12). http://lcpaquin.com/MethoRC_notes_de_cours.pdf
- Paquin, L.-C. (2019). Pour une théorisation incarnée suivi de Embodiment et incarnation : traduction, croisement et translation. Dans Choinière, I. (dir.), *Par le prisme des sens : médiation et nouvelles réalités du corps dans les arts performatifs : technologies, cognition et méthodologies émergentes de recherche-création* (p. 311-344). Québec : Presses de l'Université du Québec.



- Paquin, L.-C. et Noury, C. (2018). Définir la recherche-création ou cartographier ses pratiques ? . *Découvrir magazine*, ACFAS. Récupéré de <https://www.acfas.ca/publications/decouvrir/2018/02/definir-recherche-creation-cartographier-ses-pratiques>
- Paquin, L.-C. et Noury, C. (2020). Petit récit de l'émergence de la recherche-création médiatique à l'UQAM et quelques propositions pour en guider la pratique. *Communiquer : La communication à l'UQAM*, 103-136.
- Peirce, C.S. (1958). *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. (Vol. 8). Cambridge, Mass. : Belknap Press.
- Philippot, P. (2011). *Emotion et psychothérapie*. Wavre : Mardaga.
- Schaeffer, J.-M. (2010). *Théorie des signaux co  teux, esthétique et art*. Sainte-Foy : Presses de l'universit   du Québec.
- Schatzki, T.R. (1996). *Social practices : a Wittgensteinian approach to human activity and the social*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Schatzki, T.R. (2001). Introduction Practice theory. Dans Schatzki, T. R., K. Knorr-Cetina et E. v. Savigny (dir.), *The practice turn in contemporary theory*. London; New York : Routledge.
- Schmidt, K. (2014). The concept of 'practice': What's the point? Dans Rossitto, C., L. Cioffi, D. Martin et B. Conein (dir.), *COOP 2014 - Proceedings of the 11th International Conference on the Design of Cooperative Systems, 27-30 May 2014, Nice (France)*. Dordrecht : Springer.
- Simondon, G. (1964/2005). *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Millon, Grenoble.
- Stiegler, B. (1998). Temps et individuations technique, psychique et collective dans l'  uvre de Simondon. *Intellectica*, 1-2(26-27), 241-256.
- Suchman, L.A. (1987/1999). *Plans and situated actions : the problem of human-machine communication*. Cambridge; New York : Cambridge University Press.
- Sullivan, G. (2005). *Art practice as research : inquiry in the visual arts*. Thousand Oaks, Calif. : Sage Publications.
- Sullivan, G. (2006). Research Acts in Art Practice. *Studies in Art Education*, 48(1), 19-35. <http://dx.doi.org/10.2307/25475803>
- Sullivan, G. (2011). The Artist as Researcher : New Roles for New Realities. Dans Wesseling, J. et J. Boomgaard (dir.), *See it again, say it again : the artist as researcher* (p. 80-101). Amsterdam : Valiz.
- Throp, M. (2016). Correlating theory and practice in fine art research: understanding practice as research; seminars for first year PhD students. *Journal of visual art practice*, 15(1), 4-9.
- Tisseron, S. (2011). Intimit   et extimité. *Communications*, 88(1), 83-91. <http://dx.doi.org/10.3917/commu.088.0083> R  cup  r   de Cairn.info
- Varela, F.J. (1979/1987). *Autonomie et connaissance : essai sur le vivant*. Paris : Ed. du Seuil.
- Verbeek, P.-P. (2005). What things do : philosophical reflections on technology, agency, and design.

