



Méthodologie de la recherche-création :

Écriture de mes notes de cours (2017)

Sommaire

1	Introduction	4
2	Récit de sa pratique antérieure	8
2.1	Objectifs	8
2.2	L'introspection rétroactive	9
2.3	L'explicitation	10
2.4	L'analyse	12
2.5	La mise en récit de soi	13
2.6	La pratique de la création.....	17
2.7	Son évaluation	19
3	Intentionnalité du projet	22
3.1	Objectifs	22
3.2	Intentionnalité.....	22
3.3	Les phases du processus de création	24
3.4	Amorce du projet	29
3.4.1	Le désir.....	31
3.4.2	L'utopie agissante.....	32
3.5	Activité de symbolisation	34
3.6	Donner forme.....	38
3.7	Matérialisation	48
3.8	Carte heuristique.....	59
3.9	Évaluation.....	61
4	Cadrage.....	64
4.1	Objectifs	64
4.2	Par rapport à l'univers des concepts	65
4.2.1	La différence entre un mot, un terme et un concept	65



4.2.2	Identifier des concepts à partir des mots de l'énoncé d'intention	67
4.2.3	L'usage des concepts en recherche-création	69
4.2.4	Reconstituer l'étymologie.....	71
4.2.5	Parcours sémantique.....	73
4.2.6	Recherche documentaire	79
4.2.7	évaluation	86
4.3	Par rapport à un corpus d'œuvres pertinentes.....	87
4.3.1	Constituer un corpus	88
4.3.2	Analyser les œuvres.....	90
5	énoncé du projet	93
5.1	La structure du document.....	93
5.2	évaluation.....	94
6	Stage en atelier.....	95
6.1	Programme d'activité	95
6.2	La documentation de l'atelier	96
7	Le titre	100
7.1	Le titre de la thèse.....	100
7.2	Le titre du projet de recherche-création.....	101
7.3	Formulation.....	101
7.4	Comment trouver le titre	102
8	La problématique.....	104
8.1	étymologie et définition	104
8.2	Problématiser une recherche.....	105
8.3	Problématiser une recherche-création	107
8.4	Les étapes d'une problématisation	109
8.4.1	Prise de notes systématique.....	110
8.4.2	Glanage.....	110
8.4.3	Circonscrire l'objet de la recherche-création	111
8.4.4	Présenter l'objet de recherche-création.....	112
8.4.5	Dégager un (des) problème(s) de recherche-création.....	113
8.4.6	Présenter les objectifs de la recherche-création	114
8.4.7	Formuler des questions	115
8.4.8	Défendre la pertinence.....	116
8.5	Gestation de la problématique.....	121
9	La méthodologie	124
9.1	Introduction.....	124
9.2	étymologie et définitions.....	125



9.3	Méthodologie du travail intellectuel	127
9.4	La méthodologie comme type de recherche.....	128
9.5	Les « paradigmes » méthodologiques.....	129
9.6	Les méthodologies interprétatives.....	133
9.7	Les méthodologies transformatives	136
9.8	Les méthodologies poststructuralistes ou postmodernes	138
9.9	La méthodologie du mémoire ou de la thèse.....	141
9.9.1	Le terrain.....	142
9.9.2	Processus de bricolage	143
9.10	La méthodologie dans un contexte de recherche-crédation	145
10	Références	148



1 Introduction

Cet ouvrage* a pour but d'étayer l'enseignement de la méthodologie de la recherche-crédation dans des programmes universitaires de cycles supérieurs que j'ai développé et dispensé depuis plus d'une décennie au programme de doctorat en Études et pratique des arts de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et à la Concentration recherche-crédation en média expérimental de la maîtrise en communication de la même université.

Cet ouvrage s'adresse autant aux étudiantes et étudiants inscrits dans un programme universitaire où se pratique la recherche-crédation qu'aux professeures et professeurs qui sont appelés à intervenir auprès de ces derniers, soit à titre d'enseignante, d'enseignant, de directrice, directeur de mémoire ou de thèse ou encore de membre de jurys appelés à les évaluer. Ayant tenu tour à tour tous ces rôles à titre de professeur, j'ai constaté que la pratique de la recherche-crédation et l'évaluation de celle-ci étaient loin d'être normalisées. En effet, plusieurs conceptions circulent selon que les intervenants ont une formation et une pratique artistique ou une formation et une pratique de la recherche, ou qu'ils se situent à un point ou un autre sur ce continuum.

Cet ouvrage comporte d'une part des réflexions quant à la nature de cette activité qu'est la recherche-crédation et, d'autre part, une série d'activités méthodologiques menant à la formulation d'un projet de mémoire ou de thèse création. Ces activités sont regroupées en deux temps : d'abord la formulation d'un projet de recherche-crédation, où un lien est établi entre une pratique antérieure, des intentions de création, et l'univers des discours savants et des œuvres qui entrent en résonnance avec celles-ci; ensuite, et consécutivement, la formulation d'un projet de mémoire ou de thèse qui comporte une problématique et une stratégie méthodologique nécessaire pour mener à bien la résolution de celle-ci.

Cet ouvrage est le résultat d'un amalgame d'intuitions, de lectures de l'abondante et foisonnante littérature sur le sujet, d'une appropriation et du détournement de différentes méthodologies pratiquées dans la recherche en sciences humaines et sociales qualifiées généralement de « post-positivistes ».

L'expression « recherche-crédation » apparaît dans les années 1990 et se retrouve d'abord et avant tout utilisée dans le milieu universitaire, celui des universités québécoises plus particulièrement. Alors qu'il est toujours périlleux – et peu utile – de déterminer l'origine d'un terme qui s'avère souvent multiple et éventuellement perdue, c'est plutôt par son usage qu'il est intéressant de l'appréhender. Cette expression est forgée de la réunion de deux termes qui désignent des activités qui, jusqu'à l'intégration des Écoles des beaux-arts aux universités,

* Je tiens à remercier Marjolaine Béland pour son apport inestimable au développement de ma pensée sur la recherche-crédation ainsi que Jean Décarie qui m'a initié à l'encadrement de la création médiatique et Karelle Arsenault qui a fait une relecture minutieuse de ce texte.



s'opposaient. Alors que le terme *recherche* désigne l'activité universitaire par excellence et dont, comme nous le verrons plus tard, le modèle est tiré de la science, le terme *création*, quant à lui, désigne l'activité artistique, à la fois esthétique et expressive. La combinaison de ces deux mots a acquis le statut de « terme » parce qu'il en est venu à désigner une activité particulière et assez bien délimitée, quoique des variantes d'acception sont observées selon les contextes.

Ce terme est ainsi utilisé pour désigner, d'un côté, les activités des étudiants qui sont inscrits à des programmes de cycles supérieurs, maîtrise et doctorat, dont la production consiste principalement en la création d'une œuvre artistique accompagnée de l'écriture d'un texte académique et réflexif. D'un autre côté, il est utilisé par les professeurs universitaires de formation artistique pour légitimer et valoriser leurs activités au sein de l'institution universitaire lorsque celles-ci présentent l'une ou l'autre des caractéristiques suivantes : elles sont centrées sur des explorations qui sont de nature à modifier les pratiques artistiques habituelles dans les domaines des arts plastiques ou du spectacle vivant, sans nécessairement donner lieu à des œuvres achevées, mais plutôt à la production d'une documentation descriptive et analytique détaillée et appuyée sur la littérature savante sur le sujet; elles ont recours à des dispositifs technologiques ou médiatiques, ce qui nécessite la collaboration d'intervenants extérieurs à la pratique artistique en tant que telle (ingénieurs, programmeurs, chercheurs en sciences pures ou naturelles) pour développer et déployer l'infrastructure nécessaire à l'œuvre (Fourmentaux, Jean-Paul, 2012). Dans les deux cas, on dira que l'activité artistique produit des connaissances au même titre que la recherche universitaire. De plus, dans le dernier cas, l'activité artistique donne lieu à des surplus (dispositifs, technologies, savoir-faire), objets potentiels d'un transfert vers des organisations qui peuvent en faire la valorisation commerciale.



De soi à l'énoncé d'un projet de création

La plupart des programmes de maîtrise ou de doctorat qui offrent la possibilité de réaliser un mémoire ou une thèse-crédation requièrent, lors de la demande d'admission, que le candidat fournisse un portfolio des réalisations antérieures pour attester du niveau d'instrumentation et d'expertise dans l'opérationnalisation de celle-ci, ainsi que de la créativité et du sens esthétique manifestés. De plus, un projet, ou à tout le moins des intentions de recherche-crédation, est exigé de façon à pouvoir évaluer si la capacité de conception et d'expression de l'étudiant est du niveau demandé.

La plupart du temps, les projets soumis sont formulés beaucoup plus à partir de la conception que se font les candidats des critères qui seront appliqués pour leur permettre d'être admis qu'à partir de leurs véritables intentions. Il est très difficile, de l'extérieur d'un programme, de se faire une idée de l'éventail des projets qui seront privilégiés par le comité d'admission. Pour minimiser les risques de refus, plusieurs stratégies peuvent être déployées : consulter la liste des professeurs et s'enquérir de leurs travaux, consulter les thèses de finissants du programme, ou encore consulter les publications, voir les expositions pour déterminer ce qui est le plus en vogue ou prisé par les critiques et, par la suite, effectuer un bricolage des principaux ou des plus attrayants éléments recueillis lors de cette recherche. Certains, qui ont déjà eu du succès auprès des organismes subventionnaires tels que Conseil des arts, vont utiliser la même stratégie, où les références théoriques sont absentes et où la faisabilité de l'œuvre projetée est mise de l'avant et, surtout, est formulée par rapport aux attentes présumées du jury d'attribution.

Une fois admis, plusieurs candidats croient se trouver dans l'obligation de réaliser le projet formulé dans la demande d'admission. Parfois, l'ampleur ou la complexité de certains projets est si grande qu'ils s'avèrent infaisables tels quels à l'intérieur du délai prescrit par le programme pour la diplomation. D'autres fois, à la suite des recherches approfondies, les étudiants se rendent compte que leur projet a déjà été réalisé, ou, encore, ils en viennent à ne plus se sentir suffisamment liés émotivement à leur projet et s'en lassent. C'est ainsi qu'une grande proportion des étudiants exprime le désir de modifier substantiellement leur projet ou d'en changer complètement certains aspects en cours de route, une fois la scolarité entamée.

Il apparaît important de consacrer la première partie du cours de méthodologie à la formulation de son projet de création et à effectuer un premier cadrage de ce projet à la fois par rapport à la sphère des concepts et à la sphère de la pratique avant d'aller plus loin dans son opérationnalisation, soit la formulation d'une problématique de recherche-crédation et l'établissement d'un protocole méthodologique. Il convient d'éviter le plus possible que des changements radicaux quant au projet de création adviennent en cours de processus, ce qui aurait pour effet que les efforts et les travaux fournis durant le séminaire de méthodologie soient perdus et qu'il faille reprendre ces étapes sans l'accompagnement approprié d'une activité pédagogique de groupe.



Au lieu de prendre pour point de départ de la formulation du projet visée une forme et une matérialisation, comme par exemple une installation audiovisuelle immersive, la formule privilégiée ici est d'abord et avant tout basée sur l'expression de soi. Certes les considérations quant à la forme et à la matérialisation du projet de création sont importantes mais elles doivent être assujetties aux intentions énoncées et consolidées. Cet ordonnancement des étapes est motivé par le fait que la sélection d'une forme (le documentaire, l'autofiction, l'installation vidéo, la performance, un site Web participatif, etc.) mène directement à un questionnement sur le « comment faire », en soulevant des questions sur les aspects techniques et esthétiques des matériaux langagiers, matériels ou médiatiques et sur les modalités de leur assemblage dans la réalisation du projet, laissant de côté ou prenant pour acquise l'intention de départ, soit la thématique, le contenu ou le propos de l'œuvre. Privilégier l'assignation d'une forme et sa matérialisation à l'intention et à l'expression de soi mène à une démarche de résolution de problème sollicitant la créativité plutôt que la création telle qu'elle a été définie précédemment.

C'est ainsi que la première moitié du parcours méthodologique de recherche-crédation proposée en ces pages consiste à partir de soi pour énoncer un projet de recherche-crédation. La démarche proposée est découpée en quatre étapes, en quatre activités, qui, chacune, donne lieu à la production de « livrables » objet de présentation, de discussion et d'évaluation : le récit de la pratique antérieure; l'énoncé des intentions; le cadrage; et, finalement, la formulation du projet de recherche-crédation.



2 Récit de sa pratique antérieure

Cette première étape est une adaptation de la pratique des récits de pratique utilisés surtout en éducation, mais aussi dans les ateliers de croissance personnelle donnés à des professionnels en exercice. Dans le cas qui nous occupe, il s'agit de porter un regard transversal sur ses principales réalisations artistiques pour faire ressortir, autant sur le plan du « faire » que sur celui du « propos » exprimé, un cheminement fait de récurrences, de ruptures, de périodes, révélant des préoccupations, des obsessions, etc., pour ensuite constituer un récit.

2.1 Objectifs

Cet exercice poursuit plusieurs objectifs pédagogiques :

- amorcer une démarche introspective, soit un passage de l'implicite à l'explicite, pour articuler la création à venir, en continuité comme en rupture, aux œuvres précédentes;
- développer une pratique d'autoanalyse, ce qui implique de dépasser la description des œuvres une à une pour identifier dans toute la production antérieure des tendances, des continuités, des ruptures, autant sur les plans thématique que formel;
- repérer les œuvres ou les passages les plus représentatifs des phénomènes retenus;
- exprimer le résultat par le langage oral et écrit;
- atteindre la qualité de présentation et d'écriture requis par le niveau de diplôme postulé;
- se faire connaître des collègues étudiants et des enseignants de façon à ce que ceux-ci puissent relier les étapes suivantes de méthodologie qui sont plus abstraites à leur pratique concrète.

De plus, sur le plan personnel, cet exercice, lorsqu'effectué sérieusement et honnêtement, par la distanciation réflexive par rapport à l'agir du faire œuvre, constitue un révélateur qui, d'une part, permet au chercheur-créateur de comprendre son parcours et de donner sens à sa pratique et qui, d'autre part, participe de la construction identitaire, ramenant la question existentielle du « qui suis-je ? » en dépassant la satisfaction narcissique de l'obtention de reconnaissance pour percevoir ce qu'il projette de lui-même et des valeurs qui sont les siennes, dans les artefacts ou les dispositifs qu'il a conçus. Ainsi, le chercheur-créateur est amené à mieux se reconnaître, à mieux s'assumer et s'accepter et, le cas échéant, à se recentrer en vue de la poursuite de sa pratique artistique.

Les sections suivantes reprennent et développent ces objectifs de façon à accompagner la réalisation de cette étape.



2.2 L'introspection rétroactive

Une première caractéristique du récit de pratique est qu'il procède d'une démarche introspective et non pas uniquement distanciée, c'est-à-dire réalisée essentiellement à partir d'une description et d'une analyse des œuvres produites. Dans la méthode proposée, la réflexion sur soi menant à une connaissance de soi est primordiale. Avant de voir comment peut être effectuée une introspection dans le cadre d'un récit de pratique, il convient d'explorer ce qu'est l'introspection, principalement à partir des écrits de Pierre Vermersch (Vermersch, 1997, 2008).

Ce terme, formé à partir du latin *introspectus*, qui signifie littéralement « regard vers l'intérieur », désigne en psychologie une méthode par laquelle le sujet s'observe lui-même en vue de saisir et de rapporter des aspects de sa personne, tels la motivation d'un comportement, la source d'une émotion, un processus cognitif, etc. Il va de soi que cette capacité d'un sujet à s'observer lui-même est incompatible avec l'exigence du positivisme d'« indépendance » de l'observateur par rapport à l'objet observé. Pourtant, l'introspection est une dimension essentielle de la recherche-crédation.

L'introspection, requise pour effectuer un récit de pratique antérieure, est de type *rétrospective*. Il s'agit d'une démarche réflexive, appliquée à soi par soi, qui a pour but d'amener à la conscience un vécu passé. Ce type d'introspection est utilisé dans plusieurs pratiques psychothérapeutiques pour accéder au revécu d'événements traumatiques comme amorce d'une transformation de soi. Il est aussi utilisé dans des recherches en sciences humaines, d'inspiration phénoménologique, qui s'attardent à la subjectivité des personnes, soit de la conscience qu'elles ont de leurs expériences et au sens qu'elles leur attribuent lors de l'explicitation.

Il ne faut pas confondre l'introspection avec l'analyse ou le raisonnement. Répondre à la question « pourquoi ai-je fait telle chose » procède du raisonnement parce que la recherche porte sur la causalité d'une action, alors que l'introspection consiste à retrouver la subjectivité entourant l'action, soit des perceptions, des sensations corporelles, des états émotionnels, des croyances, des valeurs, des dimensions identitaires et culturelles, etc.

L'introspection rétroactive ne consiste pas à se remémorer un passé réfléchi, mais à réfléchir à un vécu passé qui a été vécu sur le mode de la conscience irréfléchie. C'est ce qui se produit lorsque nous ne savons pas qu'il se passe quelque chose d'important au moment où ce quelque chose est vécu. Quand nous vivons quelque chose, nous ne sommes que très rarement tourné vers notre état interne : notre mode de conscience est non réfléchi, nous sommes pris à autre chose. Nous songeons au but à atteindre, à une solution possible du problème qui se pose, à la prochaine action, etc. En un mot, pour reprendre la formulation de Martin Heidegger (1889-1976) dans *Être et Temps* (1927/1985), nous sommes préoccupés par la « mondanité du monde ». Et même si nous avons conscience de notre état interne pendant que nous faisons quelque chose, nous perdons le contact avec cette conscience dès que nous faisons quelque chose d'autre.



L'introspection rétrospective consiste ainsi en une suspension des activités habituelles pour ramener le vécu passé dans le champ attentionnel, afin de le percevoir ou de l'éprouver à nouveau. Cette opération, qui consiste à retrouver la contemporanéité du vécu, est appelée « présentification ». Pour provoquer un ressouvenir qui redonne au vécu sa dimension sensible, un acte de rappel est nécessaire pour permettre l'accès au vécu passé, cela peut être une évocation ou un choc associatif, comme la madeleine de Marcel Proust (1871-1922). Pour effectuer un récit de pratique, les déclencheurs du rappel sont les œuvres elles-mêmes, les esquisses, les brouillons et les autres traces des étapes préparatoires, les carnets où ont été consignées les idées, les intuitions et les impressions avant et durant le faire de l'œuvre, la documentation produite après-coup autour de celle-ci, etc. De plus, comme nous n'accédons pas au vécu en général, il faut viser un moment singulier, délimité. C'est pourquoi, avant de se livrer à l'introspection, l'artiste doit identifier certaines œuvres qui lui semblent particulièrement marquantes et procéder à partir de celle-ci.

L'introspection nécessite réitération et persévérance. Souvent, au début de la démarche, il y a absence de rappel immédiat : on ne se rappelle pas. Or il faut dépasser cette première impression qui est erronée. Puis surgit un premier jet, et on a l'impression de n'avoir plus rien à dire. Face à ce premier résultat obtenu, souvent très proche de la description du contenu de l'acte et de son contexte, les sentiments de pauvreté et de platitude sont fréquents. En fait, cette pauvreté est le symptôme typique de l'activité réfléchissante, qui est une activité constituante, car elle crée de nouvelles données sur le plan de la représentation. Selon le principe du modèle proposé par Jean Piaget (1896-1980) dans *La prise de conscience* (1974), cette activité débute par une étape de réfléchissement, soit le passage du vécu à sa représentation, qui s'opère par étapes et exige une suspension de l'activité habituelle de façon à laisser un vide temporaire pour que puisse s'opérer le « remplissement » graduel d'impressions sensorielles à la suite de la présentification de la situation passée, qui n'existait jusqu'alors qu'en acte dans le cas de l'introspection rétroactive. Ce vide peut susciter de la peur ou, à tout le moins, de l'hésitation, et parfois le vide se transforme en blanc ou en blocage qu'il faut surpasser. Une grande disponibilité est nécessaire pour laisser revenir des impressions sensorielles de ce vécu, des éléments de contexte, qui n'ont pas fait l'objet d'une mémorisation au moment du vécu. Toutefois, au départ, comme le sujet se base sur ce à quoi il a le plus rapidement et aisément accès, il est convaincu qu'il sait qu'il ne sait rien, ou qu'il n'a souvenir que de quelques généralités, au mieux. Par ailleurs, ce réfléchissement crée souvent une surprise par le jaillissement d'éléments auxquels on ne s'attendait pas, ce jaillissement qui permet de faire des découvertes sur soi-même.

2.3 L'explicitation

Le résultat de l'introspection doit être l'objet d'une explicitation, soit un travail réitéré d'énonciation sur le mode descriptif. Du latin *explicitus*, qui signifie littéralement « sortir ce qui est contenu dans les plis », il s'agit, dans le cas qui nous occupe, de donner un statut de connaissance par l'énonciation du résultat d'une prise de



conscience. Selon la banque de dépannage linguistique de l'Office de la langue française du Québec, l'*explicitation* se distingue de l'*explication* dans la mesure où celle-ci est un énoncé qui vise à « faire comprendre quelque chose », ou, à la suite d'une démarche analytique, à « donner ou [à] constituer la raison, la cause d'un phénomène ». L'*explication* est également un énoncé, mais qui vise à « rendre plus clair, plus précis », le contenu d'un texte, un concept ou encore une pensée. Cette production langagière comporte une dimension heuristique, dans la mesure où pour effectuer une « déimplication » de ce qui était déjà là, qu'il faut non seulement faire émerger, creuser et approfondir, mais aussi prolonger et compléter.

L'énonciation du résultat de l'introspection prend la forme d'une description. Quand on trouve quelque chose, on commence à le décrire. Ce qui est visé est d'atteindre la continuité du flux expressif jusqu'à ce qu'il s'interrompe de lui-même, comme si le gisement s'était provisoirement épuisé. C'est ainsi que plusieurs sessions d'introspection rétrospective et de description seront nécessaires pour atteindre une explicitation satisfaisante. La relance du processus peut avoir plusieurs sources.

La première description est souvent assez globale et relativement en surface, factuelle, et celle-ci peut être utilisée pour faire une autre tentative afin d'atteindre et de décrire une autre couche de vécu. Cette couche est celle des états internes provoqués par ces faits, description qui sera à son tour utilisée pour atteindre le ressenti de ces états internes.

Le langage permet une élaboration conceptuelle plus poussée que tout autre moyen en raison de l'obligation de compléter la structure grammaticale prescrite : une phrase est un énoncé qui se doit, pour être intelligible, d'être complète; elle comporte un sujet et un verbe, ainsi que les noms qui forment leurs compléments selon le type de verbe, des ajouts référentiels et qualificatifs et, le cas échéant, des ancrages spatiotemporels de même que la spécification de l'insertion de cet énoncé dans le discours duquel il fait partie (cause, explication, concession, etc.). Cette structure permet d'évaluer l'intelligibilité de la production langagière et de pointer les manquements qui devront être comblés.

Une évaluation de la complétude qui se dégage de la description peut appeler un retour à l'introspection pour générer des développements ou des enrichissements, parfois suivant une fragmentation du vécu, de façon à en détacher des moments distincts. Ces moments particuliers peuvent être identifiés par introspection actuelle à partir de la description produite par l'introspection rétrospective pour faire surgir l'intensité du ressenti que certains passages de la description provoquent en nous.

De plus, comme l'énonciation n'est jamais totalement contrôlée, il y a toujours plus, ou autre chose, dans ce que l'on écrit que ce qu'on avait l'intention d'écrire. Cette irruption de sens imprévu peut enrichir le réfléchissement, ce qui donne lieu à d'autres énoncés. (Pour poursuivre la réflexion sur l'explicitation, voir : (Martinez, 2009 ; Vermersch, 2007)



2.4 L'analyse

L'explicitation permet de produire une série de descriptions ordonnées selon une linéarité temporelle. Celles-ci doivent par la suite être objet d'analyse afin de repérer, d'identifier ou de faire émerger des cycles, des répétitions, des ruptures, des correspondances non linéaires entre les différentes descriptions qui caractériseraient la pratique. Même si l'explicitation mène à une description des résultats de l'introspection, une forme d'analyse, menant à un jugement et à une prise de décision, est requise pour en déterminer l'intelligibilité et la complétude, mais ce n'est pas du même type dont il est question ici.

L'analyse est une activité à la fois discriminante et inférentielle, voire heuristique. Du mot grec *analysis*, littéralement « relâchement, déliaison », composé du préfixe *ana*, « en haut », et de *luein*, « relâcher », le terme *analyse* renvoie à l'idée d'une décomposition. Le présupposé étant que l'objet, le phénomène ou le processus que l'on examine est complexe et que, pour l'expliquer, il faut d'abord effectuer un découpage, une séparation, une fragmentation : d'une classe en ses éléments, d'un tout en ses parties. Ensuite, pour chacun des éléments, pour chacune des parties, il faut effectuer une réduction en aspects, en propriétés ou en caractéristiques qui sont déterminés d'une part par nos croyances et nos connaissances et, d'autre part, par les objectifs du projet spécifique qui nous anime : questionnement, problématique, etc.

Cette réduction, appelée « catégorisation », permet d'effectuer, entre les éléments ou les parties, des comparaisons et ainsi d'identifier des similarités et des différences, d'effectuer des tris, de discerner des régularités et des ruptures, de constituer des séries, ou encore d'en isoler certains en fonction de leur importance ou, pour d'autres raisons, d'en discriminer d'autres, de les hiérarchiser, etc. Habituellement, dans un contexte de recherche les étiquettes utilisées pour nommer ce qui est jugé similaire proviennent d'un ensemble normalisé préexistant constitué suite à une revue de la littérature savante écrite sur le domaine, dans le cas présent, les étiquettes doivent émerger du corpus lui-même, cette approche est désignée par le vocable de « théorisation ancrée » (*grounded theory*) (Glaser et Strauss, 1967/2010).

Toutes ces opérations reposent sur des jugements qui, dans certains cas, peuvent être basés sur des critères objectifs, soit parce qu'ils peuvent être quantifiés ou qu'ils reposent sur des évidences, soit, dans d'autres cas, parce que les jugements sont basés sur des critères subjectifs, c'est-à-dire sur une appréciation personnelle qui peut varier selon les personnes.

La pratique de l'analyse comporte également un deuxième temps qui est de l'ordre de la modélisation. Cette modélisation est une recombinaison, une reconstruction, ou, plus simplement, une réunion des éléments ou des parties, mais ce en fonction des résultats des opérations effectuées, auxquels on aura attribué un nom afin de les identifier. Cette modélisation est exprimée à partir d'un système sémiotique donné, tel que le langage ou la schématique. C'est ainsi que, pour comprendre un organisme ou une machine, des relations structurelles et



fonctionnelles entre les constituantes qui auront été identifiées seront représentées sous forme de schéma.

Telle qu'elle a été décrite jusqu'à présent, l'analyse peut sembler un processus linéaire, mais, dans les faits, ce processus est itératif. Lors de la production de la représentation, il est possible que des omissions ou des manquements soient mis en évidence, ce qui force à reprendre les opérations ou même à modifier ou à raffiner la catégorisation.

Dans le cas de la constitution d'un récit de pratique, l'analyse porte sur les descriptions résultant de l'explicitation qui, peu importe l'ordre où elles ont été effectuées, sont ordonnées de façon chronologique pour élaborer un récit. Comme il s'agit d'un assemblage, le découpage n'est pas nécessaire, mais un examen permettant d'isoler ou de discerner des moments, des périodes, des ruptures, etc., en exerçant un jugement sur le plan de la réussite esthétique ou technique, de la qualité de l'expressivité, de l'adéquation avec les intentions initiales, des valeurs, mais aussi sur le plan du ressenti par la pratique de l'introspection actuelle l'est. (Pour poursuivre la réflexion sur l'analyse des données de l'explicitation, voir : (Paillé, 2012)

2.5 La mise en récit de soi

Si l'apparition du récit remonte à plus de quarante siècles, avec l'Épopée sumérienne de Gilgameš, personnage héroïque de la Mésopotamie, consignée sur des tablettes d'argile et qui a connu un grand succès durant la Haute Antiquité, le récit de soi apparaît en occident au 4^e siècle avec les *Confessions* d'Augustin d'Hippone. Dans la littérature française, les *Essais* de Michel de Montaigne (1572-1592) et les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) constituent autant d'exemples d'autobiographies. La découverte de la subjectivité par les romantiques a par ailleurs favorisé la production de nombreuses autobiographies, dont les *Mémoires d'outre-tombe* (posthumes, 1849-1850) de Chateaubriand.

Dans le domaine des sciences humaines et sociales, le récit de vie a d'abord été utilisé comme technique de collecte de données sur le terrain dans la conduite de recherches empiriques par l'École de Chicago, appellation donnée dans les années 1990 au premier département universitaire autonome de sociologie, fondé en 1892. À cette époque, les étudiants étaient incités à se rendre sur le terrain afin de recueillir les histoires de vie (*life history*) de sous-prolétaires, de délinquants et d'immigrants qui affluaient alors dans cette ville en cours de peuplement. Les présupposés de cette approche étaient que les facteurs subjectifs jouaient un rôle capital dans la vie sociale et que les objets du monde de la culture étaient tels que les expérimentaient les gens, qu'ils n'existaient que dans l'expérience des personnes. Après avoir connu une grande popularité dans les universités américaines, cette pratique est tombée en disgrâce après la Seconde Guerre mondiale au profit de l'objectivisme de l'analyse quantitative d'enquêtes par questionnaire.

C'est au milieu des années 1970 que la sociologie française, en réaction au positivisme dominant, connaît un engouement pour les récits de vie. Cet engouement



s'explique par le besoin de cerner la complexe réalité sociale de l'après mai 68, Dans la foulée de Daniel Bertaux (1939-), des chercheurs de plusieurs disciplines, influencés par l'herméneutique et la phénoménologie, font des contributions d'ordre épistémologique et méthodologique pour produire des connaissances valables à partir de l'expérience individuelle et de l'expression de la subjectivité. Cela a permis, entre autres, d'établir une distinction entre l'histoire vécue par la personne et le récit qu'elle en faisait, et de mettre en lumière l'importance de la réflexivité du chercheur, soit l'explicitation par celui-ci de ses présupposés et de ses préjugés, ceux-là même qui peuvent teinter l'analyse et l'interprétation du récit de vie.

L'approche par les récits de vie n'a pas pour objectif la reconstitution du vécu de l'individu. Elle cherche avant tout à colliger des informations sur l'environnement social immédiat de ce dernier afin d'analyser et de comprendre sa situation sociohistorique. Parallèlement à ces récits de vie qui sont suscités, recueillis et en partie reconstruits par les chercheurs à partir d'entrevues plus ou moins structurées, il y a ceux qui sont le fait de personnes qui se placent en position de recherche d'elles-mêmes. Ces récits sont alors de type « autobiographique » et leur finalité est différente.

Certains auteurs ont constaté que le fait de confier aux acteurs eux-mêmes la tâche de réaliser leur récit de vie participait à la construction et au renforcement de leur identité, voire que cela avait sur ces derniers un effet émancipateur, ou encore de résilience. Ainsi, pour Anthony Giddens, dans *Modernity and Self Identity. Self and Society in the Late Modern Age* (1991), la production de récits autobiographiques oraux ou écrits fait partie des pratiques constitutives de l'identité personnelle dans la vie sociale moderne, où les rites de passage traditionnels n'existent plus. Vincent de Gaulejac, dans « Roman familial et trajectoire sociale », paru d'abord dans les *Cahiers de sémiotique textuelle* (1988/1999), l'utilise pour désigner « un travail où l'on cherche à saisir en quoi les individus sont le produit d'une histoire dont ils cherchent à devenir le sujet ».

Une variante des récits de vie autobiographiques a été développée dans le domaine de la formation professionnelle. Les récits de pratique visent à favoriser le développement, chez les professionnels, d'une réflexion sur leurs actions, dans le but de faire émerger et de consolider les savoirs en jeu lors de leur accomplissement. La réflexivité professionnelle, au sens où l'entend Donald Schön (1982/1994), de même que les particularités de la pratique de création par rapport aux autres pratiques professionnelles, feront l'objet d'une explicitation dans la prochaine section. Le reste de la présente section est consacré à la mise en récit par soi-même.

Malgré ses particularités, le récit de pratique participe de cette activité ancestrale qui consiste à raconter une histoire. Sans développer une narratologie, un discours savant sur les récits, il convient d'en rappeler les principaux éléments de façon à accompagner la démarche de la mise en récit, tant sur le plan de la connaissance que du savoir-faire.



Au départ, il convient d'établir une distinction entre l'acte de raconter, le récit et ce qui est raconté, l'histoire. Il y a plusieurs façons de raconter la même histoire selon le style et les intentions de ceux qui les racontent. La même histoire peut être racontée sur plusieurs médias (texte, film et, dernièrement, multimédia), alors que les modalités du récit ne seront pas les mêmes en raison de la combinaison singulière d'un projet dramatique particulier avec un média. Les histoires peuvent être avérées, c'est-à-dire qu'elles sont déjà advenues; elles peuvent être reconstituées, soit partiellement inventées à partir de certains faits avérés; ou elles peuvent être totalement inventées.

Une histoire peut être définie comme étant une suite ou un flux d'évènements qui adviennent à des personnes. D'un point de vue positiviste, un évènement peut être défini comme un fait qui est advenu avec certitude dans un temps donné et à un endroit donné; d'un point de vue phénoménologique, c'est plutôt un fragment de réalité perçue par un observateur qui lui attribue une valeur en lui prêtant une signification.

Dans le cas du récit de pratique de création, les évènements de l'histoire à raconter sont les actes de création qui ont jusque-là été accomplis. Dans *Temps et récit 1*, Paul Ricœur (1983/1991) parle de « quasi-événement », qu'il utilise dans le cadre formel du récit pour étudier la production discursive des historiens. Lorsqu'abordés d'un point de vue positiviste, ces actes de création peuvent être découpés en étapes (genèse, matérialisation et diffusion), dans la mesure où celles-ci ont fait l'objet d'une documentation; leur résultat, l'œuvre, peut être l'objet d'une description des aspects formels et de la signification qu'on leur a conférée, ou qui leur a été attribuée. Pour réintégrer à cette description la présence du protagoniste impliqué dans ces évènements que sont les actes de création, il importe d'enrichir cette description d'une dimension phénoménologique par l'explicitation des dimensions subjectives du vécu de la création (voir 2.1.3) qu'apporte la démarche introspective (voir 2.1.2).

Si l'histoire de la pratique de création est constituée de la succession chronologique de la description de tous les actes de création qui ont mené à des œuvres, il ne s'agit pas pour autant d'un récit de pratique. Le récit doit également comporter une mise en intrigue des événements de l'histoire. L'intrigue est un agencement d'événements, considérés comme étant remarquables, tirés de leur succession chronologique en fonction d'un projet dramatique. Normalement, l'intrigue comporte un début (la situation conflictuelle initiale), un milieu (le développement de la tension dramatique avec ses péripéties et ses retournements) et une résolution (la situation finale). De plus, le récit comporte des éléments de description du monde dans lequel se déroule l'intrigue afin de fournir des ancrages spatiotemporels ainsi que des personnages. Enfin, le récit est focalisé, c'est-à-dire qu'il est performé à partir d'une perception particulière, celle d'un personnage ou encore d'un narrateur, la personne qui raconte l'histoire.

Dans le cas du récit de pratique de création, il s'agit d'une « quasi intrigue » (Ricoeur, 1983, p. 255). Le projet dramatique consiste à reconstituer et à mettre en forme une trajectoire dans la durée, un parcours, à partir de l'expérience vécue des



actes de création. Une autre particularité est que, comme dans l'autobiographie, la personne réelle, celle qui écrit le récit, tient le rôle du narrateur, l'instance raconte l'histoire, ainsi que le rôle du personnage principal, celui dont on raconte l'histoire. Cette personne est en quelque sorte l'acteur principal de la mise en œuvre de son projet de compréhension de soi par soi.

La mise en intrigue demande en premier une analyse (voir 2.1.4) du flux évènementiel, ici, de la suite des expériences singulières de création et des événements extérieurs significatifs qui ont eu une influence sur celles-ci, pour identifier des événements qui s'avèrent marquants. Il est important de noter qu'un changement de niveau s'effectue alors. Les événements qui seront sélectionnés et, par la suite, agencés pour constituer le récit ne sont pas des actes de création singuliers, mais des événements marquants du flux des actes de création singuliers. Ils émergent lors de l'analyse des séries, des périodes, des ruptures, des bifurcations, des transformations, des dérivations, etc. Ces événements, unités d'expériences dont les bornes sont délimitées par les résultats de l'analyse, peuvent englober plusieurs actes de création considérés comme suffisamment semblables ou apparentés. Parfois, ils correspondent à des actes de création singuliers auxquels, après l'analyse, un statut particulier est conféré : celui d'être le premier ou le dernier exemplaire, le mieux réussi, celui qui marque un paroxysme, etc. Ainsi, cette mise en intrigue consiste à identifier et à interpréter les caractéristiques et les moments constitutifs de sa pratique, ce qui exige une réflexion distanciée, un peu comme faire une carte en parcourant le territoire.

L'écriture de l'intrigue se fait à deux niveaux : un niveau « local », donnant lieu à des récits courts portant sur chacun des événements marquants retenus, et un niveau « global », qui donne forme à la pratique proprement dite en établissant entre les récits locaux des liens logiques, symboliques, de causalité, d'exemplification, etc.

L'écriture implique un mélange de genres discursifs différents : le récit comme tel, des descriptions et des commentaires. Comme le récit de pratique de création est un type de récit considérablement restreint, on ne retrouve, dans ce genre discursif, que l'enchaînement des événements remarquables du flux des actions de création qui ont été identifiés et délimités lors de l'analyse. Les descriptions qui, dans les récits, sont habituellement accessoires à la présentation du monde dans lequel se déroule l'intrigue puisqu'elles viennent fournir des ancrages à celle-ci, participer à construire l'effet de réel, sont ici beaucoup plus importantes. Ces descriptions constituent une interruption du débit du récit et ont pour but de présenter, de qualifier avec une plus ou moins grande minutie les lieux, l'aspect physique des personnages ou des objets qui sont impliqués dans l'action. Les descriptions fonctionnent sur le mode de l'évocation, en favorisant un rapprochement avec le monde réel. Dans les récits de pratique de création, les descriptions jouent un rôle prépondérant puisqu'elles présentent les événements marquants du parcours identifiés par l'analyse. Cette présentation doit être faite dans les termes des catégories utilisées pour cette identification, ainsi que selon la nomenclature qui leur a été attribuée. Les œuvres



considérées comme emblématiques de ces événements marquants sont aussi décrites, autant sur le plan formel que thématique.

Les commentaires sont des énoncés réflexifs qui présentent les résultats de l'introspection, autant rétrospective, effectuée pour chacun des actes de création, qu'actuelle, suivant l'analyse. Ils viennent exposer la dynamique émotionnelle et symbolique de la pratique, mettre en évidence les désirs, les pulsions, les fantasmes, mais aussi les valeurs qui constituent ou alimentent notre imaginaire. Ces commentaires sont très importants, dans la mesure où l'essentiel de ce processus n'est pas de rationaliser l'action, mais de se (re)connecter à son imaginaire pour élaborer un projet de création.

La mise en récit joue sur une double temporalité : le temps des événements qui sont ici les actes de création singuliers invoqués et le temps actuel, celui de l'introspection et de la mise en ordre après-coup par l'analyse, et celui de la rédaction. Dans le cas du récit de pratique de création, le but visé n'est pas la reconstitution du passé, mais une construction qui s'élabore dans le présent dans une interaction avec les œuvres déjà réalisées. Ce processus discursif, qui vise à produire des connaissances sur une part de soi-même et de notre rapport au monde, implique un engagement total de notre subjectivité. Le projet n'étant pas tant de communiquer ces connaissances aux autres, comme si on effectuait les notes pour une rétrospective de nos œuvres, que d'effectuer une prise de conscience et de donner un sens à notre pratique passée, dans les deux acceptions de ce mot, soit de signification et de cohérence, mais aussi de direction, de façon à orienter la genèse de l'œuvre à venir : un soi qui regarde vers l'avant pour formuler un projet futur.

2.6 La pratique de la création

Le terme *pratique* renvoie au domaine sémantique de l'action. Il provient du verbe grec *pratikhè* (πρακτική), dont la forme nominale, *praxis*, qui désigne toute activité humaine, a été l'objet de nombreux développements.

Dans *La République*, Platon oppose la *praxis* à la *théôria*, ce dernier terme désignant ce qui n'est pas soumis aux changements du monde et qui peut être saisi par la raison : les Idées, essences immuables des choses du monde. Pour les atteindre, l'homme doit se livrer à la contemplation et se détourner de l'activité « pratique » qui transforme le monde sensible en produisant d'autres simulacres, ce qui en aggrave les défauts. Cette division entre théorie et pratique initiée par Platon est toujours d'actualité à l'université et encore trop souvent en valorisant plus les savoirs que les savoirs faire, les théoriciens que les praticiens, la recherche que la pratique professionnelle. Ainsi, même si la méthode expérimentale a modifié la provenance de la théorie pour le monde sensible auparavant décrié, la finalité des lois immuables demeure.

Aristote, dans l'*Éthique à Nicomaque*, distingue la *praxis* de la *poiésis*. Alors que la *praxis* met l'accent sur la finalité de l'action, notamment sur son aspect politico-moral ou éthique, tel que le fait de bien agir, par exemple par la participation du



citoyen aux affaires de sa communauté, la *poiésis* met l'accent sur le résultat, la production de quelque chose d'extérieur à l'action effectuée.

Le terme *pratique* reprend essentiellement la signification de *poiésis* comme étant le « [f]ait d'exercer une activité particulière, de mettre en œuvre les règles, les principes d'un art ou d'une technique » (CRNTL). Par exemple, on parle de la pratique d'une langue, d'un sport, d'un art, etc. Si une pratique désigne le fait d'accomplir des actions dans un domaine particulier, ce terme désigne aussi une façon particulière de faire. Pour ce qui est du terme *poiésis*, il sera l'objet d'une reprise, principalement par René Passeron (1920-) dans ses travaux sur la pratique artistique depuis les années 1970, synthétisés dans *La Naissance d'Icare, Éléments de poïétique générale* (1996).

La description d'une pratique est un reconstruit concomitant, à partir d'une observation des actions, ou encore est rétrospectif par des entretiens d'explicitation avec les auteurs de l'action ou des traces de l'accomplissement et du résultat des actions.

On doit à Donald A. Schön la notion de praticien réflexif (1982/1994), qui vise à dépasser la dichotomie entre le savoir scientifique, la théorie, l'action professionnelle et la pratique. L'approche réflexive est ancrée dans le pragmatisme américain initié par John Dewey (1859-1952) dans *Comment nous pensons* (1909/2004), qui propose, au-delà d'une pensée de la pratique, par l'interrogation de l'action et de l'action de la pensée au sein de nos pratiques, un agir réflexif. Schön montre qu'en général, un praticien en sait beaucoup plus que ce qu'il ne le laisse paraître et qu'en action, il ne s'appuie pas sur des modèles appris (savoir scientifique), mais plutôt sur ses expériences antérieures (action professionnelle ou savoir-faire) et qu'il éprouve des difficultés à justifier ses actions et à expliquer les raisons de ses réussites et de ses échecs. L'analyse réflexive de sa pratique par le praticien est un processus cognitif de retour de la pensée sur elle-même qui favorise le développement de sa capacité analytique et de son esprit critique. Cela permet d'une part de faire preuve de créativité face à des situations non familières ou problématiques et, d'autre part, de prendre conscience de sa pratique et de l'interroger. Schön identifie deux niveaux de réflexion : le premier permet au praticien de reconfigurer son action au moment même où il agit selon la situation réelle; le deuxième mène à prendre une distance vis-à-vis de sa pratique et à s'interroger sur la nature et les motivations de celle-ci, et sur sa participation à son identité, à son rapport au métier et au monde. Pour le récit de pratique de création, c'est ce deuxième niveau qui est visé.

Les deux dimensions que Jacky Beillerot (2003) attribue à la pratique professionnelle peuvent être adaptées à la pratique de la création. D'un côté, il y a ce qui est impliqué dans l'action : les gestes, les stratégies qui les organisent, les langages utilisés; de l'autre, ce qui les sous-tend et ce qu'elles impliquent : les intentions, les objectifs, les émotions, les thématiques, les idéologies qui les expliquent, les justifient et les influencent.



Au début du siècle, dans la foulée de la mise au point de tests par la psychologie expérimentale pour quantifier l'intelligence, il est apparu qu'il y avait plus d'une forme d'intelligence dont les mécanismes différents sont adaptés à la théorie ou à la pratique (Meili, 1949). Plus tard, dans les études sur les organisations, ce thème de l'intelligence pratique est reprise et une distinction est établie entre le registre de l'explicite et de l'implicite (Cook et Brown, 1999 ; Nonaka, 1994). Dans l'explicite, on retrouve des éléments qui sont déjà formalisés tels que le langage, les outils, les documents, les symboles, les procédures, les règles, les techniques, etc.; dans le tacite, on retrouve des éléments tels que le talent, les habiletés, les tours de main, etc., qui sont essentiellement développés par l'exercice de la pratique. Pour le récit de pratique de création, il est important d'identifier autant les aspects explicites que les aspects implicites qui la caractérisent.

Finalement, il est important de rappeler que si la création est une conduite esthétique et expressive qui, à l'aide de langages, manipule des formes, des signes et des symboles, c'est par dessus tout une activité concrète qui mène à un résultat : l'œuvre. Deux aspects sont alors à prendre en compte : la corporéité du geste de la création et l'atelier comme lieu du faire œuvre.

Bien que la dimension corporelle soit prépondérante dans les arts de la performance, car le corps constitue le matériau ou plutôt le médium de la création, cette dimension n'est pas moins importante lors de la création proprement dite, importance reconnue par les approches psychanalytiques de la création : « [l]e corps de l'artiste, son corps réel, son corps imaginaire, son corps fantasmatique sont présents tout au long du travail [de création], il en tisse des traces, des lieux, des figures dans la trame de son œuvre » (Anzieu, 1981, p. 44), ce qui est de plus en plus soulignée dans les approches cognitivistes (Thon et Cadopi, 2005). Le but, ici, n'est pas de comprendre le rapport entre le corps et la création, mais d'explicitier la relation physique avec les outils, les machines, les matériaux utilisés, les sensations corporelles (plaisir, déplaisir, anxiété, panique, euphorie, érotisme, etc.), la mémoire gestuelle (sensori-motrice), son acquisition et son développement.

Un dernier élément à considérer dans le récit de pratique de création est le lieu où se fait la pratique. Quel est son rôle et quelle est son influence sur la pratique en tant que telle ? Traditionnellement, ce lieu était l'atelier : un espace fermé, privé, dédié au faire œuvre, lieu de fabrication, de mise au point, de répétition, qui a subi des transformations ou a été rejeté quand le processus, dans l'acte créatif lui-même, parfois sans même qu'une œuvre soit réalisée ou ait été exposé en public. L'atelier s'est aussi transformé en quelque chose de transportable, lorsque la pratique se déplace dans des résidences ou lorsque les œuvres sont réalisées *in situ* (Esner, 2010). Qu'en est-il, alors, du rapport au lieu où se fait la création ?

2.7 Son évaluation

La réalisation du récit de la pratique antérieure se fait en deux étapes dans un processus d'accompagnement : d'abord une présentation orale, ensuite un document écrit.



La présentation orale est celle des événements marquants du récit, illustrés par des reproductions, des photographies ou des vidéos d'œuvres, ou d'extraits de celles-ci, représentatives du propos. Ces événements doivent être l'objet d'une description, mais surtout d'un commentaire analytique. Cette présentation publique, effectuée au cours d'un séminaire dédié, est l'objet d'une évaluation formative du travail accompli, de façon à apporter les ajustements nécessaires ou les correctifs appropriés. L'évaluation formative s'inscrit dans une approche constructiviste de l'apprentissage qui favorise une restructuration itérative du savoir-faire, effectuée au travers l'expérience. Dans un premier temps, elle permet à l'étudiant de prendre connaissance du travail des autres et de se situer par rapport à ceux-ci, de constater par lui-même ses forces et ses faiblesses. À la suite à la présentation, les autres étudiants sont appelés à fournir une rétroaction autant sur la forme de la présentation que sur la pratique de création qui est présentée. Cette rétroaction permet aux étudiants d'accroître leur motivation et de favoriser leur engagement dans leurs apprentissages. Elle permet surtout à celui qui a fait la présentation de prendre conscience, en fonction des questions d'explicitation posées, de ce qui manque dans le procès de communication. La rétroaction de l'enseignant est aussi formative en ce qu'elle vise à fournir des pistes pour bonifier le travail, mais elle est davantage liée aux critères qui seront appliqués lors de l'évaluation sommative de la version écrite de la présentation. Ces critères portent sur la couverture du récit, la cohérence et la consistance entre la description des œuvres et les extraits présentés, ainsi que sur la profondeur de l'analyse et la qualité de l'expression. Un délai doit être prévu entre la présentation orale et la remise de la version écrite de façon à permettre à l'étudiant d'ajuster son récit selon la rétroaction reçue.

La version écrite est une reprise extensive de la présentation orale, qui doit comporter, en plus des modifications suivant la rétroaction et la présentation orale, des développements discursifs significatifs. Si des listes ou des énumérations, objet d'un commentaire verbal, étaient souhaitables lors de la présentation, ce n'est plus le cas dans la version écrite, qui doit répondre aux exigences d'un texte suivi. La version écrite est l'objet d'une double évaluation, d'une part formative, par la richesse des commentaires que l'enseignant émettra au fil du texte, d'autre part sommative, par une note et une justification écrite de celle-ci par rapport aux critères mentionnés plus haut. Les commentaires émis ont pour but de souligner les faiblesses ou les forces d'un passage, en expliquant pourquoi. Ils ont aussi pour but d'enrichir la réflexion, soit en posant des questions soit en fournissant des références pertinentes en faisant des liens, par exemple.

Les commentaires de l'enseignant, par leur confidentialité, sont aussi le moment d'aborder les aspects personnels et sensibles de l'étudiant. Toutefois une ligne de démarcation très nette doit être tracée entre une intervention pédagogique et une intervention d'ordre thérapeutique. Ce dernier type d'intervention doit être réservé à des professionnels, n'a pas sa place lorsqu'il est question d'émettre des critiques sur les œuvres présentées de façon à stimuler la réflexion pour la prochaine étape, qui consiste à concevoir le projet de création du mémoire ou de la thèse. Ces commentaires, s'ils sont faits avec tact et sensibilité, permettent d'établir une relation



de confiance avec l'étudiant, ce qui favorise chez celui-ci la prise de risque nécessaire pour que le projet à venir remette en question sa pratique déjà établie et, par-là, ressentie comme sécuritaire. Parfois, un écart important est constaté entre la perception des œuvres montrées par l'enseignant et l'analyse qui en est faite par l'étudiant. Il est alors important de le souligner et, éventuellement, de tenir une rencontre avec l'étudiant pour déterminer les raisons de cet écart. Il arrive parfois que les étudiants ne soient pas habitués, ou encore qu'ils soient réticents à réaliser l'exercice introspectif demandé. Cela donne généralement un travail insatisfaisant par rapport aux objectifs. Puisque l'étape suivante nécessite la réalisation de ce travail, il est dès lors préférable d'indiquer les carences et de demander que le récit de pratique de création soit repris. Par ailleurs, cet exercice, par sa nature, provoque une dynamique qui, parfois, se poursuit au-delà des délais, et l'étudiant, lors de l'exercice suivant, continue d'analyser sa pratique. Il faut donc garder en tête que la temporalité attribuée au cours de méthodologie n'est que rarement adaptée à la temporalité des personnes pour réaliser les processus demandés, surtout si celles-ci n'ont pas l'habitude et que les prises de conscience provoquent chez elles des bouleversements inattendus.

Il est important de conserver un esprit de grande ouverture envers les étudiants qui estiment ne pas avoir obtenu la note qu'ils croient mériter et de les rencontrer pour les écouter. Ce moment sera l'occasion soit de modifier la perspective subjective qui est la nôtre, parce que nous avons sous-estimé certains éléments, soit celle de l'étudiant, pour qu'il comprenne la motivation de l'activité et les exigences qui en découlent.



3 Intentionnalité du projet

Cette deuxième étape se situe au premier temps de la création, celui de l'instauration de l'œuvre. Il comporte les phases suivantes : connexion au désir ou au manque; activité de symbolisation; donation de la forme; matérialisation de cette forme. Il ne s'agit pas, à ce moment-ci, de formuler le projet de création proprement dit, mais de faire, ou plutôt d'amorcer un processus, de laisser surgir pêle-mêle et sans inhibition ni censure différents éléments qui appartiennent à l'une ou l'autre de ces phases. Il est important de prendre son temps et de procéder de façon itérative, afin que ce qui émerge de ce processus soit suffisamment satisfaisant sur les plans de l'expression de soi, de la symbolique et de l'esthétique. C'est à ce moment que le noyau du projet de création se constitue. Parallèlement, il s'agit de décrire et de mener une réflexion critique sur le faire de l'œuvre dans le temps même de l'instauration de celle-ci.

3.1 Objectifs

Cet exercice poursuit plusieurs objectifs pédagogiques :

- identifier le noyau du projet de création;
- réfléchir sur son processus de conception;
- se familiariser avec la cartographie heuristique;
- communiquer le résultat oralement et par écrit.

Les sections suivantes reprennent et développent ces objectifs ainsi que les notions pertinentes de façon à accompagner la réalisation de cette étape.

3.2 Intentionnalité

Le concept d'*intention*, toujours lié à l'action, est traité ou utilisé par plusieurs disciplines, dont la philosophie, le droit, la théologie, la critique littéraire et l'histoire de l'art, mais aussi par les sciences cognitives. Du latin *intentio*, littéralement « action de diriger vers », et construit à partir du verbe *tendre* (*tendere, tensum*), auquel est ajouté le préfixe de lieu *vers* (*in*), ce terme combine l'idée de mouvement et de l'orientation de celui-ci.

Même si l'*intentionnalité* possède la même étymologie que l'*intention*, il faut se garder de la confondre, dans le cas du projet de création, avec l'*intention*, qui est la manifestation de la raison d'un sujet cartésien pouvant volontairement, librement, délibérément maîtriser son destin et déterminer son action. Dans ce dernier cas, le terme *intention* est lié, d'une part, à un dessein, soit la conception par l'esprit d'un but que l'on se propose d'atteindre et d'un plan qui guide et contrôle l'action pour y arriver, et, d'autre part, à la volonté, soit la faculté de l'homme de se déterminer, en toute liberté et en fonction de motifs rationnels, à faire ou à ne pas faire quelque chose (CRNTL). Une telle approche rationalisante de l'intention écarte par conséquent



toute subjectivité de l'action humaine au profit d'un rapport entre des moyens et des fins, rapport évalué dans la sphère économique en termes de gains et de coûts. Sur le plan de la création, formuler une intention implique que l'artiste détermine consciemment, à l'avance, les actes mentaux, plastiques ou techniques nécessaires ainsi que leur enchaînement pour réaliser l'œuvre projetée. Basé sur une telle conception, le courant critique intentionnaliste établissait un lien entre les intentions de l'artiste et l'interprétation correcte d'une œuvre d'art (Hirsch, 1967).

L'intentionnalité à la base du projet de création est plutôt d'inspiration phénoménologique : ce vers quoi tend l'action créatrice. Franz Brentano (1838-1917), dans *Psychologie du point de vue empirique* (1874/1944), établit une distinction entre les faits « psychiques » et les faits « physiques » à partir de l'intentionnalité, alors entendue comme une « relation à un contenu », comme la « direction vers un objet ». Ce objet est un « objet immanent » appartenant à une classe d'objets qui n'existent pas indépendamment de la conscience, tels que la croyance, le jugement, la perception, la conscience, le désir, la haine, etc. (Antonelli, 2009)

Cette notion sera reprise par Edmund Husserl (1859-1938) dans *Recherches logiques* (1900/1959), dont le projet consiste à refonder la totalité des sciences à partir de l'expérience de la conscience, à laquelle est conférée un statut indubitable, ou apodictique, soit de fondement absolu. Ainsi, pour Husserl, la phénoménologie s'attache à l'analyse de ce qui apparaît à la conscience – les phénomènes –, en pratiquant l'*epochè*, soit une méthode de mise entre parenthèses de tout préjugé, de toute croyance ou de toute connaissance par rapport à la réalité extérieure du monde. Pour Husserl, l'intentionnalité désigne le caractère fondamentalement orienté de la conscience vis-à-vis d'un objet, quel qu'il soit. L'intentionnalité est le fait d'« être conscient de ». Ainsi, la conscience n'est pas un réceptacle d'images, de perceptions, etc., mais une visée (la visée intentionnelle), qui vient donner du sens à son objet.

Martin Heidegger (1889–1976), pour sa part, repensera la notion husserlienne d'intentionnalité, en la considérant moins comme une relation orientée entre un sujet et un objet, que comme une attitude pratique, celle de la vie engagée dans un environnement. Pour lui, l'intentionnalité, constitutive du caractère relationnel du comportement du sujet, le *Dasein*, est à la fois inscrite dans le monde et conditionnée par le monde. La relation intentionnelle dévoile le sens des choses dont nous usons. Il est donc moins question de flèche intentionnelle que de pratique existentielle et herméneutique : c'est en usant des choses du monde que le *Dasein* révèle le sens de son être (Gauvry, 2009).

Ainsi, l'exercice autour de l'intentionnalité à la base du projet de création comporte les deux dimensions : ce vers quoi notre conscience tend, d'une part, et d'autre part un ensemble d'actions que nous posons sur le monde dans le présent du faire et du sens que celles-ci révèlent de nous-mêmes. Les actions qui inaugurent le processus de création constituent une trajectoire qui va de l'expression symbolique de l'intériorité du psychique à une hypothèse de matérialisation à la suite d'une conduite esthétique. Cette trajectoire marquée par la spontanéité et l'imprédictibilité



est accompagnée par une prise de conscience de la transformation de soi et de notre monde.

3.3 Les phases du processus de création

Il existe plusieurs découpages du processus de création qui proviennent d'approches différentes. Deux approches sont retenues ici. La première, très générale, dite de la « pensée créative », est utilisée autant pour expliquer la créativité que la résolution de problème. Elle a été formalisée de nombreuses fois avec de légères variantes, et a de plus fait l'objet de nombreuses études en psychologie expérimentale. La deuxième approche a été spécifiquement conçue pour la création artistique par Didier Anzieu (1923–1999) à partir d'une approche psychanalytique.

Graham Wallas (1858-1932), dans son livre *The Art of Thought* (1926), propose un des premiers modèles de la créativité. Il lui donne quatre phases : 1) la préparation, 2) l'incubation, 3) l'illumination et 4) la vérification. Ce modèle, dont les phases feront l'objet d'ajouts et de précisions au fil des diverses contributions, est demeuré sensiblement le même jusqu'à aujourd'hui. La phase de la préparation est celle où la personne mobilise ses ressources intellectuelles sur le problème à résoudre pour en explorer les différentes dimensions, rassembler toutes les informations utiles et statuer sur les conditions de validité de la réponse à venir. La phase de l'incubation qui suit est la plus mystérieuse et la plus complexe à décrire, car le problème est internalisé dans l'esprit inconscient. D'un point de vue extérieur, ainsi, il ne semble rien subvenir. La phase d'illumination est la phase brève de l'émergence à la conscience de l'idée à l'origine du nouvel agencement du matériel qui constitue la réponse créative. La dernière phase, de vérification, est celle où les réponses à la question posée sont confrontées aux critères de validité énoncés lors de la phase de préparation.

On trouvera dans Deschamps (2002) une synthèse des différentes contributions successives à ce modèle. Notamment, Edgar Vinacke, dans *The Psychology of Thinking* (1952), conteste la linéarité du modèle et propose que les étapes d'incubation et d'illumination reviennent à plusieurs reprises tout au long du travail de création. Plusieurs auteurs apportent des précisions sur les mécanismes à l'œuvre lors de la phase de l'incubation. Guilford (1959) identifie la pensée « divergente », différente de la pensée « logique » ou « convergente », comme la fonction essentielle de la créativité. Cette pensée se présente sous quatre formes : la fluidité, la flexibilité, l'élaboration et l'originalité. La fluidité est la capacité de produire une abondance de toutes sortes d'idées, d'associations, ou d'expressions. La flexibilité correspond à la variété, mais surtout au nombre de catégories différentes dans les idées émises. Plus une personne est flexible, plus elle explore d'avenues différentes, et donc plus ses associations seront riches. L'élaboration est la capacité de développer une idée, de l'enrichir, de la compléter jusqu'à ses détails, de l'améliorer. Cette capacité rejoint celle de faire des transformations, d'introduire des changements dans un système existant. L'originalité, finalement, est la capacité de produire des idées nouvelles, inhabituelles, non conventionnelles ou rares. La pensée



divergente consiste ainsi à faire varier les perspectives et à utiliser des registres de connaissances très différents de ceux habituellement mobilisés (Guilford, 1967).

Gordon (1961) montre comment le jeu et la divagation sont des attitudes stimulant la création. Il propose l'invention « en synectique », une technique qui consiste à rendre l'insolite familier et le familier insolite à l'aide d'analogies, en assumant le désordre et l'ambiguïté, de façon à révoquer l'ordre établi. Koestler (1964/1965) propose le concept de *bisociation* pour décrire une association d'éléments provenant de contextes, habituellement incompatibles, qui provoquent un désordre momentané entre l'émotion et la pensée. (De Bono, 1971/1973) propose le concept de *pensée latérale*, qui s'oppose à la *pensée verticale*, en passant outre l'enchaînement linéaire de la validation des hypothèses pour effectuer des bonds. L'imagination d'une solution impossible ou irréaliste peut servir d'étape à la découverte d'une solution possible, éventuellement innovante. L'idée est de sortir des schémas de pensée que notre cerveau a construits au fil de nos expériences. Quant à lui, Ehrenzweig (1967/1974) propose la notion de *balayage (scanning) inconscient* sur les structures complexes qui s'y trouvent, un type d'attention diffus, éparpillé, pour y repérer dans la multitude et le désordre des possibles, des liens qui feront sens, la « bonne » forme.

La phase d'incubation est celle qui touche le plus la formulation de l'intentionnalité du projet de création; voici donc pêle-mêle quelques remarques pertinentes à son propos. Malgré toutes les études empiriques sur la phase d'incubation se sont avérées faibles (Olton, 1979). Ce concept a connu et continue de connaître une grande popularité, étant repris ou référé par la plupart des contributions sur le processus créatif, sans doute en raison de l'aspect évocateur du terme. Durant cette phase, il est recommandé de suspendre le travail conscient sur le problème et d'effectuer des tâches complètement différentes, physiques et répétitives, ou encore de pratiquer la relaxation mentale pour ne pas interférer avec le travail d'associations que fait le cerveau sans qu'on en ait conscience (Wallas, 1926, p. 91). Ce recours à l'inconscient, sans verser dans la psychanalyse, vise à surmonter les fixations qui surviennent dans la pensée consciente, cette impression qu'il n'y a que les voies envisagées qui sont possibles. Il permet aussi la réduction des tensions, de la pression excessive de la tâche à accomplir. Il est en effet souvent difficile de tolérer l'ambiguïté provoquée par des situations non fermées, non résolues. L'inconscient dont il est ici question est plus proche d'une mémoire latente. Cette mémoire, dans un chaos apparent, est remplie d'impressions, de symboles, d'images, d'histoires vécues ou mythiques, auxquels nous n'avons pas directement accès, si ce n'est par le rêve, et dont les rapports avec le problème à résoudre sont extrêmement ténus, mais tous ces éléments recèlent néanmoins une forte possibilité d'utilité. Le but de cette phase est, pour la pensée, de se distancier de la « raison raisonnante » pour vagabonder librement, jouer, croiser et décroiser sans affects tout ce matériel auquel la mémoire n'aurait jamais pu avoir accès à l'état de veille.

La neurophysiologie apporte un autre point de vue sur le processus de création, celui du processus neuronal à l'œuvre. La phase de préparation est



importante dans le processus de création, mais elle ne se limite pas à une occurrence particulière du processus qui mène à une œuvre pour laquelle des recherches particulières peuvent être effectuées à la recherche d'« inspiration ». En effet, tout au long de sa pratique, le créateur a accumulé des matériaux : d'une part lors de ses réalisations successives; d'autre part par son analyse des réalisations des autres, non seulement celles contemporaines et locales, mais également celles qui ont traversé les époques et qui proviennent de différentes cultures. Ainsi s'est constitué un répertoire d'éléments structurés, composé entre autres de thèmes, de symboles, d'images, de sons et de formes, mais aussi de croyances, de valeurs, de sensations et d'affects, et qui prend la forme d'un réseau de connexions neuronales stabilisées (Changeux, 1994, p. 51).

La phase d'incubation consiste en une manipulation des précédents objets mentaux pour établir de nouvelles connexions entre les neurones impliqués. Ces connexions, d'abord fugitives, deviendront permanentes si une même manipulation est fréquemment répétée. Elles s'établissent à un rythme variable. Pendant un certain temps, il y en a peu, puis beaucoup peuvent se former en un temps très court. C'est lorsque plusieurs connexions s'établissent soudainement de façon permanente qu'un nouvel objet mental se forme. Pour Changeux (1994, p. 54), c'est au niveau du lobe frontal que des préreprésentations se forment pour composer une première pensée, une simulation mentale (p. 54) de l'œuvre. Parallèlement, un autre réseau neuronal est sollicité, celui de la mémoire procédurale, où se trouvent les procédés et des techniques acquis au fil des ans, par apprentissage et par répétition des gestes, et ce, jusqu'à la maîtrise qui les rend implicites, mécaniques.

L'illumination sera le fait d'un croisement avec une sélection et une mise en rapport de certains objets mentaux avec certains gestes ou techniques. Toutefois, pour Changeux (1994, p. 55), la fabrication de l'œuvre se fait par un processus darwinien de sélection d'objets mentaux et de procédés, à la suite de la réalisation d'esquisses ou d'études successives. Ainsi, la matérialisation de l'œuvre est le fruit d'un processus évolutif qui mobilise successivement les régions du cortex cérébral dites « sensori-motrices » et des régions frontales du cortex où s'effectue l'incubation.

Tout comme les approches du processus de création abordées précédemment, qui pourraient être qualifiées de « fonctionnaliste », l'approche psychanalytique de Didier Anzieu, qui s'intéresse plus spécifiquement à la création artistique, découpe ce processus en phases, mais à partir du point de vue particulier de cette discipline. Celle-ci s'intéresse essentiellement aux processus psychiques et aux concepts qui lui sont propres. Pour Anzieu (1981), le travail de la création parcourt cinq phases : 1) éprouver un état de saisissement; 2) prendre conscience d'un représentant psychique inconscient; 3) l'ériger en code organisateur de l'œuvre; 4) choisir un matériau apte à doter ce corps d'un corps; et 5) composer l'œuvre dans ses détails et la produire au-dehors en la livrant à l'autre. Chacune de ces phases comporte sa dynamique, son économie et sa résistance spécifique, de sorte que le créateur doit chaque fois changer d'attitude, d'état psychique et de mode de fonctionnement.

Seules les trois premières phases, touchant à la formulation de l'intentionnalité du projet de création, sont présentées ici.

La première phase, nommée « le saisissement créateur », se produit lorsqu'un état de crise intérieure survient. Sur le plan du ressenti, cette crise peut provoquer « un état de transe corporelle, d'angoisse blanche, d'extase quasi hallucinatoire » (Anzieu, 1981, p. 95). Cet état est induit par un intense travail préparatoire ou un urgent désir de créer. Selon Anzieu, le saisissement est celui de « représentants psychiques inconscients » (p. 98). Le saisissement ne peut se produire que parce qu'un dessaisissement se produit. Il s'agit du dessaisissement de son contrôle par le sujet pour laisser advenir une « dissociation ou une régression du Moi, partielles, brusques et profondes vers des affects refoulés » (p. 95). Le saisissement se différencie de la pathologie mentale lors du travail créateur; il se produit, en même temps, un « dédoublement vigilant et auto-observateur » (p. 95) qui fait que, durant cette crise, « les fonctions du Moi conscient restent actives et assurent le maintien de l'attention, de la perception et de la notation » (p. 95). C'est parce que le Moi demeure conscient que les phases subséquentes du travail créateur pourront advenir. Anzieu précise que le saisissement « présente les caractères d'une régression et/ou d'une dissociation » (p. 95). La régression dont il est question ici est de type formel. Elle donne accès à des représentations issues de l'inconscient. Ce phénomène fait surgir « fantasmes inattendus, accès d'angoisse, autres affects intenses, approche d'un vide où se perd la substance de l'être, instauration d'une immobilité posturale mortifère ou déclenchement d'une agitation motrice effrénée » (p. 98). Par ailleurs, la dissociation est un phénomène causé par « [u]n fort surinvestissement narcissique et une porosité ou un élargissement des frontières du Soi qui donne accès à des réalités psychiques au statut incertain entre le mien et le non-mien » (p. 96). C'est ainsi que le créateur arrive, entre autres, à créer des personnages qui lui ressemblent, mais qui pourtant sont différents de lui et qui lui échappent plus ou moins. Ceux-ci reprennent certains traits de sa personnalité ou en dévoilent d'autres méconnues, y compris de lui-même. C'est par ce phénomène que peut s'expliquer la célèbre affirmation « je est un autre » d'Arthur Rimbaud (1854-1891) dans sa lettre à Paul Demeny datée du 15 mai 1871. Anzieu précise enfin que le saisissement du créateur est celui d'une « sensation-image-affect » (p. 102) dont il fera le noyau de son ouvrage, à la suite du passage à la seconde phase du travail créateur.

La seconde phase est donc celle de la « prise de conscience du ou des représentants psychiques inconscients » mobilisés par la partie du Moi qui effectuait l'observation de soi pendant le processus de régression-dissociation (Anzieu, 1981, p. 107). D'abord, un déplacement est effectué pour fixer les représentants dans le préconscient tout en préservant leur organisation dynamique. Puis, une fois ramenés dans le préconscient, « ils y sont soumis à l'activité propre au Moi préconscient d'établissement de liens avec d'autres représentants psychiques, notamment avec des représentants de mots ou d'autres formes symboliques » (p. 108) pour constituer des réseaux associatifs. Anzieu spécifie que ces représentants psychiques, tant qu'ils sont inconscients, « sont inertes, improductifs, coupés des sources pulsionnelles comme de l'accès aux processus de symbolisation » (p. 108). Celui ou ceux qui seront



fixés dans le préconscient deviendront les « noyaux d'une activité de symbolisation » (p. 113). Il compare le travail effectué lors de cette phase de prise de conscience au rêve nocturne, où la censure entre le préconscient et le conscient se trouve levée : « il se saisit des symboles latents de ses visions et les transforme en contenus manifestes » (p. 108). Ce faisant, « l'artiste subit ou exerce une forte stimulation pulsionnelle [...] et suralimente l'activité de liaison et de symbolisation » (p. 109) qui caractérise le préconscient.

La troisième phase du travail créateur consiste à « instituer un code et [à] lui faire prendre corps » (Anzieu, 1981, p. 116) à partir du représentant psychique saisi et porté à la conscience après l'activité de symbolisation dans le préconscient. Anzieu qualifie de « retournement épistémologique » (p. 116) la transformation de celui-ci en noyau central générateur de l'œuvre à venir. « De périphérique, ce représentant psychique est instauré comme central; d'anecdotique, essentiel; d'aléatoire, nécessaire; de non relié au reste, source d'enchaînements rigoureux; de désordonné, structurant. » (p. 116.) Anzieu appelle « code » ce noyau qui fournit le « dynamisme organisateur » (p. 116), Il précise qu'« [i]l reste à lui faire engendrer l'œuvre, ce qui requiert le choix d'un matériau, sonore, plastique, verbal, etc., maniable par le créateur et organisable selon le code » (p. 117). Pour ce faire, le code doit recevoir « du créateur un corps qu'il a pour fonction de modeler, d'animer, de donner une forme » (p. 117).

Par corps, est d'une part entendu le matériau sur lequel le code sera appliqué. Dans le cas des créations artistiques, le type de rapport établi entre le code et le corps est capital : « [l']originalité réside, entre autres, dans l'effet de distance (et de surprise consécutive) entre le corps de l'œuvre et le code » (Anzieu, 1981, p. 118). D'autre part, le corps du créateur sera projeté « comme peau et chair de l'œuvre » (p. 121). Il s'agit d'un don symbolique pour que « l'œuvre vive » (p. 121). Anzieu précise qu'en « choisissant un code qui va organiser l'œuvre désormais en projet, le créateur réintroduit le Surmoi dans le circuit du travail psychique de création » (p. 123). C'est dans cette troisième phase « que va se jouer l'issue du conflit [...] entre le Moi idéal et le Surmoi » (p. 124). Anzieu ajoute que « [s]i une œuvre n'est que l'application d'un code établi à un matériau familier, elle est banale » (p. 124). Le moi s'est conformé au Surmoi. Inversement, « [l'] œuvre [...] originale infléchit l'utilisation du code dans le sens des intérêts et des revendications narcissiques et grandioses du Moi idéal » (p. 124).

En conclusion, sans leur accorder une importance démesurée, ces deux approches, du processus de création servent de base pour déterminer l'intentionnalité du projet de création. L'activité proposée ici est également découpée en phases, où, pour chacune d'entre elles, il s'agira de retenir, sur le mode de la libre association, les différents termes qui surgiront lors de la réflexion pour ensuite les inscrire sur un même plan cartésien. Cela permettra, lors de la phase ultérieure, de les manipuler en les ayant tous sous la vue, de façon à découvrir progressivement l'organisation de ceux qui seront retenus comme faisant partie de l'intentionnalité du projet de création.



3.4 Amorce du projet

L'intentionnalité étant à la fois une orientation de l'action et la source d'énergie pour son accomplissement, il importe, en tout premier lieu, d'identifier l'amorce de l'œuvre à faire. La démarche proposée ici est en quelque sorte en continuité avec le récit de pratique antérieure qui visait, entre autres, à mettre à jour et à expliciter l'intentionnalité à la base des œuvres déjà accomplies, les préoccupations, les obsessions récurrentes, etc. Comme il s'agit de déterminer la base de l'œuvre à venir, il ne peut qu'y avoir une certaine continuité, et une certaine rupture, pour que celle-ci ne soit pas la répétition des précédentes.

Cette amorce doit indiquer clairement la direction et être suffisamment « impliquante », près de soi, pour procurer l'énergie nécessaire à son développement. Jusqu'ici, plusieurs formulations ont été utilisées pour désigner cette amorce et plusieurs moyens expliqués pour y parvenir : l'étoile dans la nuit (Lancri, 2006), l'illumination (Wallas, 1926) et le noyau organisateur (Anzieu, 1981). Dans tous les cas mentionnés, l'émergence advient à la suite d'une errance, étape où tout est possible, où rien n'est joué.

Cette amorce est très souvent vécue comme anxiogène. Chantal Deschamps (2002) a consacré sa thèse à une approche phénoménologique visant à décrire l'expérience vécue par des artistes. Cette expérience, elle l'a nommée le « chaos créateur » : « Dans les faits, l'expérience du chaos m'a fait connaître des moments intenses de doute, de remise en question ainsi que de grandes solitudes, comme peut le susciter l'image du voyage initiatique aux tréfonds de l'être » (2002, p. 35). Déjà, Gilles Deleuze (1984/2002) faisait état de l'expérience du chaos, particulièrement forte chez Francis Bacon : « il n'y a pas de peintre qui ne fasse cette expérience du chaos-germe, lui, passe par la catastrophe, étreint le chaos, et essaie d'en sortir » (1984/2002, p. 96).

Contrairement à la plupart des autres méthodes qui cherchent à n'identifier qu'une idée, la bonne, celle qui sera à la base de l'œuvre et dont la quête génère une grande anxiété, est à la base de blocages, voire de malaises graves, c'est la pluralité qui est privilégiée ici. Donc, quel que soit le processus mis en branle pour y parvenir, l'essentiel est d'arriver à formuler plusieurs mots-clés qui décrivent l'amorce du projet de création. Combien de mots-clés? Cette question de quantité revient toujours. Et la réponse est toujours insatisfaisante parce qu'elle n'est pas absolue, mais liée à chaque personne : autant qu'il en surgit tout au long du processus. Lorsqu'il y a beaucoup de mots-clés, un plus grand effort de regroupement est demandé; lorsqu'il y en a que quelques-uns, on ne se donne pas la chance de se faire surprendre.

Il existe plusieurs façons de procéder pour identifier les mots-clés de cette amorce, comme il y a plus d'une façon d'envisager le travail créateur et de le vivre. Le but, ici, n'est pas de favoriser une façon plutôt qu'une autre, mais d'offrir plusieurs avenues et, à la limite, d'accueillir des façons inédites. Il est aussi possible de pratiquer successivement plus d'une façon de faire pour voir si le résultat de chacune est convergent, complémentaire, ou encore contradictoire. Il est à noter que chacune



de ces façons de procéder repose sur une conception particulière de la création, du rôle du créateur et de la nature de l'œuvre. Dans tous les cas, il s'agit de se brancher sur soi, mais selon des modalités différentes.

Une première façon est de procéder par un autoquestionnement conscient et rationnel : qu'est-ce que je veux faire comme œuvre? Qu'est-ce que je veux exprimer avec celle-ci? Quelles émotions veux-je faire ressentir? Les présupposés de cette approche sont que la conception de l'œuvre dépend essentiellement de la volonté du créateur; que, par l'œuvre, le créateur s'exprime, ou encore exprime un message; qu'il lui est possible de déterminer comment l'œuvre sera reçue.

Une deuxième façon consiste à laisser l'inconscient travailler. À cet effet, on observe deux types d'inconscients : d'une part, un inconscient *cognitif*, où se produit la phase d'incubation, qui consiste en une mémoire latente remplie d'impressions, d'images, de sons et de formes, d'histoires vécues ou mythiques, de thèmes, mais aussi de croyances, de valeurs, de sensations et d'affects, etc., dont certains éléments sont l'objet d'un travail de sélection, d'association et d'agrégation; d'autre part, un inconscient *psychanalytique*, où s'effectuent la régression et la dissociation.

Une troisième façon consiste à pratiquer la transgression systématique de la pensée rationnelle : se détourner des préoccupations trop utilitaires ou rationnelles au profit du jeu et de la divagation; rendre familier ce qui est insolite, ou rendre le familier insolite; bouleverser l'ordre établi, la chaîne des causes et de leurs effets; refuser le monde tel qu'il est, recomposer ce qui est déjà là; colmater les fissures de la réalité par l'imagination; déconstruire l'autorité des prédécesseurs par le rejet, la variation, le travestissement, la parodie.

Une quatrième façon consiste à recourir à un principe totalement extérieur à nous : les médiums et les esprits; les arts divinatoires; l'automatisme; le tirage au sort. Entre autres exemples, dans *Les stratégies obliques*, Brian Eno et Peter Schmidt (1975) proposent, sous la forme d'une boîte de 110 cartes contenant chacune une piste, une instruction, un principe basique, de relancer le travail créatif. Autre exemple, l'utilisation du *Yi King* par John Cage et Merce Cunningham, un dispositif de divination millénaire qu'ils réduisent au tirage aléatoire, afin de laisser une place au hasard dans leur processus de création.

Une cinquième façon consiste à ne pas recourir à « l'esprit », mais au rapport direct au « faire ». Deux cas sont évoqués ici : d'une part, le rapport direct avec la matière, soit manipuler un matériau brut sans but précis, laisser apparaître l'œuvre; d'autre part, la performance, soit l'improvisation à partir d'une consigne minimale.

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). Par ailleurs, Max Ernst est souvent cité comme exemple d'un processus de création par l'exploration des matériaux et de leurs propriétés, c'est de cette façon qu'il a inventé le frottage de feuilles de papier sur des surfaces texturées à l'aide de crayons à la mine de plomb en 1925 (Waldberg, 1975).

L'improvisation est une façon d'envisager le processus de création par l'agir dans l'instant et sans phases préparatoires, si ce n'est une connaissance des formes et un entraînement technique dans le domaine où elle est exercée : la musique, le théâtre, la danse, la peinture (en direct) et même la vidéo (KinoKabaret). En plus d'être exercée pour elle-même, le résultat se confondant alors au processus, elle est utilisée comme amorce d'une création : les résultats d'une suite d'improvisations sont alors consolidés dans un « texte » qui deviendra l'œuvre. L'improvisation exige un état de disponibilité de la conscience à l'instant présent, pour être prêt à capter tout événement et à y réagir sur le vif de manière créative. Le dynamisme énergétique induit par l'urgence permet de révéler ce qui déborde la conscience réfléchie, le savoir et la mémoire, ce qui surgit avant que le filtre de la pensée logique, que les habitudes et que les inhibitions s'en emparent. Surgissent alors et se trouvent réinvestis, en cours d'improvisation, sans planification, différents éléments, préalablement intériorisés ou incorporés dans une mémoire latente, ce qui peut mener à des manières inédites d'agencements et de combinaisons.

3.4.1 Le désir

Cette amorce de l'œuvre à venir, recherchée à cette étape, peut être l'une ou l'autre, ou encore plusieurs des éléments suivants : une émotion, un affect, un souvenir, mais aussi un thème, ou encore une forme ou un procédé. Elle peut être recherchée ou trouvée par l'une ou l'autre ou plusieurs de ces façons. Pour compléter le tour d'horizon de cette phase souvent obscure ou même totalement implicite, il convient de se questionner sur la motivation à faire œuvre. Deux types de motivations seront exposées : le désir et son complément, le manque, ainsi que l'utopie agissante.

L'étymologie latine du mot *désir* est stimulante, car elle rattache cette notion au domaine des augures, ces personnes consultées pour prédire l'avenir par la lecture et l'interprétation de signes, dans ce cas-ci des astres *sidus* dans le ciel. Ainsi, *considerare* voulait dire contempler les astres pour savoir si la destinée était favorable, alors que *desiderare* signifiait regretter l'absence de l'astre, du signe favorable de la destinée. Le désir, comme la conscience, est toujours le désir de quelque chose ou de quelqu'un. Le désir est, d'une part, étroitement associé à une tension issue d'un sentiment de frustration, de manque. C'est une aspiration, un mouvement, une incitation à entreprendre une action pour combler l'incomplétude ressentie. Il y a donc, dans le désir, la marque d'un manque, mais, en même temps, la dimension d'un projet, l'amorce d'une quête, d'une recherche. Le désir, d'autre part, est associé à la sexualité et aux pulsions. À la suite de l'ébauche par Freud de la théorie des pulsions dans son livre *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905/2010), la création



artistique devient un objet de psychanalyse. Freud nomme « sublimation » la transposition ou la substitution de la satisfaction d'une pulsion (désir) à laquelle il faut renoncer dans la vie réelle. Dans *Cinq leçons sur la psychanalyse* (1909/1966), il associe la névrose au besoin refoulé dans l'inconscient de manifester sa sexualité, qui réapparaît sous forme de symptômes : « ils se réfugient dans la maladie afin de pouvoir, grâce à elle, obtenir les plaisirs que la vie leur refuse » (p. 59). L'artiste peut échapper à ce processus « en transformant ses rêves en créations esthétiques » (p. 59). C'est par la création d'une œuvre inspirée de ses fantasmes, par l'intermédiaire de son imagination, que l'artiste parvient à se créer une autre réalité et ainsi à surmonter l'insatisfaction de ses pulsions. Dans *Ma vie et la psychanalyse* (1925/1978), Freud précise que, comme le névropathe (névrosé), l'artiste se retire loin de la réalité décevante dans un monde imaginaire, mais, contrairement à celui-ci, il reprend pied dans la réalité par son œuvre.

L'un ou l'autre de ces aspects du désir sont liés intimement à soi, non pas à la raison ou la volonté, mais aux émotions et au corps. Par ailleurs, le processus créatif mis de l'avant ici est intimement lié au corps, l'avènement de l'œuvre se fondant sur ce qu'il en est de plus sensoriel, sensuel : désirs de satisfaction, de toute-puissance, d'immortalité, etc. Le désir à la base du processus créateur peut aussi se créer, comme l'exprime si finement Jean Lancré (2006) :

on ne saurait trop souligner à quel point les figures du désir interviennent dans notre discipline. Tout comme à l'origine du désir de figurer figure le désir de donner une figure au désir [...] il se pourrait qu'à l'origine du désir de mener à terme une recherche en arts plastiques figure le désir de venir à bout du désir (Lancré, 2006, p. 12).

Ainsi, l'une des façons de trouver ou de faire surgir l'amorce de l'œuvre, cette première phase de l'intentionnalité du projet, est de rechercher et d'explorer son désir et l'objet de celui-ci.

3.4.2 L'utopie agissante

Une autre source de motivation à entreprendre un projet de création peut être la participation à la construction d'une société idéale, ou encore la quête d'une œuvre irréalisable. À cette motivation, je donne le nom d'« utopie agissante ».

« Utopia » est un néologisme dérivé du grec proposé par Thomas More (1478–1535) pour désigner une île imaginaire en papier : « *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivo de optimo statu rei publicae deque nova insula Utopia* » (1516/1978). Dans cette allégorie philosophique pseudo-géographique, cet humaniste décrit une société dépourvue des inégalités de statut et d'argent, caractéristiques de l'Angleterre des Tudor, mais aussi une société sans impôt et sans vol. Composé à partir du préfixe privatif *ou* et du mot *topos*, qui signifie « lieu », le mot *utopie*, dont la forme francisée « utopie » est attestée dans le Pantagruel de Rabelais (1532/1996), désigne littéralement « ce qui n'est d'aucun lieu », ou encore « un pays de nulle part ».



L'utopie puise aux racines profondes de la mythologie antique, de la philosophie grecque ou de la doctrine chrétienne : l'homme, face à sa condition, imagine des mondes meilleurs, situés dans un lointain passé, un lointain avenir ou un ailleurs plus ou moins accessible. Mais ce motif sera réactualisé : c'est sur terre que l'utopie peut être envisagée par les hommes, comme ils sont, sans compter sur une Providence divine ou un changement surnaturel.

L'utopie fera partie du vocabulaire politique du 18^e siècle pour désigner le plan d'un gouvernement imaginaire, à l'image de la république de Platon. Dans la première moitié du 19^e siècle, l'utopie quittera le terrain de la littérature pour s'investir du côté du réel, ou de ce qui aspire à l'être. Il s'agira d'inventer de nouveaux rapports sociaux en fondant des communautés marginales ou en luttant pour l'émancipation, pour l'avènement de la liberté. Au milieu du 19^e siècle, en raison de nombreux échecs, un projet politique ou social qualifié d'utopie indiquera que celui-ci ne tient pas compte de la réalité. Puis, un glissement s'opérera : sera qualifié d'utopie un projet irréalisable, voire irréaliste. Les renvois synonymiques donnés par le Petit Robert en témoignent d'ailleurs : chimère, illusion, mirage, rêve, rêverie...

Que cela soit en tant que « projet politique ou social » ou comme « projet irréalisable », l'utopie trouve sa source et sa finalité dans la réalité dont elle vise à élargir le champ du possible par l'invention de ce qu'elle pourrait être, ce qui génère une tension entre une construction imaginaire et sa réalisation concrète, entre l'idéal et la pratique.

Dans la sphère de la création artistique, les avant-gardes historiques de la modernité ont été déterminées par un élan qui reprenait les utopies révolutionnaires des siècles précédents, visant une construction imaginaire et rigoureuse d'une société idéale, même si celles-ci ont été génératrices d'idées totalitaires. Portées par un projet d'émancipation, celles-ci mêlent art et vie dans un processus de libération et de créativité qui vise, par un engagement résolu, à changer, à régénérer, à réenchanter le monde par l'art. Leurs actions visaient à jouer un rôle direct dans la réalisation d'utopies, par leur représentation plastique et/ou sonore, mais surtout par leur avènement (*happening*) lors d'événements collectifs. Elles visaient aussi leur inscription dans la ville par des signes monumentaux ou dans leur propre chair par des altérations ou des transformations de celle-ci.

La fin des grands récits, décrétée par l'avènement de la postmodernité (Lyotard, 1979), a entraîné, dans sa foulée, la fin des utopies globalisantes qui reposent sur un flux historique unique et proposent des projets de société au profit de « micro-utopies » (Barbanti et Fagnart, 2000, p. 107) qui se rapportent à des questions très spécifiques : le féminisme, la lutte contre l'homophobie, la préservation de l'environnement. L'impossibilité d'œuvrer à un projet collectif de construction sociale et politique est contrebalancée par la volonté de renouer avec l'expérience individuelle. Dans cette perspective, ce n'est pas tant les œuvres qui importent en tant que telles, mais le fait qu'elles permettent et structurent divers types d'expériences personnelles. Nicolas Bourriaud qualifie de relationnelle « une esthétique de l'interhumain, de la rencontre, de la proximité, de la résistance au



formatage social » (1998). Paul Ardenne (2002), quant à lui, qualifie de contextuelle la pratique d'« un art dynamique et concret qui remet en question la vie quotidienne, vient la perturber en changeant les habitudes et met l'être humain au cœur des évènements ».

Parmi les « micro-utopies », il y a celle qui se situe dans le registre de la création même et qui consiste non pas à changer la façon de faire œuvre, mais la façon de faire *une* œuvre dont la réalisation est, *a priori*, hors de notre portée. L'utopie porte alors sur la réalisation difficile sinon impossible de l'œuvre imaginée, dont le caractère est novateur, inouï, extraordinaire, merveilleux, voire apocalyptique, et défie les exigences et les contraintes incontournables de la nature, de la matière et de la technologie.

Le déterminant *agissante* adjoint à *utopie* vient redoubler le caractère programmatique de la quête qui a pour but la mobilisation de la raison instrumentale, artisanale, technicienne, ainsi que la ruse pour assurer la réalisation de l'œuvre imaginée.

3.5 Activité de symbolisation

La deuxième phase de l'intentionnalité du projet de création consiste en une activité de symbolisation à partir de l'amorce du projet, que celle-ci soit issue du désir ou d'une utopie agissante. Tout comme la phase précédente, il s'agit de faire jaillir une certaine quantité de mots-clés, dans ce cas-ci reliés à des symboles, et de les consigner sur le même plan cartésien que les termes retenus lors de l'étape précédente.

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, G., 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.

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.

Les symboles qui auront surgi lors de cette activité seront consignés dans le plan cartésien, parfois sous une forme iconique, mais le plus souvent par des mots qui ont le statut d'un représentant langagier à des fins d'organisation du flot créatif. C'est lors de l'étape créative suivante qu'une forme sera attribuée aux symboles de façon à en rendre la puissance, la dynamique, la force expressive.

3.6 Donner forme

Que ce soit à la suite ou simultanément à l'activité de symbolisation décrite à la section précédente, le choix et l'attribution de forme a lieu. Cette étape et la suivante consacrée au matériau correspondent grosso modo à la troisième phase du travail créateur décrit par Didier Anzieu (1981), qui consiste à « instituer un code et [à] lui faire prendre corps » (p. 116) à partir du représentant psychique saisi et après une activité de symbolisation. Pour ce faire, le code doit recevoir « du créateur un corps qu'il a pour fonction de modeler, d'animer, de donner une forme » (Anzieu, 1981, p. 117). Pour Pierre Gosselin (1998), il s'agit plutôt de « [l]a seconde phase du processus



créateur[, qui] se caractérise par le travail conscient qui fait suite à l'émotion initiale : c'est grâce à lui que l'œuvre prendra forme matérielle » (p. 652). Ils font remarquer que cette phase d'action productive entraîne un resserrement de l'ouverture qui caractérise la première phase en fonction de la réalisation du projet; c'est « une période au cours de laquelle le créateur est à la recherche de formes permettant de symboliser ou de traduire l'idée qui l'inspire » (Gosselin, Potvin, Gingras et Murphy, 1998, p. 652).

La notion de *forme* va bien au-delà de la caractérisation des objets matériels, pour s'étendre à la langue, à la musique ou aux autres arts. En effet, depuis la philosophie antique, la forme est associée à la question de l'être, en désignant, notamment chez Aristote, l'aspect qui en marque l'identité et lui assure spécificité et stabilité. Par ailleurs, cette notion est si générale, si fondamentale, que la tentation a été fréquente de lui donner une existence autonome. Ambiguë, voire polysémique, cette notion est essentielle pour comprendre le monde, l'activité humaine et particulièrement ses productions culturelles que l'on dit « symboliques ». La présente section vise à en cerner les aspects pertinents pour la recherche-crédation. Sans prétendre à l'exhaustivité, des distinctions seront établies entre les différentes acceptions de la notion de forme et des précisions seront apportées quant aux enjeux épistémologiques et ontologiques qu'elle a soulevés, en particulier ses liens inextricables avec les notions de *matière*, de *fond* et de *contenu*. Puis seront présentés les différents statuts qu'elle a connus suivant les bouleversements qu'ont connus les pratiques artistiques au siècle dernier. Ainsi, même si la forme a fait l'objet de contestations radicales, il n'en demeure pas moins que l'attribution de forme demeure un passage obligé du faire œuvre.

D'abord, l'étymologie : le mot latin *forma* est doté de plusieurs acceptions, dont voici les principales tirées de (Gaffiot, 1934, p. 679). Il désigne d'abord un « ensemble des traits extérieurs qui caractérisent quelque chose » (p. 679). La forme, dès lors, c'est l'ensemble des caractères apparents des choses et des êtres, leurs contours, l'aspect sous lequel nous les percevons, l'apparence extérieure qui leur donne leur spécificité (CRNTL). Ce mot désigne aussi « le moule », ou, plus généralement, ce qui est utilisé pour fabriquer un objet et, par extension, la manière d'être et d'agir, de se conduire, de procéder, de se conformer à certains usages, à certaines règles établies (CRNTL). Plus près de la représentation, il désigne une « figure » ou une « image », que celle-ci relève de la géométrie ou du domaine artistique. Il est aussi utilisé de façon générique comme synonyme de *type*, par exemple pour désigner une sorte d'art ou de combat. Enfin, la forme s'oppose à l'informe, au substrat, à la matière brute en attente d'actualisation.

La forme latine *forma* aurait été empruntée à la forme grecque *morphé*, qui a sensiblement les mêmes significations, par l'intermédiaire de l'étrusque, tout en subissant une métathèse, c'est-à-dire une inversion des syllabes, ce qui est assez rare et demeure inexpliqué. Dans la mythologie, cette même forme est le nom du dieu des rêves et des songes, dont le nom signifie « celui qui reproduit des formes ». Fils d'Hypnos (le sommeil) et de Nyx (la nuit), doté de grandes ailes qui battent rapidement



et sans bruit, il dispense le sommeil aux mortels en les touchant d'une fleur de Pavot, suscitant chez eux des rêves dans lesquels il prend la « forme » de différents personnages.

Depuis l'antiquité grecque, deux conceptions de la forme s'opposent : la conception dualiste platonicienne, selon laquelle des formes pures auxquelles se conforme la nature existeraient à l'état séparé de la matière, dans le monde des idées et la conception hylémorphique (de *hylè*, pour « bois », « matériau de construction » et, par extension, « matière »); et la conception de la nature d'Aristote, pour qui chaque chose générée est un composé de forme et de matière. Contrairement à la forme créée par la conjugaison de la matière et du mouvement, qui est indissociable de la matière, la forme naturelle n'existe qu'en tant qu'elle est formée d'une matière, sans pour autant se confondre ou se réduire à cette matière. L'hylémorphisme touche aussi les objets issus d'opérations techniques par le présupposé selon lequel l'art (*technè*) imiterait la nature (Aristote, *Physique II*, 2 194a 20), mais à une distinction près que c'est que la forme, dans ce cas, qui est dans l'esprit de l'homme (Aristote, *Métaphysique*, Z, 7, 1032b). Ce schéma antique, de la scolastique médiévale à l'âge classique, sera repris et renforcé pour donner lieu à une conception où l'acte artistique est une association entre forme et matière, et où l'artiste est l'agent exclusif de la transformation d'une matière en une forme.

Une fois qu'une distinction est établie entre la forme et la matière, la question est de savoir si elle précède ou suit la matière. En effet, alors que la matière ne peut exister sans forme, la forme, si elle peut être conçue sans qu'on lui attribue de réalité physique, est alors idée; elle ne peut être perçue sans qu'elle n'ait été donnée à la matière, mais, une fois donnée, la matière vient l'influencer, la déterminer.

Tout comme le rapport entre la forme et la matière, le rapport entre la forme et sa signification sera pensé comme un dualisme, tout comme les rapports entre le corps et l'esprit. C'est ainsi que jusqu'au 20^e siècle, cette dualité entre la forme et le fond, ou encore entre la forme et le contenu, est contestée, et perdure toujours pour certaines approches, entre autres celles inspirées de la linguistique, dont la sémiologie. Le fond ou le contenu, c'est ce qui est exprimé par l'artiste, les thèmes et les idées, la signification de l'œuvre, alors que la forme, c'est la manière dont elle est faite, présentée ou traitée, le résultat des moyens techniques mis en œuvre pour transmettre le contenu. Les positions parfois antagonistes qui ont été avancées pour expliquer les rapports entre le fond et la forme d'une œuvre sont basées sur une conception particulière de la création artistique. Par exemple, considérer que faire œuvre, c'est mettre en forme un contenu, est basé sur la croyance que l'essentiel de la création est l'expression d'une pensée.

La conception hylémorphique sera remise en question par la conception moderne de la création artistique comme processus transitif où l'artiste est autant transformé par le support de son action que le support par l'artiste. Heidegger, dans *L'origine de l'œuvre d'art* (1935/1986), critique l'hylémorphisme, « schéma conceptuel par excellence pour toute théorie de l'art et toute esthétique » parce que l'œuvre d'art se trouve réduite au produit d'une fabrication. Certes, pour que l'œuvre



d'art existe, il faut qu'un rapport entre une matière et une forme soit établi, ce qui implique qu'une intention fabricatrice guide une exécution technique. Or la grande différence avec la fabrication en général, où les matériaux disparaissent dans l'utilité de la chose fabriquée, dans le cas de l'œuvre d'art, ceux-ci ressortent et se trouvent révélés tels qu'ils sont. Il y a, dans ce dernier cas, un renversement logique où il y a échange entre les matériaux et l'œuvre, de sorte que le matériau est un résultat au lieu d'être une condition objective de réalisation. Dans le même sens, mais de façon plus concrète, l'historien de l'art Henri Focillon (1881-1943), dans *Vie des formes* (1934), pense la technique, le travail de la main, comme une activité qui produit des formes à partir de la forme des objets techniques. Ainsi, la forme de l'outil engage un certain type d'activité : « On peut graver avec un clou mais ce clou même a une forme et donne une forme qui n'est pas indifférente » (Focillon, 1934, p. 42). On peut dire la même chose pour ce qui est de la technologie.

Le philosophe Luigi Pareyson (1918-1991), dans *Esthétique : théorie de la formativité* (1954/2007), considère qu'on ne peut penser ou agir qu'en formant. Pour lui, de nombreuses activités humaines sont formatives et, par là, relèvent de l'esthétique. Toutefois, il distingue l'opération artistique des autres processus, qui se proposent intentionnellement de former, en ce qu'elle ne vise pas à réaliser des œuvres spéculatives, pratiques ou autres, mais à former pour former, à former en poursuivant uniquement la forme pour elle-même, ce qui fait que l'art est pure formativité. Pareyson spécifie qu'un faire n'est véritablement un « former » que lorsqu'il ne se limite ni à l'exécution d'une chose déjà conçue, ni à la réalisation d'un projet établi à l'avance, ni à l'application d'une technique éprouvée, ni même à suivre des règles déjà fixées. Le faire n'est donc véritablement un « former » que lorsque la conception se fait lors de l'exécution, c'est-à-dire qu'au cours même de l'opération, la façon de faire est inventée et la règle de l'œuvre, définie. *Former*, donc, signifie « faire », mais un faire tel que, pendant qu'il fait, invente la manière de faire (1954/2007, p. 73). Selon Pareyson, la formativité spécifique aux œuvres d'art est non pas essentialiste, mais immanentiste, puisqu'elle n'est pas prédéterminée, mais qu'elle provient entièrement du processus de mise en forme. On assiste alors à un renversement de la posture aristotélicienne, puisqu'elles sont « non pas des œuvres qui sont des formes étant des œuvres, mais des œuvres qui sont des œuvres étant des formes » (1954/2007, p. 58).

À la suite de Focillon (1934), qui distinguait la position de l'artiste qui fait une forme (*poïesis*) de celui qui la commente (*aesthesis*), l'anthropologue Michèle Coquet (2009) insiste sur la position de celui qui œuvre et qui voit dans son ouvrage fini, une fois que le mouvement est porté à son terme, qu'une suite de tentatives et de renoncements a eu lieu, ce qui a été rendu visible par la transformation d'éléments physiques, selon ses compétences à lumière de ce qu'il sait avoir voulu réaliser. Elle reviendra plus loin sur « [l']opération de façonnage d'une œuvre » qui est une transformation de la matière « afin d'en extraire une forme organisée », ou sur la transcription « [d]es formes du monde en une représentation figurée », en insistant davantage sur « l'engagement du corps par le truchement de l'œil et de la main dans la perception, la composition et la mise en forme des formes du monde » que sur la



technique. Elle précise que cette « expérience du faire n'est pas propre au bricoleur du dimanche, à l'artisan ou à l'artiste; elle est commune à l'espèce humaine », ce qu'elle nomme « l'intelligence des formes » (Coquet, 2009, p. 225).

Anton Ehrenzweig (1908-1966) dans *L'ordre caché de l'art*, décrit le processus créatif comme la découverte de la « bonne forme » à la suite d'un « *scanning* » inconscient de l'indifférencié d'un chaos apparent : « L'artiste comme le savant doit [sic] affronter le chaos dans son œuvre avant que le scanning inconscient vienne réaliser à la fois l'intégration de son œuvre et celle de sa propre personnalité » (1967/1974 p. 39). Le *scanning* est un processus qui effectue un va-et-vient permanent entre le différencié conscient (analytique) et l'indifférencié inconscient (syncrétique). Ce type d'attention diffus, éparpillé, balaye le champ des informations flottant dans le désordre, à la recherche, parmi une grande multiplicité de possibles, d'une « bonne forme ». Celle-ci se détecte par le phénomène de l'intuition, et son émergence se fait d'un seul coup. Ehrenzweig emprunte le concept de *bonne forme* à la *Gestalt*, qui désigne des formes qui sont régulières, simples, symétriques, mais il le détourne au profit, entre autres, des accidents de la matière, des luminosités inusitées, etc. (Saint-Martin, 1990, p. 88) Il décrit ainsi le processus créatif :

La véritable maîtrise n'impose pas sa volonté au médium, mais explore ses différentes réponses dans [une] quasi conversation [...] d'égal à égal. Une vigilance passive mais vive aux variations subtiles de la réponse du médium est le véritable sommet de la maîtrise. [...] Il faut réagir instantanément aux innombrables variables qui appuieront un changement subtil de plan et nous feront répondre volontiers aux formes sans cesse nouvelles qui se développent et se modifient les unes les autres sous nos yeux (Ehrenzweig, 1967/1974 p. 94).

Au fil des grands bouleversements qu'ont connus les pratiques artistiques au siècle dernier, la conception de la forme a connu des modifications significatives, dont quelques-unes ont été évoquées. D'un côté, la forme a été objet d'un surinvestissement par différents mouvements littéraires et artistiques, dont on a dit qu'ils pratiquaient le formalisme. Par exemple, les formalistes russes se sont inspirés de la linguistique de type « structuraliste » enseignée par Ferdinand de Saussure (1857-1913). Cette linguistique avait pour particularité de ne s'occuper que de la forme sonore ou graphique du signe, appelée « signifiant », et de laisser de côté le « signifié ». Boris Eichenbaum (1886-1959), dans l'article « La théorie de la "méthode formelle" », montre comment, inspirés par le positivisme et refusant les interprétations psychologiques et esthétiques, « les formalistes se libéraient de la corrélation traditionnelle forme/fond et de la notion de forme comme une enveloppe, comme un récipient sur lequel on verse le liquide (le contenu) » (1925/1966, p. 41). Il d'ailleurs reprend Viktor Chklovski (1893-1984), qui « posait comme trait distinctif de la perception esthétique le principe de la sensation de la forme » (p. 42). La forme, alors, contrairement aux théories transcendantales du symbolisme, « n'est plus une enveloppe, mais une intégrité dynamique et concrète qui a un contenu en elle-même » (p. 42). C'est ainsi que les travaux des formalistes se sont plutôt consacrés à des nomenclatures des procédés.

Parallèlement, du côté de la création artistique, les différents mouvements d'avant-garde ont en commun de vouloir inventer un art qui reflétera le monde tel qu'il est. Ils se préoccupent par conséquent davantage de la forme et de la matière que du symbole ou du réalisme, ce qui les amène à l'abstraction géométrique, soit la recherche de forme pure, de rythme dynamique, de géométrie. Piet Mondrian (1872-1944), voulant exprimer des valeurs symboliques universelles d'inspiration théosophique, vise, pour sa part, une composition exclusivement basée sur « l'équilibre de rapports purs » obtenue par « dénaturalisation » (1926).

Paul Klee (1879-1940) est peintre et enseigne au Bauhaus. Rappelons alors qu'au Bauhaus, les ateliers sont organisés en « maîtres artisans » et en « maîtres de la forme » pour les artistes et les architectes. À partir du début des années 1920, Klee y enseigne une *Bildnerische Gestaltungslehre* (une théorie créatrice de la forme), dont les principes sont à l'opposé des formalistes. Il affirme que « [l]a forme [*Gestalt*] est fin, morte. La formation [*die Gestaltung*] est Vie » (p. 47). Ainsi, il met l'accent sur le mouvement, sur la dynamique par lequel naît la forme, plutôt que sur la forme en tant que telle. Proche de Heidegger, il met l'accent sur la genèse, l'origine et le développement de la forme, qu'il assimile au processus créateur.

Tout au long du 20^e siècle, aux côtés des formes traditionnelles de la peinture, de la sculpture, de la musique, du théâtre et de la danse, plusieurs nouvelles formes verront le jour, proposées par les avant-gardes qui se sont succédé. En voici quelques exemples.

Le collage est la forme résultant de l'introduction, dans une composition picturale, sculpturale ou musicale, d'éléments bruts (coupures de journaux, morceaux de verre et autres matières), détournés du réel pour les inclure dans le régime de l'image ou de la représentation.

L'installation est un arrangement de médias traditionnels comme la peinture, la sculpture, de médias électroniques comme la projection vidéo, le son, et d'objets trouvés qui possède sa propre dynamique. Interdisciplinaire, cette forme nouvelle confronte temps et espace d'un lieu spécifique, en fonction duquel elle est créée, aux sphères imaginaires de différents médias. Elle remet en question la notion d'organisation et provoque la perte des repères, l'abolition des limites. Le spectateur peut circuler autour de celle-ci, être entouré par elle, même éventuellement interagir avec elle, au lieu de la voir accrochée à plat sur un mur.

La performance est une forme éphémère, unique, dans laquelle les actions d'un individu ou d'un groupe, dans un espace et à un moment particulier, constituent l'œuvre d'art qui n'est conservée que par des captations photographiques ou vidéo, ou par des récits faits par des gens présents. Action subversive d'un artiste se concentrant radicalement sur l'effectuation de celle-ci, elle vise sur l'immédiateté de son pouvoir signifiant à produire un fulgurant effet de réel, à transgresser les normes, à remettre en question la production artistique, souvent en engageant le spectateur dans le processus. Suivant une logique similaire, associés aux performances, les *happenings* étaient des actions hétérogènes improvisées, souvent provocatrices,



impliquant plusieurs intervenants, artistes de disciplines diverses et non-artistes. Ils sont exempts de toute cohérence narrative ou intention illustrative. Aussi, les « manœuvres », un type particulier de performance, se distancient des lieux traditionnels de diffusion de l'art pour s'infiltrer dans d'autres sphères : le travail, la rue, des endroits privés, dans la vie quotidienne, des sites et des bâtiments désaffectés, l'espace médiatique, etc. Ces infiltrations par l'artiste sont des gestes politiquement engagés présentant des aspects parfois poétiques ou festifs. Finalement, l'« art corporel » ou « body-art » est une pratique performative où l'artiste met à l'épreuve, parfois de façon extrême, les limites physiques de son corps.

Par ailleurs, la création artistique a été l'objet d'un déplacement par l'élaboration de formes différentes, entre autres les *ready made* de Marcel Duchamp (1887-1968), dont *Roue de bicyclette* (1913), *Porte-bouteilles* (1914), *Fontaine* (1917). Ainsi ce n'est pas le fait d'avoir des formes qui en font des œuvres d'art, mais le fait de présenter ces formes dans ce contexte artistique. Une forme « déjà là » ne devient pas une forme autre ou différente une fois placée dans le monde de l'art, mais celle-ci acquiert esthétiquement un autre statut du fait d'un changement de catégorie, non d'une transformation de matériau. Par la suite, le courant d'art conceptuel, surtout entre 1965 et 1975 et dont la première exposition tenue en 1969 était intitulée *Quand les attitudes deviennent forme*, tend à réduire à presque rien les propriétés phénoménales de l'œuvre d'art. Or ce presque rien était encore quelque chose de perceptible directement, sinon grâce à des paratextes ou à des paraperceptions. Même si l'idée prime sur la réalisation, il n'en demeure pas moins qu'une présence matérielle indirecte, périphérique, est nécessaire pour que joue la fonction esthétique.

Pour le simulationnisme, un mouvement artistique né au début des années 1980, l'originalité réside dans la copie ou la réplique d'œuvres appartenant à un passé récent ou lointain. Ainsi, une forme quasiment identique à l'originale n'est pas considérée comme un pastiche, une parodie ou une imitation stylistique, mais bel et bien comme une forme dont la nouveauté réside dans sa revendication de réplique. Nicolas Bourriaud (2004) dans son ouvrage *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, constate qu'« [i]l ne s'agit plus pour [les artistes, D] ou programmeurs] d'élaborer une forme à partir d'un matériau brut, mais de travailler avec des objets d'ores et déjà en circulation sur le marché culturel, c'est-à-dire déjà informés par d'autres » (2004, p. 16).

Dans son ouvrage *Esthétique relationnelle*, Bourriaud identifie un courant où, à partir des années 1950, les artistes critiquent le statut de l'objet et interrogent la territorialité des lieux de création et de présentation de l'Art. Ils abandonnent la conception statique de l'œuvre pour l'étendre au-delà de sa forme matérielle afin d'en faire un processus médiateur entre des individus et, entre autres, de réduire la fragmentation sociale. Pour Bourriaud (1998), toute œuvre d'art « fait se rencontrer des éléments tenus séparés ». « La forme de l'œuvre contemporaine s'étend au-delà de sa forme matérielle : elle est un élément reliant, un principe d'agglutination

dynamique » (1998, pp. 20-21). Ainsi, quelle que soit la posture adoptée par l'artiste, le faire œuvre passe par une forme et le travail sur celle-ci.

Pour terminer cette revue des différentes conceptions de la forme face à la création artistique, trois postures extrêmes seront introduites. Robert Morris (1931-), dans l'article « Anti Form », conteste les pratiques artistiques qui sont des particularisations de formes générales, telles que le rectangle et le cube, par la variation de leur échelle, matériau ou position (1968/1993, p. 41) Il considère celles-ci, y compris le cubisme, comme la perpétuation de l'idéalisme, et s'intéresse plutôt au procédé, à la fabrication de l'objet et aux propriétés des matériaux qui déterminent ultimement la forme de l'œuvre. Pour éviter les formes fixes nettement découpées, il prône le recours à des matériaux flexibles, à des matériaux non conventionnels issus de la vie quotidienne, laissant les forces de la gravité et le hasard déterminer la forme générale de l'œuvre. Morris vise à créer des compositions floues, spontanées, surprenantes, d'où émane un sentiment de désordre et de chaos, par des actions comme couper, accrocher, suspendre, laisser tomber. Dans ces cas,

les considérations de pesanteur deviennent aussi importantes que les considérations d'espace [...]. [I]l en résulte que les formes ne sont pas prévues d'avance [...]. Le hasard est accepté et l'indétermination prise en compte, puisqu'une nouvelle mise en place entraînera une autre configuration. Le rejet des formes durables et d'un ordre préconçu pour les choses est un facteur positif. Cela fait partie du refus de continuer à esthétiser la forme d'une œuvre en concevant cette forme comme une fin prescrite (p. 46).

Il s'agit d'un reversement en ce que ce n'est plus donner une forme à la matière, mais la matière qui détermine la forme. L'« anti-forme » s'est concentrée sur le processus de création et les notions d'éphémère et de transitoire de la forme.

Maurice Fréchuret (1947-), dans un ouvrage intitulé *Le Mou et ses formes*, à partir de l'étude de trois œuvres de Marcel Duchamp, traite d'une tendance de la sculpture au 20^e siècle, plus particulièrement durant les années 1960 et 1970. À cette époque, la sculpture perd ses fonctions de monumentalité religieuse ou de propagande politique. La matière n'est plus formée, dressée, érigée, mais laissée à ses propres tendances, par une pratique artistique qui laisse couler, tomber, s'accumuler des matériaux qualifiés d'« incertains ». Fréchuret propose trois catégories opératoires pour décrire des œuvres en apparence très éloignées : laisser pendre, entasser et plier. Il explique en ces mots la relation de l'artiste avec la matière :

le geste des artistes consiste à laisser parler les matériaux et les forces qui agissent naturellement sur eux. Leur rapport à la matière est plus souvent guidé par une propension de type mystique, dans le sens large que donne à ce mot Gilbert Durant, où les schèmes fusionnels et agrégatifs sont, bien sûr, les plus nombreux » (1993, p. 21).

Il reconnaît dans *Pantalon bleu géant* (1962) de Claes Oldenburg (1929-) que

[c]ette œuvre est l'une des premières d'une série impressionnante où les objets de consommation perdent leur superbe et, flasques, pendouillent de manière



grotesque à un fil ou à un clou : une prise électrique – mâle évidemment – ou encore une échelle molle confectionnée en 1967 disent avec une intonation frondeuse le ridicule attaché aux démonstrations viriles habituelles (1993, p. 163).

Lorsque Rosalind Krauss (1941-) organise une exposition intitulée *L'informe : mode d'emploi* au Centre Pompidou en 1996, elle recourt à l'esthétique de Georges Bataille (1897-1962), pour qui l'informe est une façon de lutter contre les idéologies de la forme et de la ramener du symbolique vers le réel : « Informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens, mais un terme servant à déclasser, exigeant préalablement que chaque chose ait sa forme. » (Bataille, 1970, p. 217) Dans le catalogue, elle décrit la « figuration littérale de l'informe [comme] dispersions chaotiques, détritiques, substances répugnantes » (Krauss et Bois, 1996, p. 229). Cette « anesthésique » de l'informe est en lien avec l'abjection, en particulier du déchet : nourriture pourrissante et excréments du corps où le malaise, le dégoût, est lié à la matérialité même de l'objet représenté. Montrer l'insupportable réalité du corps occultée par l'ordre culturel, c'est dénoncer les fonctions oppressives du symbolique propre à la tradition esthétique occidentale; c'est aussi prendre parti pour un retour à la matérialité.

Fred Forest (1933-), dans *L'œuvre-système invisible : art relationnel ou art de la relation*, envisage une pratique artistique dont les œuvres sont infraperceptives, c'est-à-dire que, en deçà des apparences, de ce qui se donne à voir, à entendre, à toucher, ces œuvres sont directement appréhendées par l'activité cérébrale. Elles « peuvent se décrire comme étant un agrégat complexe d'événements, d'informations et de relations [...] déterminant la forme ou la non-forme, de l'œuvre de nature cognitive induite par l'artiste » (2006, p. 5). Elles procèdent soit du domaine des « sciences physico-chimiques », « "architecture" d'informations, flux spatio-temporel, procès de fréquences électromagnétiques, faisceaux d'ondes, d'origine physique, ou animale, œuvre cognitive et manipulations d'images mentales, sans support physique », soit « à la frontière des phénomènes dits paranormaux », « des énergies psychiques, des expressions de la psyché, des modèles holographiques » (p. 16).

La création artistique a aussi été associée à l'activisme politique. Cornelius Castoriadis (1922-1997) proposait une vision de la création artistique comme vecteur du projet politique d'autonomie visant une démocratie « radicale ». Dans *Fenêtre sur le chaos*, une compilation posthume, il affirme que le mode d'être spécifique de l'art est de donner forme au chaos. Il considère que l'art « n'imité » pas, sinon les œuvres confortent ou incarnent les significations instituées par les sociétés qu'il qualifie d'« hétéronomes ». L'art non contraint par la religion ou le sacré est plutôt une puissance de création qui dévoile et présente sans symbolisation ni allégorisme le chaos ou l'abîme originnaire de l'être, ce qui, dans la vie quotidienne, est recouvert par l'institution sociale « moyennant un "donner forme" et en même temps la création d'un cosmos par ce donner forme » (2007, p. 135). Les formes nouvelles qui bousculent et interrogent nos représentations, plutôt que de recouvrir l'abîme, le dévoilent, « déchir[ant] les évidences quotidiennes, le "tenir-ensemble" de ces évidences, et le cours normal de la vie » (2007, p. 135).



Au tournant des années 2000 est apparu le terme *artivisme*, contraction de l'art et de l'activisme, pour désigner des pratiques, souvent de collectifs, qui ont pour but de provoquer chez le spectateur une prise de conscience de problèmes politiques, à le sortir de son inertie, à lui faire prendre position, à le mobiliser par la création artistique (Lemoine et Ouardi, 2010). Depuis les années 1970, les causes ont changé. Des artistes de l'époque militant pour le pacifisme, l'anticolonialisme ou contre le nucléaire, 40 ans plus tard, l'environnement, l'altermondialisme, l'anticapitalisme sont les nouvelles causes. Si des formes anciennes de la performance sont reprises et parfois remises au goût du jour, de nouvelles formes, adaptées au contexte, sont pratiquées. Il s'agit toutefois de formes d'activisme auxquelles des artistes participent en dehors des cadres traditionnels de la création artistique et de sa diffusion. Les artivistes investissent l'espace public, espace de quotidienneté, et refusent toute frontière entre l'art et la vie.

L'art communautaire est le fait d'artistes qui s'impliquent auprès de communautés stigmatisées et marginalisées afin de créer, en collaboration étroite avec leurs membres,

[d]es formes inventives [qui] se situent à la croisée du témoignage et du recours à l'art (cinéma, peinture, performance, etc.) comme mode de résistance. Elles témoignent [...] d'un refus de déléguer leur parole. [...] La diffusion de ces œuvres collectives dans l'espace public est une forme de lutte sociopolitique (Lamoureux, 2010).

Le hacktivisme (Fourmentaux, J.-P., 2008) est une forme de désobéissance civile électronique. Les actions vont de l'attaque de sites gouvernementaux ou de grandes corporations par des infiltrations parasites à la diffusion de données personnelles.

Le « flashmob », ou mobilisation éclair, est le rassemblement, généralement organisé au moyen d'Internet, d'un groupe de personnes sans lien préalable dans un lieu public pour y effectuer des actions convenues d'avance, souvent décalées, avant de se disperser rapidement. Le manque d'informations concernant l'instigateur et l'action qui sera accomplie jusqu'au signal de son déclenchement, méconnu également crée une effervescence collective. Chacun participe à une expérience commune inédite, chacun devient créateur d'un moment particulier, artistique ou non, qui, par sa spontanéité, interrompt le quotidien des usagers de la place publique.

Les citoyens qui participent à des manifestations et à des occupations de l'espace public brandissent du matériel qu'ils ont produit pour exprimer leurs revendications. Les formes qui sont privilégiées sont le détournement, la parodie, la provocation, les affiches, les costumes et les marionnettes.

Après avoir pris connaissance des questions ontologiques et épistémologiques reliées à la forme, des différents statuts qu'elle a connus à la suite des bouleversements qu'ont connus les pratiques artistiques au siècle dernier, l'activité



dont il est question ici, dans la pratique de la recherche-création, consiste à identifier la forme pressentie après l'activité de symbolisation. Il ne s'agit pas d'identifier la « bonne forme », mais plutôt un ensemble de termes qui pourraient qualifier les aspects formels souhaités pour la création à venir. Ces termes, décrivant la forme, peuvent appartenir à l'une et/ou l'autre des quatre acceptions retenues au début de cette section.    ce point, il convient de rappeler celles-ci, en les ordonnant et en les reformulant cette fois-ci en rapport à la recherche-création :

- 1) générique :    quelle(s) discipline(s) ou à quel(s) genre(s) générique(s) et particulier(s) appartiendra l'œuvre, la forme d'expression artistique qui implique un ensemble de règles propres aux réalisations de chaque type, de même qu'un horizon d'attente particulier;
- 2) représentationnelle : le cas échéant, quelle(s) figure(s), quelle(s) image(s) ou, de façon plus générique, quel(s) type(s) de figure ou d'image seront convoqués par l'œuvre;
- 3) processuelle : ce qui sera utilisé pour façonner l'œuvre ou, par extension, la technique employée, la manière d'être et d'agir, les gestes et les attitudes, de se conduire, de procéder;
- 4) aspectuelle : l'esthétique, les caractéristiques apparentes, audibles et/ou tactiles, qui donnent sa spécificité à l'œuvre.

Quelques questions en vrac pour terminer cette section :

- S'agit-il de donner forme ou de mettre en forme?
- La forme sera-t-elle géométrique ou organique?
- La forme sera-t-elle mimétique, abstraite ou narrative?
- S'agit-il d'inventer une forme ou d'en choisir une parmi les formes existantes pour éventuellement la revisiter, la transformer, se l'appropri  r ou la transgresser, la déconstruire?
- S'agit-il de déployer un processus qui provoque le passage d'une forme à l'autre ou l'émergence de formes?
- Est-ce l'épuration de la forme, son instabilité ou encore son hybridation qui est visée?

3.7 Matérialisation

Le dernier des éléments de l'intentionnalité, lorsqu'ordonnés de l'abstrait au concret, est le matériau auquel est donnée la forme. Le processus créatif, rappelons, n'est pas linéaire et ne suit pas nécessairement l'ordre de l'exposé. La matière est inextricablement liée à la forme et vice versa. Tout comme pour les précédents éléments, avant d'aborder spécifiquement le matériau en rapport à la recherche-création, son étymologie et les différentes définitions seront passées en revue et quelques aspects théoriques susceptibles d'alimenter la réflexion seront présentés.

Le terme *matériau* vient du mot latin *materia*, tout comme le terme *matière*. Le mot latin proviendrait du sanscrit *m  tram*, signifiant à la fois « mesure » et « matière » et dont la racine *m  * signifiait « faire avec la main, construire, mesurer »



(Littré, 1876). À ce stade, il est intéressant de noter que, initialement, la fabrication et l'évaluation se trouvaient alors dans le même champ sémantique. La forme en sanskrit a donné le mot grec *mêtrôn*, pour « instrument de mesure », duquel sera tirée l'unité de mesure. Originellement, le mot latin *materia* désignait le bois utilisé dans la construction de maison ou de navire, la partie solide ligneuse, la partie génératrice, et, par extension, les différents éléments qui entrent dans la construction d'un bâtiment et, par généralisation, la substance constituant les corps. Il a aussi été appliqué aux œuvres pour en désigner le sujet ou le thème (Ernout, Meillet et André, 1932/2001). Curieusement, c'est le mot grec *hulè* qui a les mêmes significations que *materia*. Deux formes françaises ont été dérivées, *matière* et *matériau*, qui sont souvent employées l'une pour l'autre. Alors que le terme *matière*, dont l'ancienne forme est *material*, a hérité des sens de la forme latine, le terme *matériau*, qui est d'apparition récente au singulier (19^e siècle), désigne plus spécifiquement la matière que l'humain collecte puis façonne ou fabrique pour en faire des objets, des meubles et des immeubles et, par extension, la matière permettant une réaction chimique ou l'élaboration d'une substance (Académie française, 1986). Un matériau est donc une matière de base sélectionnée en raison de propriétés particulières et mise en œuvre en vue d'un usage spécifique. Par analogie, *matériau* désigne tout type d'éléments qui entre dans la composition de quelque chose (CRNTL). Pour Ezio Manzini (1989) dans *La matière de l'invention*, la différence entre *matière* et *matériau* tient au fait que le second s'intègre « dans un projet et devient composante d'un produit » (1989, p. 14). Ainsi, un matériau est une matière finalisée, car il est nécessairement associé à une pratique caractérisée par un but, dans ce cas-ci, la création artistique et un programme d'action précis pour atteindre celui-ci.

L'opposition métaphysique entre la matière et l'esprit, tout comme celle de la physique classique entre la matière et l'énergie, ainsi que le rapport de la matière à la forme sur le plan de la philosophie de l'art sont ici laissés de côté au profit des multiples aspects de la matérialité des matériaux utilisés dans la création artistique.

L'architecte Gottfried Semper (1803-1879) est un des premiers à développer une pensée moderne sur le matériau dans la création artistique : « Tout matériau conditionne sa propre manière de se façonner et requiert un traitement technique approprié, du fait de ses propriétés qui le distinguent d'autres matériaux » (1860/1989, p. 258). Pour lui, l'art et la technique sont indissociables; l'art est d'abord une technique appliquée à un matériau et, par conséquent, le style architectural n'est pas le témoin d'une évolution culturelle, mais plutôt le fait des techniques soumises à l'évolution. Ainsi, l'œuvre d'art est « le résultat du matériau employé pour la produire ainsi que les outils et les procédés qui interviennent dans sa fabrication » (1860/2007, p. 311).

Gaston Bachelard (1884-1962) vise à recouvrer le sentiment des choses par une manière renouvelée d'habiter le monde par l'imagination, non pas celle des formes, mais celle des matières, d'où son travail sur les quatre éléments : le feu, l'eau, l'air et la terre. Dans *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, il identifie deux types d'imaginations créatrices, appelées « forces imaginantes » (1942) :



l'imagination formelle et l'imagination matérielle. Pour lui, l'imagination formelle seule ne peut donner lieu à de véritables créations artistiques parce que « [b]ien des images essayées ne peuvent vivre parce qu'elles sont de simples jeux formels, parce qu'elles ne sont pas vraiment adaptées à la matière qu'elles doivent parer » (1942/1964, p. 4). Pour qu'une image vive dans une œuvre, « il faut qu'elle trouve sa matière et soit en convenance avec elle » (p. 5). Sur ce point, il est intéressant de constater que Bachelard formule ici la même critique qui aura cours chez les penseurs de la postmodernité une trentaine d'années plus tard. Plus loin, il énonce le double mode d'existence de la matière : « la matière existe autant par la main industrielle que par la profondeur de l'imaginaire » (p. 145).

Tout type de pratique artistique s'effectue sur des matériaux qui, souvent, lui sont propres, et ce, à l'aide d'outils adaptés. Par exemple, les matériaux de la peinture sont les pigments d'origine minérale ou végétale (liant, résines, charbon, encre, etc.) d'une part et, d'autre part, les surfaces plus ou moins planes (murs, toiles, papier, etc.) où l'on peut y déposer les précédents matériaux. Ses outils sont tous les objets, pinceaux, couteaux, plumes, crayons, etc., aptes à laisser des traces sur les surfaces. Les matériaux de la sculpture, autre exemple, sont toute matière, bois, pierre, argile, bronze, etc., propre à recevoir des formes à l'aide d'outils, lesquels peuvent être les doigts et la paume des mains, les ciseaux et les burins, les couteaux, les polissoirs, etc. Du reste, il existe deux types de pratiques artistiques dont les matériaux ne sont pas matériels ou, à tout le moins, ne le sont pas principalement. Les matériaux de la création musicale sonore et les matériaux reliés au spectacle vivant, soit la danse et le théâtre ainsi que la performance.

La musique est, selon un consensus, considérée comme le plus immatériel de tous les arts. Hegel considérerait ainsi la nature du son comme relevant de « l'idéalité du matériel ». La seule matérialité est sa manifestation acoustique, en raison du caractère ondulatoire, vibratoire du son. La formule *matériau musical* ne semble être apparue dans le vocabulaire musical que récemment, lors de la remise en question du système tonal, qui entraîna une révision de tous les paramètres qui servaient de « matière première » à l'écriture musicale : l'harmonie, l'intervalle, le timbre, le rythme, la forme, etc. Les nouveaux paramètres – les clusters de Henry Cowell, les nuages sonores de Iannis Xenakis ou de György Ligeti, les objets sonores de Pierre Schaeffer, les séries « intégrales » de Pierre Boulez ou de Karlheinz Stockhausen, etc. – prendront le nom générique de « matériau » (Féron, 2013).

Sans être des matériaux, à l'exception du chant, les instruments qui servent à produire la musique jusqu'à leur dématérialisation par l'électronique sont dotés d'une matérialité indéniable qui a une influence sur la musique. Le son de la voix et son timbre sont le matériau du chant, tandis que l'outil est ce qui module (amplifie, assouplit, épure) l'émission de la voix. Le lien est alors intime entre le matériau et l'outil, ce qui n'est pas le cas des instrumentistes, qui ne modifient pas leur instrument. En musique, le matériau-son et les outils qui le produisent sont généralement bien distincts (Münch, 1999). Par ailleurs, l'expression « matériau sonore » prend tout son sens dans la pratique de la « musique concrète » initiée par



Pierre Schaeffer en 1948, musique qui n'est plus faite de sons, qui n'est pas créée par des instruments, matériaux nobles, mais qui est formée de sons enregistrés, de bruits de la vie moderne concrète, matériaux pauvres, qui seront travaillés, manipulés et montés en studio (Heinrich, 2002, p. 44).

Les arts du (spectacle) vivant sont des modes de création artistique dont le matériau principal, mais souvent non exhaustif est le corps » le théâtre, la danse, la performance, le cirque, les arts de la rue. Alors que la création artistique et aussi littéraire ou musicale est une tentative de maîtriser un matériau qui toujours résiste, le vivant impose un autre régime parce qu'il a cette particularité d'être doté d'autonomie, ce que les matériaux, même si certains sont réactifs, ne possèdent pas. « La danse, en tant que matériau, se confond avec son interprète en ce que ce dernier en est simultanément le créateur, l'instrument et la forme même. » (Arguel, 1992) Le matériau du danseur, c'est son corps, dans sa dimension personnelle, culturelle et sociale, l'espace où il se meut et, accessoirement, son costume. Pour le chorégraphe, ce matériau, ce sont les danseurs et les mouvements de leur corps. Qu'en est-il alors de la subjectivité du danseur?

Au départ, le danseur utilisé comme un outil d'expression d'une idée, d'un thème, est plus objet que sujet; ses choix personnels, sa subjectivité passent à l'arrière-plan pour reproduire aussi fidèlement que possible le sens, la sensation et la forme que le chorégraphe souhaite voir dans et par le mouvement. Parfois, la subjectivité de l'interprète s'exprime par les mouvements qu'il propose au chorégraphe. À la suite du travail de répétition, les mouvements ne sont plus représentés en tant qu'objets, mais vécus émotionnellement avec une densité d'expériences (Leduc, 2007, pp. 35-36).

Les expressions « matériau dansé » et « matériau chorégraphique » font plutôt référence à un vocabulaire tiré soit de la tradition de la danse soit prélevé dans le patrimoine gestuel lié à l'activité humaine ou culturelle : les gestes quotidiens, ceux du couple, de la famille; les gestes du travail, du sport, des relations sociales, les rituels religieux festifs; les danses sociales, les danses ethniques; les gestes d'animaux, les mouvements des végétaux, les gestes prélevés dans les œuvres d'art, dans les films, etc. Le geste en tant que matériau comprend un ou plusieurs mouvements, investit un espace selon une orientation, occupe un volume, génère des rythmes et des durées, crée des relations vers les personnes et entre elles. Les gestes seront organisés en séquences, en modules ou en tableaux, sur une base d'improvisation ou de composition.

Les matériaux du théâtre sont, comme pour la danse, le corps et la voix des acteurs. D'autres matériaux, souvent moins importants en danse, sont ceux de la scénographie. Sous le vocable « matériaux scéniques », on retrouve aussi bien la lumière, les images projetées, la vidéo, la trame sonore, les décors et d'autres objets que les paroles, les intonations, les gestes, le regard, les mouvements des comédiens. Dans le cas du texte, un passage s'est effectué au 20^e siècle de la dramaturgie classique, où le texte était « l'élément premier, la structure profonde et le contenu essentiel de l'art dramatique » (Pavis, 1987, p. 354), à la notion de « matériau-texte »,



où le texte est considéré comme un matériau scénique parmi les autres, le fait d'un metteur en scène qui sélectionne, coupe, assemble et reconstruit des textes qui seront par la suite réinventés par les comédiens, remis au présent (Van Haesebroeck, 2011, pp. 473,475). La conception logocentrique du théâtre sera encore plus contestée par le théâtre postdramatique, dont le cœur « ne réside pas dans le texte-matériau mais dans la recherche d'un langage indépendant de l'autorité du texte au moyen d'un dispositif scénique interartistique » (Bouko, 2010, p. 45).

La performance désigne l'effectuation d'une action par l'artiste qui englobe son corps tout entier en dehors des conventions de la représentation et de l'imitation. Son corps sera successivement « héros, sujet, matériau, objet, victime, écran » (Souladie, 2012, p. 3). L'aspect transgressif de la performance par rapport aux conventions, aux tabous, aux codes sociaux et culturels de l'ordre établi a souvent été relevé : les artistes posent, souvent sur leur propre corps, des actes extrêmes, choquants, agressants, incluant l'humiliation, la souillure, la mutilation de façon à repousser les limites possibles de la pratique artistique. À titre d'exemple, Orlan (Mireille Suzanne Francette Porte, 1947-), qui se décrit sur sa page web comme une « artiste transmédia et féministe », a réalisé entre 1990 et 1993 des « performances chirurgicales » fortement médiatisées intitulées *La Réincarnation de sainte Orlan*, axées sur la modification corporelle de son propre corps ayant pour base les représentations de la femme dans l'art occidental. Ces performances avaient pour objectif de dénoncer les pressions sociales que la société inflige au corps et à l'apparence des femmes :

La matière de travail, la surface d'inscription que j'avais sous la main était le corps qu'il fallait que je me réapproprie parce que j'en étais en quelque sorte dépossédée par l'idéologie dominante qui m'empêchait de vivre ma vie de femme et ma vie d'artiste comme j'avais envie de vivre. J'ai pensé que travailler directement avec la représentation de mon corps, y compris la représentation publique de mon corps, était beaucoup plus intéressant, plus problématique et plus efficace politiquement, surtout à cette époque, plutôt que de me dissimuler derrière la toile et la peinture (Orlan, 1995/1998).

Stelarc (Stelios Arcadiou, 1946-) réalise vingt-cinq « suspensions » entre 1976 et 1980. Son corps, transpercé avec des hameçons en inox, était suspendu à une grue dans divers espaces d'exposition. De 1980 à 1998, il a réalisé des performances avec une troisième main commandée par les signaux électromyographiques émis par les muscles de son ventre et de ses cuisses. En 2007, il s'est fait greffer une oreille, conçue à partir de ses propres cellules souches, sur le bras, afin d'y implanter un microphone dont la captation serait envoyée sans fil sur Internet. Ses performances « technico-poétiques » dénuées de critique politique ou sociale seraient « des scénarios de science-fiction pour une symbiose homme-machine, des simulations plus que des rituels » (Barron, 2003, p. 123). Pour Chantal Pontbriand (1998), « [l]a performance est davantage qu'un genre, une discipline ou une catégorie. Elle se définirait avec plus d'acuité comme un mode ou une attitude présente au sein de l'art contemporain » (Pontbriand, 1998, p. 62). « [C]'est le questionnement du spectateur qui est recherché » (p. 63); ainsi, « [p]our la performance, toute chose est matériau : texte,



image, son, situation, contexte, tout élément tiré de la réalité quotidienne déterminant l'existence de l'art » (p. 65).

Tout comme pour la fabrication d'objets comme les outils, les machines, les vêtements ou les édifices, les matériaux de la création artistique étaient à l'origine bruts, présents en vrac dans la nature. Les avancées de la science et des techniques, et surtout de la chimie, ainsi que les progrès du machinisme provenant de la recherche aux 18^e et 19^e siècles ont permis la transformation et la fabrication de nouveaux matériaux à partir de matériaux naturels, ainsi que celles de nouveaux procédés de type industriels pour la fabrication de ces matériaux. Toutefois, c'est avec l'arrivée des matériaux synthétiques, dont le nylon et les plastiques, au 20^e siècle qu'un bouleversement radical intervient non seulement dans la diversité des matériaux disponibles permettant des usages inédits que dans la conception traditionnelle de ceux-ci. Ainsi, entre autres matériaux nouveaux, l'acrylique a modifié la façon de peindre, et le polymère ainsi que la fibre de verre ont modifié la façon de faire de la sculpture.

De plus, c'est en raison de l'apparition de nouveaux matériaux et de leurs propriétés, de concert avec la mise au point de machines appropriées, que de nouvelles pratiques artistiques dites « médiatiques » ont pu voir le jour : la photographie, le cinéma, la vidéo, la musique électroacoustique et l'art audio. C'est le celluloïd, la première matière plastique artificielle dont l'invention est attribuée aux frères Hyatt en 1870 et qui sera remplacée par un support de triacétate de cellulose moins inflammable, qui a permis l'essor, conjointement à des procédés chimiques, optiques et mécaniques, de l'enregistrement analogique de l'image photographique puis cinématographique et, conjointement à des procédés électromagnétiques, du son et de la vidéo.

Non seulement la pratique de la création artistique s'effectue, dès le 20^e siècle, à partir de nouveaux matériaux, mais la technologie industrielle et la machine qui sert à produire ces nouveaux matériaux sont elles-mêmes prises comme matériau. Elles sont d'abord représentées puis incluses dans les œuvres en tant que telles, notamment dans le constructivisme et au Bauhaus. Par exemple, *Construction cinématique (Ondulation verticale)* est une sculpture mécanisée mue par un moteur électrique, réalisée en 1919-1920 par l'artiste constructiviste Naum Gabo, et *Modulateur-espace-lumière* est une sculpture formée de pièces de métal, de plastique et de bois, mécanisée et lumineuse (116 lampes colorées des couleurs primaires), entamée en 1920 et concrétisée en 1930 par László Moholy-Nagy, constructiviste qui enseignera au Bauhaus. Par ailleurs, en 1923, une exposition faisant le point sur quatre ans d'activité du Bauhaus sous la direction de Walter Gropius avait pour thème « Art et Technique : une nouvelle unité ».

Manipulable grâce à l'invention de l'électricité, la lumière est devenue, surtout à partir des années 1950, un matériau à part entière pour de nombreuses pratiques artistiques contemporaines, associées à la photographie, au cinéma à la vidéo et aux arts médiatiques, aux arts vivants ainsi qu'aux arts plastiques. Il s'agit d'un matériau qui, en raison de son caractère ambigu (à la fois visible et invisible, matériel et



immatériel), est utilisé entre autres pour interroger la matérialité de l'œuvre, mais aussi pour explorer la perception de l'espace altéré. C'est ainsi qu'a émergé un art spécifique de la lumière qui utilise la lumière « non pas tant transitivement, pour éclairer, écrire au néon, ou projeter des images, mais intransitivement, pour explorer ses qualités et son potentiel esthétiques propres » (Beaufort, 2009). Entre 1946 et le début des années 1950, le néon est utilisé comme matériau dans la création artistique : Gyula Kosice (1924-) en fait usage dans certains de ses tableaux et Lucio Fontana (1899-1968) dans des environnements spatiaux

À partir de la fin des années 1950, certains courants artistiques commencent graduellement à dissocier l'art de la matérialité. La finalité de la fabrication de choses matérielles s'est déplacée vers l'idée, le geste, la relation interpersonnelle, le flux, etc. Joseph Kosuth (1945-) énonçait en 1966 que « [l']art conceptuel, en clair, a pour principe de base l'idée que les artistes travaillent sur le sens, et non sur les formes, les couleurs ou les matériaux » (Godfrey, 2003). Il produira une série, les « blow-up », ne montrant seulement que les définitions des matériaux dont il se sert pour ses productions. Ainsi, autant l'art conceptuel, avec la primauté de l'idée, la performance, avec la primauté du geste, que l'art vidéo, dont l'initiateur, Nam June Paik (1932-2006), triture l'image et altère le téléviseur, constituent des critiques de l'obsession moderniste pour la « forme » et représentent un virage vers ce qui a été appelé la « dématérialisation de l'art » (Lippard, 1973). Dans ce deuxième cas, la dématérialisation est en fait la rupture d'un rapport direct du matériau avec la matière, phénomène commencé avec les pratiques artistiques réalisées avec des médias. Florence de Mèredieu (1994), dans *L'histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, établit une classification des œuvres d'art en fonction des matériaux utilisés et, principalement, de leur matérialité. Elle rend ainsi compte de la tendance à la dématérialisation : « Désormais, ramenée à l'onde, au corpuscule, à l'électron, la matière se voit en quelque sorte sublimée, dématérialisée » (Mèredieu, 1994, p. 36).

Nicolas Schöffer (1912-1992) voit dans la dématérialisation une façon d'échapper à la répétition interminable des mêmes formes : « J'ai fixé comme objectif à mes travaux la dématérialisation de l'objet de façon que la diminution progressive de l'importance physique de l'objet entraîne la démultiplication de ses effets dans le sens inverse » (Schöffer, 1969, p. 78). De 1948 à 1970, nourri par les thèses de la cybernétique, il se donne pour programme de travailler les trois matériaux immatériels de la vie : l'espace, la lumière et le temps. Trois étapes ont marqué cette approche : le spatiodynamisme, où les énergies potentielles de l'espace sont libérées, ce qui donne des sculptures aérées, transparentes et pénétrables; le luminodynamisme, avec des sculptures produisant des effets lumineux mobiles grâce à des moteurs, des réflecteurs et des projecteurs; et le chronodynamisme, où des sculptures sont programmées pour réagir au passage du temps, à l'alternance jour/nuit, etc.

À partir des années 1980 avec l'avènement du numérique et l'utilisation de l'ordinateur pour la création artistique, la notion de matériau s'est déplacée vers celle de données, de protocoles, de processus, de langage de programmation.



L'échantillonnage des images et des sons, autrefois captés et inscrits analogiquement sur un support comme la pellicule ou le disque, a permis une dématérialisation, dans la mesure où ce ne sont plus les images et les sons eux-mêmes qui sont inscrits, mais une représentation approximative sous forme de grandeurs ou de codes arbitraires qui prennent la forme de nombres. Par contre, la représentation numérique a permis d'appliquer des traitements à l'image et au son, parfois les mêmes traitement en raison du support unique, ce qui était impossible avec la manipulation des supports et les traitements optiques ou électroniques antérieurs. De nouveaux matériaux, aussi immatériels qu'ils puissent être, sont apparus : des pixels et des formes vectorielles pour l'image, des codes MIDI pour le son, etc.

L'ordinateur a causé une dématérialisation des machines, de celles-ci ne subsistent qu'une interface qui lui tient lieu. Ainsi, un logiciel d'infographie présente à l'écran une surface et fournit des instruments de dessin, de peinture, issus de la façon de faire antérieure, auxquels s'ajoutent des outils de manipulation des images numériques, qu'il est possible de manipuler avec un dispositif de pointage, le plus souvent la souris. Ce phénomène a déjà fait l'objet d'analyses détaillées dont celle de (Paquin, 2006, p. 53). L'ordinateur, le code numérique et la programmation constituent des matériaux, parfois matériels, parfois intangibles, dont l'artiste peut définir lui-même les propriétés et, surtout, le comportement. Cela a permis de reprendre et de pousser plus loin des pratiques artistiques existantes, comme celles du dessin, de la photographie, de l'art vidéo, de la composition musicale, de l'installation cinétique, etc., en leur ajoutant une dimension générative, ou encore interactive. Parallèlement, les réseaux de télécommunications, dont l'Internet et le sans-fil, ont modifié autant les pratiques artistiques, en leur donnant la possibilité d'être participatives, voire collaboratives, et délocalisées, que la nature des œuvres, devenues hypermédiatiques, et leur diffusion, entre autres par le web. Par ailleurs, comme pour tout matériau, de nouvelles potentialités esthétiques propres aux matériaux numériques ont été découvertes et se découvrent encore. Sans faire un inventaire exhaustif, le vocable général d'« art numérique » est apparu. Il renvoie aux pratiques artistiques mettant l'accent sur l'un ou l'autre de ces aspects : l'art ascii, le net-art, le cyber art ou l'art web, l'art du code, l'art des flux, etc., mais aussi la réalité virtuelle et la robotique, la réalité augmentée, et même les jeux vidéo. Les fonctionnalités, les dispositifs et les technologies émergentes sont, souvent dès leur apparition, transformés en matériau par les artistes qui s'en emparent. Cependant, la rapidité des évolutions technologiques, tant sur le plan des dispositifs que sur le plan des supports, leur succession, qui entraîne l'obsolescence des premières, ainsi que leur relative immatérialité ont fait surgir des questions quant à la pérennité des œuvres, de leur conservation et de leur restauration, qui ne sont pas triviales.

En 1985, une exposition devenue mythique, *Les immatériaux*, s'est tenue au Centre Pompidou sous la direction intellectuelle de Jean-François Lyotard, qui fixe le cadre général de réflexion sur la fin de la modernité, ou sur l'avènement de la postmodernité. Pour ce dernier, la matière n'est plus cette substance que l'on trouve devant nous, toujours déjà là, et que le langage peut désigner de l'extérieur; les nouvelles technologies, qui reposent sur l'informatique et l'électronique, sont des



« substituts d'opérations mentales et non plus physiques », ce qui cause un renversement du langage par rapport à son référent matériel. Dorénavant, ce sont des messages qui génèrent les matériaux dont l'essence est langagière, c'est-à-dire numérique, et donc « immatérielle » (Hernandez, 2008/2012). L'exposition incitait le spectateur à sentir plus qu'à analyser. Elle avait une forme inédite : pas de cimaises ni de cloisons, mais des « trames »; pas non plus de parcours tracé, mais un trajet aléatoire au choix du spectateur. Des écouteurs, distribués à l'entrée, diffusent des textes contemporains de philosophie ou de littérature. Les œuvres montrées sont fort diverses : un bas-relief égyptien, des photographies anciennes ou contemporaines, des prothèses de peau associées à une combinaison d'astronaute, des vidéos, des notes de Duchamp, des matériaux divers vus au microscope électronique, de la nourriture sous diverses formes, dont une ration pour astronaute, des images médicales et scientifiques, des holographies, des installations, des peintures, des images de synthèse, des maquettes, un écran retransmettant le cours de la bourse, divers textes, etc. Leur mise en présence s'opère autour de cinq mots thèmes, qui les relient entre eux : *matériau*, le support du message; *matériel*, ce qui assure la saisie, le transfert et la capture du message; *maternité*, soit la fonction du destinataire du message; la *matière*, le référent du message; et la *matrice*, le code du message. »

Parallèlement au phénomène de la dématérialisation, d'autres pratiques artistiques qui remettent en question le progrès, le capitalisme, le gaspillage ou tout simplement l'institution de l'art sont déviantes par rapport aux matériaux « nobles », car elles ont recours à des matériaux du quotidien, inusités, récupérés et même des déchets. Ces pratiques posent la question de l'intégration de la vie dans l'art; les matériaux utilisés renvoient à la notion, liée à la temporalité et à la spécificité du vivant, de la décomposition, de la dégradation, inhérente à l'existence de ces œuvres. L'utilisation de tels matériaux inscrit les œuvres produites dans le courant de l'art éphémère, avec la performance et, dans une certaine mesure, avec l'installation, et de l'art médiatique, soit des pratiques qui posent des difficultés de conservation.

Les pratiques du collage et de l'installation introduisent des matériaux provenant de la vie quotidienne dans les œuvres qui ne renvoient à rien au-delà de leur évidence. Entre autres exemples, l'« art brut », inventé et pratiqué par Jean Dubuffet (1901-1985) entre les années 1950 et s 1970, et pour laquelle il a déposé un brevet, désigne l'art de personnes œuvrant à l'écart du milieu artistique et en dehors des normes esthétiques convenues (des marginaux, des malades, des prisonniers...) et pour qui œuvrer est vital et impulsif. Dubuffet, pour sa part, insérait des matériaux tels que le sable, le goudron et la paille dans ses toiles, ou encore des objets provenant de rebuts. Le mouvement de l'*Arte Povera*, à partir de 1962-1963, a, pour sa part, fait une utilisation importante des matériaux quotidiens en les important dans la galerie, en particulier des vêtements (par exemple *Vénus aux chiffons*, 1967, de Michelangelo Pistoletto)(Mourey, 1999).

Parfois, ce sont des animaux qui sont utilisés comme matériaux. Déjà en 1936, Joan Miro (1893-1983) intègre un perroquet empaillé juché sur un perchoir à l'une de ses compositions intitulée *Objet*. À partir de 1991, Damien Hirst (1965-) présente



dans des aquariums une série de cadavres d'animaux, parfois coupés en deux, laissant voir les organes plongés dans le formol. Seront aussi utilisés comme matériaux des matières organiques, des fluides corporels, des aliments, des plumes, des poils et de la peau.

D'autres fois, ce sont des restes ou des déchets récupérés qui sont utilisés comme matériaux pour être accumulés, assemblés, comprimés, collés. Dans les années 1960, Daniel Spoerri (1930-) réalise ainsi des tableaux-pièges où se retrouvent collés les restes et les plats du repas à la table, tels que le client les avait laissés, avec un passage de l'horizontal à la verticale. Armand Fernandez (Arman; 1920-2005), lui, produit un cycle intitulé « Poubelle » à partir de 1959, où des ordures et des déchets trouvés dans la rue sont entassés dans des contenants en plexiglas.

À partir des années 2000, Michel Blazy (1966-) produit des installations éphémères à partir de matériaux organiques périssables :

Sur les murs, la purée de carotte s'est étalée. Craquelée, harcelée de champignons, cette peinture murale est devenue, après deux mois d'exposition, ruine rosâtre, pas même repoussante. Un peu plus loin, ce sont des tranches de bacon qui sèchent au mur et s'accumulent en une vivante mosaïque. À terre, une sculpture superpose les écorces d'oranges. Virées au noir ou au vert glauque, elles accueillent toiles d'araignées et spores de tous poils (Bérénice Bailly, 13 avril 2007, *Le Monde*).

Le vivant constitue le matériau du « bio-art » (Poissant et Daubner, 2012), qui recouvre entre autres des pratiques de création transgénique, dont la lapine Alba à laquelle Eduardo Kac (1962-) a implanté, en 2000, un gène de méduse responsable de la synthèse d'une protéine fluorescente et de la culture de tissus vivants, ou *Pig Wings* (2000) de Ionat Zurr (1970-) et Oron Catts (1967-), qui ont cultivé des cellules issues de la moelle osseuse de porcs sur des polymères, formant une structure en forme d'aile.

À partir de la fin des années 1960, des pratiques artistiques prennent l'environnement naturel ou urbain comme matériau; les artistes quittent leur atelier et conçoivent des œuvres en fonction d'un milieu particulier avec lequel elle entre en relation. Le « Land Art » est une forme d'art éphémère qui consiste à utiliser la nature à la fois comme matériau et comme espace d'exposition. Constituée avec des matériaux trouvés sur les lieux (branchages, cailloux, sable, neige, feuilles, fleurs, etc.), auxquels sont parfois adjoints des objets étrangers, par exemple des objets industriels, l'œuvre s'appuie sur ses relations et ses interactions avec l'environnement. Parallèlement, à la même époque, apparaît l'art urbain, qui regroupe les pratiques artistiques la plupart du temps éphémères réalisées dans la rue ou les endroits publics, telles que les murales et les graffitis, mais aussi des installations et, plus récemment, de l'art médiatique, des parcours ou des défilés. Alors que certaines pratiques sont clandestines et relèvent parfois de l'exploit, que certaines sont animées par des revendications sociales d'autres visent une

appropriation et une redéfinition de l'espace public, en particulier des espaces résiduels.

Jean Dubuffet (1973) souligne sur ce point l'importance du matériau dans la création artistique : « L'art doit naître du matériau et de l'outil et doit garder la trace de l'outil et de la lutte de l'outil avec le matériau. L'homme doit parler mais l'outil aussi et le matériau aussi » (1973, p. 25). Il va même plus loin en affirmant que le matériau prime sur l'intentionnalité de l'artiste : « L'art doit naître du matériau. La spiritualité doit emprunter le langage du matériau. Chaque matériau a son langage, est un langage. Il ne s'agit pas de lui adjoindre un langage ou bien de le faire servir un langage » (p. 28).

La relation de l'artiste avec ses matériaux apporte une certaine somme de contingence, soit la possibilité qu'un phénomène ne survienne, ou pas, ou encore que ce soit un autre phénomène qui survienne d'une part en lien à son expérience, son habileté, sa maîtrise des techniques et, d'autre part, aux propriétés physiques des matériaux. Jusqu'au début du 20^e siècle, un « accident » – du latin *accidens*, qui signifie « ce qui survient » – en rapport aux matériaux lors du faire de l'œuvre a une connotation plutôt négative en raison de l'idéal de perfection et de beauté qui anime la création artistique, au point où si le camouflage s'avère impossible, l'œuvre est détruite.

À partir de Marcel Duchamp, un renversement de la vision idéaliste, où la matière est considérée comme un chaos que l'homme doit maîtriser en générant des formes, s'opère, ce qui entraîne une désacralisation radicale de l'œuvre. Non seulement les matériaux utilisés sont de plus en plus hétérogènes, mais le potentiel créatif du hasard et de l'accident est recherché de façon à permettre le surgissement de forces incontrôlables dans l'œuvre. Pour ce faire, lors du travail de ses matériaux, l'artiste doit abandonner la stricte obédience à son intentionnalité et se mettre dans un état de disponibilité et d'ouverture. Un exemple où l'accident est placé au cœur du processus de création est l'œuvre ironiquement intitulée *Hommage à New York* (1960) de Jean Tinguely (1925-1991). Il s'agit d'une machine forcenée appelée à s'autodétruire devant le public :

[I]a conception comme la réalisation de ses machines s'émancipent de toute règle préétablie. Pleines de caprices, de surprises, de soubresauts et de bégaiements, ses machines font figure de dissidentes face au fonctionnement implacable et sans accroc de la mécanique industrielle dominante (Jaillet, 2009).

Rappelons que le schéma qui, jusqu'au 20^e siècle, dominait la perception du processus de création artistique, hérité de l'esthétique de Hegel, était basé sur les intentions. Le passage de l'intention à la réalisation était réputé se faire de manière linéaire, c'est ainsi qu'il était réputé possible de reconnaître les intentions de l'artiste dans les effets de ses actes d'instauration d'un projet qui sera finalisé en objet ou en événement, l'œuvre. Des conceptions contemporaines du processus de création prennent en compte le hasard, les accidents et le jeu qui interviennent durant le processus de création. Ainsi, dans un ouvrage collectif au nom évocateur, *Le*



surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient (Journeau, 2011), le jeu avec le matériau pour expliquer le fonctionnement de la création artistique est mis de l'avant. Le jeu artistique se pratique « sous les formes de l'improvisation, de l'ébauche, de l'esquisse, de la maquette, des variantes, ou de la provocation du hasard par des moyens divers » (Munch, 2011, p. 27).

Après avoir pris connaissance de la prolifération des matériaux qui ont remplacé les matériaux traditionnels de l'art au fil des transformations qu'ont connues les pratiques artistiques traditionnelles, de même que des rapports que ceux-ci entretiennent avec la matérialité et la matière, l'activité dont il est question dans la pratique de la recherche-crédation consiste à identifier, pour la création à venir, les matériaux qui seront utilisés pour matérialiser les aspects formels précédemment identifiés, ou encore, à l'inverse, les matériaux desquels surgira la forme de l'œuvre à venir. Les termes recherchés ne se limitent donc pas à l'identification des matériaux, mais doivent inclure les propriétés de ces matériaux sur lesquelles sera exercé le faire œuvre. Il importe par ailleurs de repérer les principales actions, manipulations, manœuvres et techniques qui constituent la pratique et, finalement, d'exprimer en termes perceptuels le résultat souhaité.

Voici quelques questions en vrac pour terminer cette section :

- Sur quelle(s) catégorie(s) de matériau(x) votre pratique repose-t-elle (matériel, vivant, sonore, médiatique, etc.)?
- Quelle est la provenance de ce(s) matériaux(x) (nature, brut, déjà-là, de synthèse, recyclé, etc.)?
- Quels traitements seront privilégiés (génération, transformation, détournement, etc.)?
- Quel(s) sont les outil(s), les instrument(s), les technique(s), les technologies(s), etc., utilisés?
- Quels sont les propriétés, les paramètres et les dimensions qui seront particulièrement travaillés?
- Quels sont les résultats escomptés?

3.8 Carte heuristique

La deuxième étape du processus de recherche-crédation consiste à déterminer l'intentionnalité de l'œuvre à venir de façon à en formuler un projet. Cette étape peut être formulée selon quatre aspects : l'amorce, l'activité de symbolisation, la mise en forme et la matérialisation. Si chacun de ces aspects est essentiel, l'ordre de leur réalisation peut varier en fonction de la personnalité de l'artiste, du type d'œuvre et du contexte de création. Ainsi, s'il est demandé, pour chacun de ces aspects, d'identifier plusieurs termes représentant les différents aspects de la réflexion accomplie, la pluralité est nettement préférable au terme unique parce qu'elle permet une meilleure couverture de la richesse de la réflexion et parce qu'elle permet d'accomplir une activité heuristique à partir de la totalité des termes trouvés. Cela permet de repérer, dans un moment de dessaisissement, l'étoile dans la nuit (Lancri,



2006), ou, en d'autres termes, de formuler ce qui est apparu d'une phase d'incubation (Wallas, 1926).

Contrairement à la recherche menée pour identifier les termes pour chacun des quatre aspects de façon réflexive, ludique, voire onirique, cette démarche heuristique comporte un aspect concret : la disposition des termes sur une surface plane, celle d'une feuille, de petits papiers sur une table, de « Post-its » sur un mur, d'un écran d'ordinateur ou de tablette électronique à l'aide d'applications dédiées, etc., de façon à ce que leur manipulation soit facilitée.

Le recours à une disposition des termes retenus sur une carte, qui est en fait un plan cartésien, présente des avantages par rapport à une disposition en liste ou en tableau, et encore plus par rapport à une explicitation à l'aide du langage. La carte présente l'avantage de la saisie de la globalité d'un seul coup et de la mobilisation de notre capacité d'effectuer un calcul visuel (développée dès l'enfance), entre autres pour percevoir le monde qui nous entoure, agir sur celui-ci et nous permettre de nous mouvoir dans cet espace tridimensionnel. Parmi les opérations, il y a l'appréciation de la spécificité des éléments sur les plans de la grosseur, de la forme, de la couleur, la détermination de la distance entre ceux-ci, leur proximité ou leur éloignement, la reconnaissance de formes qu'ils constituent (*gestalt*), la focalisation sur une région particulière de la surface, la vue d'ensemble, etc.

Il faut toutefois faire attention de ne pas confondre les cartes heuristiques avec les cartes conceptuelles, car toutes les deux utilisent une disposition de termes sur un plan cartésien. C'est par leur utilisation que ces deux formes de carte se distinguent.

Les cartes heuristiques (*mind maps*) ont été proposées et popularisées par Tony Buzan (1942-) dans les années 1970 (Buzan et Buzan, 1993/2003). Ceux-ci se base sur la conception selon laquelle le cerveau fonctionne par la « pensée irradiante », c'est-à-dire par associations autour d'une idée principale. Ainsi, la confection d'une carte heuristique (*mind mapping*) favorise le déploiement des idées dans toutes les directions par sa forme même, et ce, à partir d'un noyau central. Les cartes heuristiques sont utilisées à des fins d'exploration et de découverte pour stimuler et appuyer l'imagination et la créativité, notamment lors de séances de remue-méninges (*brainstorming*).

Les cartes conceptuelles sont proposées et utilisées dans un contexte pédagogique à partir des années 1980 par Joseph Novak (1932-) et se fonde sur les théories constructivistes de l'apprentissage, selon lesquelles l'information ne peut devenir une connaissance tant qu'elle n'est pas reliée de façon signifiante aux connaissances antérieures d'un individu (Novak et Gowin, 1984). Ainsi, les cartes conceptuelles sont utilisées pour représenter des domaines de connaissance ou pour comprendre une question ou une situation. Des concepts, généralement insérés dans des formes géométriques, s'y trouvent ordonnés du haut vers le bas, et les liens logiques qui les unissent, représentés graphiquement sous forme de flèches surmontées d'une étiquette qui en spécifie le type, sont identifiés. Les cartes

conceptuelles sont des outils très efficaces pour l'organisation et la représentation des connaissances en vue de leur assimilation ou de leur communication.

L'utilisation des cartes heuristiques préconisée ici est un peu différente. La découverte en jeu n'est alors pas liée au déploiement dans toutes les directions d'une idée (considérée comme étant centrale) en sous-idées, mais à la découverte, parmi l'ensemble des termes, de celui qui constituera le principe organisateur de l'œuvre. Comment faire cette découverte? En premier lieu, il faut disposer dans les différents quadrants les termes de chacun des quatre aspects en les ordonnant par rapport au centre selon l'importance qui leur est accordée. En second lieu, il faut effectuer des séances de manipulation successives qui sont par la suite photographiées et font l'objet d'un regard distancié. Parmi les manipulations possibles, il y a : les déplacements, les regroupements par affinité, ou encore par contraste, ce qui permet de pratiquer la pensée divergente (Guilford, 1959), ou encore le balayage inconscient (Ehrenzweig, 1967/1974). Rarement le terme au départ considéré comme étant le plus important le demeure à la suite de ce travail de manipulation et de maturation qui en révèle un autre. Souvent, le terme qui sera considéré comme étant le plus important après ce travail constitue une surprise. Paradoxalement, c'est parfois même un terme qui a été placé très loin en périphérie qui s'avère le plus important.

Une fois que le terme le plus important est identifié, il s'agit d'effectuer une série de manipulations qui consistent à réordonner les autres termes par rapport au centre mis à jour. Cette carte ne comporte aucune dimension propositionnelle *a priori*, puisqu'elle supporte un processus lié à l'imagination. Il n'est donc pas nécessaire d'établir des relations logiques entre les termes recueillis, qui seraient signalées par des flèches, sauf si le contexte s'y prête, soit le type d'œuvre, la structuration sur le plan de la forme ou du sens des termes, ou encore le processus de production.

3.9 Évaluation

Comme pour l'étape précédente, une présentation en classe devant le ou les responsables du cours et les pairs doit se faire, accompagnée d'une période de commentaires formulés lors de la séance. L'étudiant a ensuite le loisir de modifier sa présentation à la lumière des commentaires recueillis, ou encore à la suite d'une comparaison avec la prestation de ses collègues, dans le document écrit à remettre plus tard, selon un délai conséquent.

La présentation attendue à l'oral comporte trois niveaux : premièrement, à partir de la carte initiale, faire une présentation succincte des principaux termes retenus pour chacun des aspects; deuxièmement, expliquer les principales phases de la manipulation à partir des cartes intermédiaires, et ce qu'il est advenu sur le plan des termes; troisièmement, effectuer un retour réflexif sur le parcours accompli à partir de la carte initiale. Il est aussi possible, si cela s'avère pertinent sur le plan communicationnel, de commencer la présentation par la carte finale et de remonter à la carte initiale.



Pour ce qui est de la carte, aucune forme spécifique n'est prescrite, si ce n'est que tous les éléments doivent tenir sur une même et unique surface. Pour ce qui est du support de la présentation, il est préférablement numérique même si le travail a été réalisé sur un support analogique on verra à faire des photographies dans ce dernier cas. Toutefois, une liberté totale est laissée pour la réalisation et la manipulation. Bien que sur le plan esthétique, l'évaluation ne porte que sur la lisibilité, la prise en compte de cet aspect est fortement encouragée, puisque le degré d'implication n'est pas sans influencer le potentiel heuristique du dispositif. En effet, il ne s'agit pas du procès-verbal d'un conseil d'administration solennel, mais d'un dispositif destiné à soutenir la recherche-crédation. Ainsi, il est possible d'utiliser les propriétés typographiques, soit la grosseur, le type et la couleur des polices de caractères, pour pouvoir traiter et transmettre davantage d'informations à propos des termes que la seule position qu'ils occupent sur la carte. Il est aussi possible, toujours à condition de ne pas nuire à la lisibilité, d'insérer des éléments graphiques : dessins, images, etc., tant pour le fond de la carte que pour les éléments qui en font partie.

Lors de sa rétroaction, l'enseignant doit d'un côté fournir des pistes pour bonifier le travail et, de l'autre, faire une évaluation formative en lien aux critères qui seront appliqués lors de l'évaluation sommative de la version écrite de la présentation. Ces critères portent sur la cohérence et la consistance de l'explication des termes présentés, sur la qualité du travail sur les cartes heuristiques, sur la profondeur de l'analyse de la démarche et sur la qualité de l'expression.

Le travail écrit doit reprendre de façon extensive la présentation orale et tenir compte de la rétroaction des collègues et de l'enseignant à la suite de celle-ci. Il faut bien noter que, tenir compte, ce n'est en aucune façon se conformer aux suggestions qui lui sont faites; l'étudiant demeure maître de ses décisions et de son projet. Ce qui est demandé, c'est qu'il comprenne ce qui lui a été signifié et d'expliquer sa réaction. Très souvent, si ces suggestions prennent la forme d'interventions non souhaitables parce qu'elles modifient substantiellement, voire vont carrément à l'encontre des intentions de l'étudiant, elles mettent le doigt sur un aspect impensé, à découvert, ou à tout le moins qui apparaît problématique aux yeux d'une personne suffisamment extérieure pour être distanciée – mais pas trop loin de façon à pouvoir comprendre ce dont il est question.

La version écrite du travail doit comporter les éléments suivants :

- 1) une explication de chacun des termes retenus pour l'un ou l'autre des quatre aspects, une justification de leur choix par rapport à la démarche de création et, le cas échéant, le rapport qu'ils entretiennent avec les autres termes;
- 2) le travail qui a été effectué sur les cartes heuristiques successives;
- 3) l'établissement du lien avec la pratique antérieure;
- 4) un énoncé d'intention de l'œuvre à venir, qui rassemble ce qui est jugé le plus important.



Tout comme pour le récit de pratique, les listes ou les énumérations, acceptables dans une présentation orale, doivent être reprises dans un texte suivi. La description des différentes étapes ou péripéties vécues lors de l'accomplissement de l'étape doit être accompagnée d'une analyse critique distanciée à la suite d'une introspection.



4 Cadrage

Alors que les deux premiers exercices (le récit de pratique et l'énoncé d'intention) étaient centrés sur l'aspect « création », le troisième exercice, celui du cadrage, nous ramène cette fois-ci à l'aspect « recherche » du projet. Il consiste à effectuer un double cadrage du projet de création en cours d'instauration : le premier par rapport à l'univers des concepts et le second, par rapport à un corpus d'œuvres apparentées.

Dans le premier cadrage, relatif à l'univers des concepts, l'étudiante, l'étudiant doit sélectionner certains termes parmi ceux qui composent sa carte heuristique et trouver les concepts auxquels ils se rattachent, concepts qui appartiennent à l'ordre du discours savant. Une fois ceux-ci trouvés, il doit cerner leur univers sémantique en effectuant une recherche étymologique, une synthèse des définitions et, finalement, un repérage des principaux ouvrages théoriques qui traitent de ces concepts. Ce cadrage a pour objectif d'amorcer la composante « recherche » du projet, une recherche qui sera arrimée au projet de création puisqu'elle découle des intentions de recherche. L'amorce de bibliographie sera par la suite complétée et la lecture des textes retenus alimentera la réalisation du projet. Le second cadrage, consiste à constituer un corpus d'œuvres ayant des affinités avec son projet et, par la suite, procéder à une analyse par similarités et différences. En provoquant une confrontation entre l'œuvre à faire et des œuvres apparentées, ce cadrage sert l'inspiration et, surtout, permet de cerner l'originalité de son projet. Il s'évite ainsi de faire ce qui a déjà été fait et peut identifier sur quel(s) aspect(s) son projet diffère.

4.1 Objectifs

Cet exercice poursuit plusieurs objectifs pédagogiques :

- identifier les concepts qui liés aux termes retenus pour l'énoncé d'intention;
- effectuer des recherches lexicales à l'aide des moteurs de recherche et des bases de données;
- trouver l'étymologie des mots qui désignent les concepts;
- établir le parcours sémantique des mots qui désignent les concepts;
- identifier et sélectionner des ouvrages qui traitent de ces concepts;
- situer ces ouvrages en fonction de leur posture épistémologique;
- identifier des œuvres qui sont liés à l'œuvre projetée;
- analyser les œuvres;
- cerner l'« originalité » du projet par rapport au corpus étudié;
- communiquer le résultat oralement et par écrit.

Les sections suivantes reprennent et développent ces objectifs ainsi que les notions pertinentes, de façon à accompagner la réalisation de cette étape.



4.2 Par rapport à l'univers des concepts

Dans un premier temps, l'étudiante ou l'étudiant doit sélectionner un certain nombre de termes qui ont été inscrits sur sa carte heuristique afin de constituer l'énoncé d'intention. Ces termes sont choisis en fonction de l'importance qui leur est accordée pour l'œuvre à venir. Combien de concepts sont-ils nécessaires? La réponse à cette question est toujours difficile à répondre. Un ordre de grandeur est préférable à un nombre absolu : entre trois et cinq apparaît un nombre raisonnable. En effet, un seul ou deux concepts seraient – bien entendu sauf exception, mais qui devrait être dûment justifiée – trop peu suffisants pour constituer l'armature théorique de la thèse. Par ailleurs, plus de cinq concepts non apparentés auraient pour effet, en plus de causer une très lourde charge de travail, de provoquer une dispersion. Il est très difficile, hors contexte, de donner des précisions sur ce point, mais, habituellement, quelques concepts, ou à tout le moins un, seront liés à la thématique de l'œuvre et les autres concepts, toucheront à l'un ou l'autre aspect de la pratique (le média, une composante, un genre, une technique, un procédé, etc.).

Une remarque s'impose ici : ce ne sont pas tous les termes utilisés qui, une fois jugés importants, peuvent devenir directement des concepts. Parfois, un travail de type lexical doit être accompli pour déterminer le concept vers lequel pointe le terme. Aussi, il se peut qu'une fois le concept déterminé, celui-ci ne soit pas pertinent, ou ne s'avère pas aussi stimulant qu'il le semblait *a priori*.

Le cadrage vise à délimiter et à prendre connaissance du domaine de recherche touché par le projet de création, à en explorer les contours en repérant le vocabulaire spécialisé utilisé, à déterminer son ampleur, à établir des limites, à découvrir ses connexions avec d'autres domaines et à obtenir une bibliographie de base. Pour ce faire, il faut produire, pour chacun des concepts retenus, une décomposition étymologique ainsi qu'un parcours sémantique à l'aide de dictionnaires et d'encyclopédies, et déterminer, dans une esquisse bibliographique, quels sont les principaux textes à retenir.

4.2.1 La différence entre un mot, un terme et un concept

Le *mot* est l'unité de base du langage naturel. Il possède deux formes : sonore et graphique. Sur le plan sonore, le mot est un groupe de sons articulés, distingués entre des pauses. Sur le plan graphique, il constitue une suite de caractères graphiques, appartenant à une langue donnée, distingués par un séparateur, soit un blanc typographique ou une ponctuation. Le lien qui unit un son à un caractère n'est pas nécessaire mais arbitraire, parce que déterminé par une convention. Le mot a aussi deux aspects : lexical et sémantique. En tant qu'entités lexicales, les mots reconnus figurent dans un dictionnaire de la langue, et les flexions, soit les différentes variantes graphiques indiquant leur emploi dans des énoncés, sont ramenées à leur forme initiale : le singulier pour les noms, l'infinitif pour les verbes, etc. En tant qu'entités sémantiques, les mots sont porteurs d'une signification et, encore là, il n'y a pas de lien nécessaire entre la série des sons prononcés ou de caractères graphiques et la



signification qui leur est conventionnellement attribuée. Au risque d'être trop réducteur, il s'agit d'un lien à un être, un objet, une idée, etc.

Les mots posent plusieurs problèmes, dont voici les principaux en lien avec ce propos. Un mot unique, sur le plan de la signification, peut prendre la forme d'une combinaison de plusieurs mots distincts sur le plan lexical, chacun d'eux ayant pourtant une signification qui lui est propre (par exemple, *pomme de terre*). Certains mots peuvent avoir plusieurs significations, parfois très différentes, qui sont répertoriées dans les dictionnaires; on les dit alors « polysémiques ». Par exemple, le mot *clarté* renvoie à la lumière, à la transparence, à l'intelligibilité et à la blancheur. Ce n'est que dans le contexte donné d'un énoncé qu'il est possible de sélectionner la bonne signification. À l'inverse, certains mots différents peuvent être apparentés sur le plan de la signification; on les dit alors « synonymes » (par exemple, les mots *danse*, *ballet*, *chorégraphie*, *entrechats*, *cabriole*, etc.). Toutefois, lorsqu'on consulte le dictionnaire, on se rend compte que la signification de chacun des mots dits « synonymes » varie, certains sont entre autres plus spécifiques et, d'autres plus généraux.

Le *terme* est un mot ou un ensemble de mots auquel est assignée une seule et unique signification, précise et spécifique par surcroît. Alors que les mots relèvent de la langue courante et sont répertoriés et définis par les lexicographes qui font les dictionnaires de langue courante à partir des usages acceptés, les termes, quant à eux, sont spécialisés et désignent les notions propres à un domaine particulier de l'activité humaine, souvent une science ou une technique. Ils sont le résultat d'une activité normative de terminologues qui établissent, pour chacun des termes, leur unique signification, tout en évacuant toute ambiguïté. Ils sont alors consignés dans une banque de terminologie dont le contrôle, dans la plupart des cas, est exercé par des institutions ou des instances publiques, comme l'Office québécois de la langue française au Québec. Le terme est un élément inscrit dans un système structuré, recouvrant un domaine de connaissance ou d'activités donné et se distinguant de tous les autres éléments du système.

Le *concept*, emprunté du latin *conceptus*, qui signifie « action de contenir, de recevoir, réunion, procréation », puis, en latin chrétien, « conception de l'esprit, pensée », se distingue des mots et des termes parce qu'il ne renvoie ni à une chose, ni à un être, ni à une idée, mais essentiellement à *une construction de l'esprit à l'intérieur d'un système de pensée*.

Cette construction de l'esprit peut s'effectuer *a priori* par des manipulations d'entités abstraites, comme c'est le cas pour la philosophie, par exemple le concept phénoménologique d'*expérience*, de *monde*, etc. Elle peut aussi être effectuée *a posteriori*, à la suite d'une expérience empirique, comme c'est le cas en physique classique avec, par exemple, les concepts de *pesanteur*, d'*énergie*, de *masse*. Une fois reconnus ou validés, ces concepts servent de fondement ou de principe à des raisonnements explicatifs ou à des calculs, selon les cas. C'est là l'aspect opératoire des concepts.



Les concepts doivent être définis avec précision, et la définition doit poser des limites au-delà desquelles un concept n'est plus opératoire ou pertinent. La difficulté provient du fait qu'il n'y a pas de concept général qui serait antérieur ou indépendant d'une vision du monde, d'une épistémologie ou encore d'un paradigme donné. Une autre difficulté est que les concepts, à moins d'indications spécifiques par une expression comme « le concept de », ou par un attribut typographique volontaire, sont désignés par un ou plusieurs mots qui ont aussi un usage dans la langue courante, mais qu'à la différence de renvoyer à un objet, à un être ou à une idée, ceux-ci convoquent, en tout ou en partie, le raisonnement ou le système qui a présidé à sa construction. Le dépistage des concepts est tributaire de la compétence du lecteur par sa connaissance du domaine, compétence toujours liée à un contexte donné. Ainsi, faire la distinction entre les mots, les termes et les concepts lorsque le domaine est peu ou pas connu s'avère problématique.

Donc la première opération de cet exercice consiste à effectuer un passage des mots qui ont spontanément, ou après réflexion, surgi lors de l'exercice de l'énoncé d'intention, à des concepts.

4.2.2 Identifier des concepts à partir des mots de l'énoncé d'intention

Très rarement, à moins d'avoir déjà fait de la recherche suffisamment poussée dans un domaine donné, les mots que nous employons intuitivement correspondent directement à des concepts. Souvent, une médiation entre la connaissance intuitive et la littérature savante ou scientifique est nécessaire. Parmi les stratégies qui peuvent être déployées, il y a la consultation d'un thésaurus et la constitution de son propre lexique du domaine à partir d'un moteur de recherche.

Un thésaurus était à l'origine un ouvrage de référence dont le premier et le plus célèbre est celui de Peter Mark Roget (1779-1869). Le principe consistait à regrouper les mots selon les idées (Roget, 1852) et il avait pour but de faciliter la recherche de la meilleure expression. Les éditions papier sont composées de trois parties : les 1042 concepts qui composent le thésaurus proprement dit; le synopsis des huit catégories qui regroupent concepts (relations abstraites, espace, physique, matière, sensation, intellect, volonté et affections); et un index alphabétique des mots de la langue naturelle et des idées qu'ils expriment. Pour la langue française, il y a le *Thésaurus Larousse : des mots aux idées, des idées aux mots* (Péchoin, 1991).

Le thésaurus documentaire est une liste organisée de termes contrôlés et normalisés pour un domaine donné et utilisée pour optimiser le repérage de l'information dans les bibliothèques ou les bases de données bibliographiques. Il a originalement été développé pour faciliter le repérage des documents à partir de mots-clés ou de descripteurs identifiant les thèmes dont ils traitent. Les mots-clés utilisés pour indexer les documents étaient préalablement présélectionnés par des spécialistes qui en avaient clarifié le sens et les avaient inscrits dans un réseau d'associations qui reflétait l'organisation des connaissances du domaine. L'établissement d'une relation bijective entre des termes « acceptés » et ce qu'ils représentent ou signifient, généralement des concepts, permettait de réduire le



foisonnement non ordonné des mots de la langue naturelle ainsi que d'éviter les problèmes liés à leur homographie, polysémie et synonymie.

Le thésaurus documentaire prend la forme d'une liste alphabétique de termes qui entretiennent entre eux trois types de relations sémantiques : la relation d'équivalence, la relation hiérarchique et la relation associative. Certains termes sont retenus à titre de descripteurs parce qu'ils sont jugés représentatifs d'un concept; d'autres termes sont rejetés parce qu'ils sont des synonymes au sens parfois considéré comme ambigu. Les relations d'équivalence établies dans le thésaurus permettent, lorsqu'une requête est formulée à partir de termes rejetés, sa reformulation en un terme préférentiel. La relation hiérarchique exprime les rapports de généralisation et de spécialisation entre les concepts. La relation hiérarchique peut être soit partitive de partie à tout, soit d'instance de genre à espère. Cette relation permet, selon la quantité et la pertinence des résultats obtenus par une requête, de spécifier celle-ci dans le cas où les résultats sont trop nombreux ou, à l'inverse, de généraliser. Quant à la relation associative, elle indique qu'un concept est associé à un autre parce qu'il est relatif au même sujet (cause à effet, agent à action, etc.). Lors d'une recherche d'information, cette relation permet une « navigation » qui assure une couverture plus complète de la thématique que ne le permettait la requête originale. De plus, chacun des descripteurs comporte une définition qui a pour but d'en préciser de façon non équivoque la signification. Voici un exemple tiré du *Thésaurus RASUQAM (Répertoire des Autorités-Sujet de l'UQAM)* :

Descripteur	Esthétique relationnelle
Domaine	ART
Définition	Théorie défendue par Nicolas Bourriaud, l'Esthétique relationnelle désigne une tendance artistique qui privilégie la production de relations interhumaines. Au début des années 90, l' art relationnel prend pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace symbolique autonome et privé. -- Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945 (2001). Paris : École nat. sup. des Beaux-Arts.
Employé pour	Art relationnel
Terme générique	Mouvement artistique
Terme associé	Art interactif

Au même titre que le thésaurus notionnel, le thésaurus documentaire en lui-même peut être utilisé comme un outil pour faire le lien entre les mots de la langue naturelle qui semblent désigner un phénomène, un objet ou un être, et le concept de ceux-ci. Toutefois, si aucun thésaurus n'est disponible, ou si aucun de ceux qui le sont ne couvre de façon satisfaisante le domaine qui nous intéresse, surtout si celui-ci est l'objet d'un constant développement sur le plan conceptuel – ce qui engendre une fluctuation de la terminologie –, il est possible d'effectuer une cartographie lexicale en identifiant les termes et les concepts à partir d'une recherche dite en « vocabulaire libre ». Cette recherche peut se faire à l'aide d'un moteur de recherche comme Google. Il faut alors inscrire une chaîne de caractères, qui contient habituellement un mot



dans le champ de recherche, et d'analyser les résultats. Si aucun résultat n'est obtenu, il faut changer de mot, ou encore faire une troncature du mot recherché pour élargir à tous les mots qui ont une racine commune. Si au contraire les résultats sont trop nombreux, il est possible de restreindre la recherche en utilisant plusieurs mots et un opérateur de recherche contraignant leur apparition dans un même contexte.

Les résultats de ce type de recherche sont habituellement très volumineux. Une première sélection de documents potentiellement intéressants se fait à partir du court contexte d'occurrence fourni avec le lien qui permet d'accéder au document. Déjà, un certain repérage des termes composés à partir du mot recherché peut être effectué. Par exemple, lors d'une recherche initiée à partir du mot *matériau*, mais restreinte avec l'expression « création artistique » en raison du trop grand nombre de domaines dans lesquels ce mot est employé, un certain nombre de termes ont été dépistés, dont « matériau sonore », « matériau vivant », « matériau brut », « matériaux recyclés », etc.

Par la suite, les documents identifiés comme potentiellement pertinents sont parcourus pour identifier les mots qui appartiennent au domaine. Il est possible de faciliter cette tâche de balayage, surtout si les documents sont volumineux et qu'ils traitent de plusieurs sujets, en utilisant la fonction de recherche associée au programme qui permet de visualiser le document. C'est ainsi qu'il sera possible de ne balayer que les passages où le mot recherché est utilisé, celui-ci étant mis en évidence. Bien entendu, certains algorithmes des applications d'analyse automatisée de textes permettent de faire ce travail par le biais de la cooccurrence du vocabulaire, mais, s'ils peuvent avoir une certaine efficacité sur de très grandes quantités de texte, ceux-ci n'ont pas la valeur heuristique d'un balayage humain. On peut considérer cette tâche comme accomplie lorsqu'une saturation est atteinte, c'est-à-dire lorsque l'examen de nouveaux documents parmi les résultats d'une requête n'apporte aucun élément nouveau par rapport à ce qui a été déjà répertorié. Contrairement au recours à un thésaurus de la terminologie d'un domaine constitué par des experts où les concepts sont déjà identifiés, dans la situation présente, l'identification doit être faite par l'étudiante, l'étudiant à partir d'indices : la fréquence d'apparition d'un mot corroborée par une recherche dans un dictionnaire, ou encore si la source du document est un article ou une monographie dont l'auteur est identifié nominalement et en termes institutionnels.

Avant de décrire les trois étapes de l'analyse des concepts demandée, quelques précisions doivent être faites sur le contexte de l'usage des concepts dans un contexte de recherche-crédation, qui est différent de celui de la recherche.

4.2.3 L'usage des concepts en recherche-crédation

L'usage des concepts est un des points majeurs de contact, mais aussi de divergence entre la recherche et la recherche-crédation. En effet, toute production effectuée à l'université, surtout pour l'obtention d'un diplôme d'études supérieures, *a fortiori* doctoral, ne peut faire abstraction des principales contributions des prédécesseurs comme des contemporains dans le domaine de connaissance choisi. Sauf en sciences



physique et naturelles, qui utilisent en grande partie le langage des mathématiques, ces contributions prennent la forme de constructions argumentatives à partir de concepts existants et, parfois, de constructions de concepts : « Créer des concepts toujours nouveaux, c'est l'objet de la philosophie. » (Deleuze et Guattari, 1991, p. 10)

Toutefois, comme la finalité de la recherche (apporter une contribution originale à un domaine de connaissance) diffère de celle de la recherche-crédation (la production à la fois d'une œuvre originale ainsi que « d'une réflexion critique et analytique autour des problématiques soulevées par la production » [UQAM, Règlement n° 8, art. 8.3.1.2]), dans le cas de la recherche, la validité de la thèse repose en grande partie sur l'exhaustivité et la non-contradiction des énoncés. Pour ce faire, un mouvement dialectique est construit selon la forme : thèse et explication-difficulté-résolution-nouvelle difficulté-explication-résolution, etc. Héritée de la scolastique et reprise par Hegel, cette façon de raisonner par l'énoncé de deux thèses contradictoires et par leur réconciliation au stade de la synthèse a toujours cours aujourd'hui.

Dans le cas de la recherche-crédation, « dès l'instant qu'ils travaillent le champ des arts plastiques, dès lors qu'ils sont travaillés par des plasticiens, les concepts se mettent à receler des contradictions » (Lancri, 2006, p. 13), car, selon Lancri, la contradiction majeure est que l'art cherche à « lier l'activité du rêve à celle de la raison » (p. 13). Ainsi, au lieu de se retirer du champ qui est l'objet d'étude pour introduire une distance critique lui permettant de surpasser, sinon d'aplanir les inévitables contradictions qui s'y présentent, le chercheur-crédateur « pénètre délibérément dans ce champ : il s'aventure avec témérité [...] Il s'y investit, il s'y compromet, il le reconnaît comme on reconnaît un territoire agité de forces » (Lancri, 2006, p. 14). Il faut ainsi se nourrir de l'énergie des contradictions et la réinvestir dans le geste créatif.

Lancri établit une autre distinction entre la recherche dans les autres disciplines des sciences humaines et la recherche-crédation sur le plan des concepts. Il s'agit d'une catégorie particulière de concepts qu'il qualifie de « purement tactiques » et d'« anticipateurs », des « concepts que le chercheur se doit de forger d'abord, de formuler aussi clairement que possible ensuite, et dont il doit pourtant savoir se séparer, une fois venu le moment du rejet du projet au profit de ce qui se révèle lors du trajet ». Ces concepts, éventuellement provisoires, remplissent une fonction heuristique en ce qu'il ont pour finalité d'alimenter la démarche de création.

L'exercice en cours consiste à analyser les concepts retenus. Le mot *analyse* est tiré du grec *análusis*, qui signifie « décomposition », car ce mot est composé du préfixe *ana*, qui signifie « en arrière », et du radical *luo*, qui signifie « lien ». Par conséquent, de par son étymologie, l'analyse est une opération qui consiste à diviser, à séparer, à distinguer des caractéristiques, des éléments, etc., pour les objets auxquels elle s'applique. De plus, cette décomposition doit être suivie d'une recombinaison de ce qui est jugé pertinent pour réaliser une synthèse en fonction d'une situation donnée ou d'un projet particulier. C'est donc dans le but de stimuler et de nourrir la démarche



de création que l'exercice d'analyse est proposé, et la synthèse à produire doit l'être en fonction du projet de création, en faisant ressortir l'apport de ce qui est rapporté.

4.2.4 Reconstituer l'étymologie

Le mot *étymologie* provient de mot grec *etumologia*, qui est le résultat de la réunion de deux mots : *etumos*, qui signifie « vrai sens », et *logos*, qui signifie « science, discours ». Ainsi, l'étymologie, c'est littéralement la science du vrai sens d'un mot. L'étymologie est l'étude scientifique, sinon savante, de l'origine de la filiation des mots en remontant à l'état le plus ancien possible de leur formation, le plus souvent dans une langue mère, le latin, le grec ancien et parfois l'indo-européen. L'étymologie a été beaucoup pratiquée au Moyen Âge, « où elle [était] à considérer comme une véritable forme de pensée, en partant de l'héritage de l'Antiquité et en débouchant sur les prolongements et les renouvellements à la Renaissance » (Buridant, 1998, p. 7). Isidore de Séville (entre 560 et 570-636) fait de l'étymologie un mode de cognition. Dans *Étymologies* (*Etymologiarum sive originum*), ses propositions sont parfois spéculatives, voire délirantes, parce qu'elles sont fondées sur des mots approchants, s'étalent sur vingt livres et divisées en 448 chapitres. Par son ouvrage, qui a connu plus de dix éditions entre 1470 et 1530, de Séville tente ainsi de transmettre l'ensemble du savoir antique en voie de disparition. *Étymologies* a par la suite pris une forme plus rigoureuse, notamment lors de la constitution des premiers dictionnaires des langues vernaculaires.

L'étymologie est devenue une branche de la linguistique qui avait pour objectif de faire mieux comprendre le sens profond d'un mot, de ses usages, en explicitant son origine, son histoire, l'évolution de ses emplois, de ses sens. De nombreux dictionnaires étymologiques ont été produits durant le 19^e siècle et au début du 20^e siècle. Avec la montée du structuralisme, qui privilégiait une approche synchronique de la langue, la pratique de l'étymologie est plus ou moins tombée en désuétude, à au moins une exception près : Roland Barthes.

Roland Barthes [...] [avait] recour[s] de façon récurrente dans ses analyses et ses réflexions à des filiations ou déductions étymologiques, attestées ou fantaisistes. Ses textes, sous toutes leurs formes [...] élisent ou soulignent fréquemment le sens particulier des termes employés, et abondent en remarques savantes ou extravagantes sur leurs racines latines ou grecques (Hanania, 2010, p. 16).

Il semble que Roland Barthes (1915-1980), malgré la visée critique de ses commentaires sur la littérature et le signe en général, accorde une grande importance à la nature de son écriture (*ibid.*, p. 21), étant constamment à l'écoute du « frisson du sens », comme il l'écrit dans *Le bruissement de la langue* (Barthes, 1984, p. 102).

En fait, une analyse étymologique n'est absolument pas nécessaire pour circonscrire la signification d'un mot, mais son utilité est ailleurs : elle est heuristique. L'impact émotionnel provoqué par les mots est sujet à l'usure en raison de la fréquence de leur emploi. Par exemple, aujourd'hui, nous nous enthousiasmons à l'idée d'assister à un concert ou de sortir avec des amis, alors que pour les anciens



Grecs, nous aurions été perçus comme possédés par un dieu si telle était notre envie. C'est pourquoi pour pallier cette dévalorisation et renforcer l'impact, nous ajouterons aujourd'hui un adverbe, voire un juron. L'analyse étymologique donne l'opportunité d'effectuer un retour aux sources. Cette recherche de la signification originale, qu'elle soit vraie ou présumée, n'a pas d'importance en regard des découvertes que cela permet, découvertes qui pourront être réinvesties dans le projet de création.

L'analyse étymologique comporte deux étapes : la première consiste à identifier l'origine du mot et la deuxième à procéder, le cas échéant, à sa décomposition. Les mots peuvent avoir trois origines : soit ils proviennent d'une langue-mère, le latin antique ou médiéval, ou le grec ancien; soit ils sont empruntés à une autre langue et sont susceptibles de provenir d'une langue-mère; soit il s'agit de néologismes, des constructions modernes à partir de racines grecques ou latines. Une fois l'origine du mot identifiée, il faut en recueillir la signification, ou, si le mot était déjà polysémique, les différentes significations que le mot avait dans la langue mère. La décomposition est une opération qui consiste à identifier le préfixe, le radical ou la racine et le suffixe du mot. Cette opération peut être itérative en cas d'accumulation de préfixes. La décomposition peut aussi être l'identification des racines multiples qui composent le mot. Les préfixes, ajoutés au début du mot, viennent moduler la signification de la racine, en indiquant soit la négation, la répétition, le sens du mouvement ou la temporalité, par exemple. Il faut toutefois être prudent, car certains préfixes sont polysémiques; il importe alors de déterminer la bonne signification. Par exemple, le préfixe *a-* peut indiquer la privation, l'éloignement, la déviation ou encore l'achèvement. Même chose pour les suffixes ajoutés à la fin du mot, qui offrent des indications supplémentaires quant au radical. Par exemple, *-tion* indique une action ou son résultat et « *able* » indique la possibilité d'une action.

Ainsi, sans aucune prétention à l'exactitude, une analyse étymologique du mot *représentation* donnerait ce qui suit.

Représentation provient du latin *repraesentatio*, qui signifie « action de mettre sous les yeux » ou « un paiement en argent comptant ». Cette deuxième signification n'étant pas pertinente, ici, elle ne sera pas retenue. Lorsqu'on considère le verbe *repraesento*, duquel est tiré le mot analysé, celui-ci a plusieurs significations : « rendre présent, mettre devant les yeux », « reproduire par l'art, par la parole, répéter, être l'image de », « être présent », « faire sur le champ » (Gaffiot, 1934, p. 1347). Il est intéressant de noter que ce mot est déjà associé au monde de l'art plastique ou littéraire, plus précisément à la mimesis, un terme grec qui signifie « imitation », thème largement débattu en histoire de l'art (Gebauer et Wulf, 2005). Le mot latin peut être décomposé à deux reprises : *re-* + [*prea-* + *ens*] + *-atio*. Le radical du mot, « *ens* », est le participe présent du verbe *sum*, qui correspond au verbe fondamental *être*, lequel renvoie principalement à la fois au fait d'exister et au lieu ou à la situation de cette existence (Gaffiot, 1934, p. 1512).

Le préfixe *prea-* est un élément de relation spatiotemporelle qui signifie « avant, devant ». Ainsi, en tant que radical, *praesens* signifie littéralement « être devant », « quelque chose ou quelqu'un dont l'être est mis au-devant », ou encore



« quelque chose ou quelqu'un qui est donné à voir ou percevoir ». Le suffixe *-atio* indique que c'est le résultat de l'action qui est désigné. Finalement, le préfixe *re-* signifie que l'action est effectuée à nouveau. Ainsi, la signification littérale du mot est « le résultat de faire être au-devant à nouveau ». La question qui se pose pour la recherche-crédation est la suivante : est-ce que la deuxième action qui s'applique au résultat de la première est de même nature ? Si leur nature diffère, quelle est celle qui rend présent à nouveau ?

Parmi les outils disponibles pour effectuer l'analyse étymologique, il y a les dictionnaires de langue et les dictionnaires spécialement consacrés à l'étymologie, produits de la fin du 19^e siècle au milieu du 20^e siècle.

Pour ce qui est de la décomposition, plusieurs répertoires de préfixes et de suffixes sont disponibles. Comme les dictionnaires ne proposent pas toujours une décomposition, il est recommandé, une fois celle-ci faite, d'effectuer une recherche pour le radical identifié, car l'ajout d'un préfixe provoque parfois une bifurcation sémantique qui peut s'avérer intéressante. Il est aussi possible de trouver des analyses étymologiques déjà faites pour certains mots. Il est toutefois conseillé de refaire malgré tout l'analyse soi-même, au cas où des pistes auraient été négligées. Finalement, s'il est idéal de pouvoir consulter des dictionnaires du grec ancien ou du latin pour étudier les contextes d'apparition des mots chez des auteurs de cette époque afin de mieux apprécier la signification, il faut toutefois, pour ce faire, posséder une connaissance minimale du latin et du grec ancien.

La synthèse du résultat de l'analyse étymologique demandée devrait, si possible, comporter, avec les références appropriées, les informations suivantes :

- étapes de sa formation avec datation si disponible;
- liste des formes intermédiaires, depuis les langues sources (latin, grec ancien, autres langues, éventuellement, si elles sont connues);
- explication des évolutions ou glissements de sens;
- remarques, anecdotes, précisions permettant de mieux comprendre l'histoire du mot;
- apport au projet de création.

4.2.5 Parcours sémantique

Après avoir reconstitué l'étymologie du mot qui désigne le concept étudié, il faut ensuite poursuivre le parcours sémantique à partir d'un passé plus récent, du Moyen Âge, lors de l'apparition de la langue *françoise*, à aujourd'hui. À l'aide de dictionnaires, d'encyclopédies et d'autres ouvrages de référence, le travail consiste à prendre connaissance et à compiler les différentes significations qui ont successivement ou simultanément été attribuées à ce mot pour en compléter la synthèse amorcée précédemment. Traditionnellement, la lexicographie, la technique de confection des dictionnaires, vise à recenser, classer, « établir » les significations différentes d'un même mot, proposer une définition cloisonnée pour chacune et à illustrer les définitions par des exemples pris chez les grands auteurs. Plus simplement, le processus de construction d'un parcours sémantique proposé ici vise plutôt à décrire



des rapports existants entre les différentes significations répertoriées pour constituer un « feuilletage ». Cela se fait en s'attardant, le cas échéant, aux significations plus anciennes desquelles ont été dérivées, éventuellement de façon successive, les significations modernes puis contemporaines, tout en prenant note des glissements, voire des bifurcations, entre les différents sens. Ainsi, au lieu d'une approche distanciée inspirée de la science positiviste, qui cherche à résoudre les ambiguïtés ou encore à identifier les causes exactes de la modification du sens d'un mot – c'est d'ailleurs l'objectif de la sémantique historique cognitive (Blank, 2000) –, celle préconisée ici consiste à explorer la polysémie, à tirer parti de la multiplicité de sens pour stimuler son imaginaire et alimenter sa démarche de création. Pour reconstituer le parcours sémantique d'un mot, il faut alors consulter dictionnaires, encyclopédies et ouvrages de référence. Voici quelques remarques pour identifier les enjeux associés à cette tâche.

Le dictionnaire est un dispositif prenant soit la forme traditionnelle d'un livre qui présente des mots l'un après l'autre, en ordre alphabétique, soit, depuis l'avènement de l'informatique, la forme d'une base de données de ces mêmes mots qui composent un sous-ensemble du lexique d'une langue, d'un domaine de connaissance ou d'une discipline spécifiques. Pour chacun des mots retenus, le dictionnaire donne accès à un certain nombre d'informations parmi lesquelles on retrouve, en tout ou en partie selon son type, la prononciation, l'étymologie, la catégorie grammaticale, une définition répertoriant les différents sens, avec, pour chacun, des exemples d'emploi, les constructions terminologiques dans lesquelles il est impliqué, des synonymes ou des renvois et des antonymes. Ces informations visent à la fois à mieux rédiger et à comprendre des textes. Les dictionnaires jouent un rôle important pour une communauté linguistique en raison de leur double fonction : ils fournissent des références établies et attestées, et ils conservent des « traces » de l'évolution sémantique et morphologique des mots. Il est à noter que le dictionnaire n'est pas un ouvrage scientifique ou savant, mais qu'il est source de normes.

Les deux dictionnaires les plus couramment utilisés, objet d'une édition annuelle, *Le Petit Robert* et *Le Petit Larousse illustré*, sont de types différents. *Le Petit Robert*, dont la première édition date de 1967, est une version abrégée en un seul volume du *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, dont l'édition la plus récente (2001) est intitulée *Le Grand Robert*. Celui-ci compte six volumes et est un dictionnaire généraliste de la langue française. Les mots y sont définis avec leur description complète (phonétique, formation, étymologie, datation, définition fine du sens, fonctionnement du mot dans la phrase à l'aide d'exemples, et de citations extraites de grands auteurs). Quoique la version abrégée soit plus facile d'accès et comporte une indication étymologique et quelques citations, il faut préférer la version intégrale. *Le Petit Larousse illustré*, dont la première édition date de 1906, est un dictionnaire de connaissances, de type encyclopédique. Il donne une définition non pas du mot, mais de la chose, et ne présente ni étymologie ni exemple d'emploi. Une deuxième partie est consacrée aux noms propres. Il provient d'une longue tradition qui commence avec le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* (paru de



1866 à 1877), auquel a succédé le Larousse du XX^e siècle, dictionnaire encyclopédique universel (de 1927 à 1933) et dont la dernière édition date des années 1970. Par ailleurs, *Le Grand Larousse de la langue française en six volumes* (paru en 1971-1978) reprend les définitions encyclopédiques en y ajoutant les informations lexicologiques des dictionnaires de la langue. La dernière édition compte un volume de plus et date de 1989. Seule l'utilisation de cette dernière version est recommandée.

De plus, *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française* en trois volumes, dont la dernière édition date de 2012, est disponible en format de poche et est tout à fait approprié pour établir les bases du parcours sémantique d'un mot. En effet, en plus des informations lexicographiques usuelles, cette version propose l'histoire détaillée des mots depuis leur apparition dans la langue, rapportant leurs dérivations, leurs évolutions, leurs changements de sens ou de champ d'emploi au fil du temps.

Les informations recueillies lors de la consultation de dictionnaires généraux peuvent être complétées, le cas échéant, par la consultation de dictionnaires spécialisés, par thème (par exemple mythologie, symboles) ou par disciplines. À elles seules, le catalogue des Presses universitaires de France compte plus de soixante-dix entrées parmi lesquelles on retrouve : sociologie, théologie, philosophie, psychanalyse, esthétique et épistémologie.

Par ailleurs, le portail lexical du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CRNTL) constitue un excellent début pour se faire une idée des sens possibles. En libre accès, on retrouve en ligne toutes les informations lexicologiques, mais qui résultent de la combinaison de nombreux dictionnaires anciens et modernes, dont le *Dictionnaire de l'Académie française* (dernière édition 1992 à maintenant) avec le *Trésor de la langue française informatisé*.

Les définitions retrouvées dans les dictionnaires de la langue sont un type de discours pour le moins abrégé. En effet, on consulte un dictionnaire pour se renseigner sur le sens d'un mot et on s'attend à une réponse rapide et exacte. L'information fournie par la définition se doit d'être sommaire. Parfois, elle se résume à une équivalence sémantique en des mots plus simples, réputés faire partie du bagage lexical de base, ce qui est insatisfaisant pour la tâche à accomplir dans le cas présent. Lorsque la définition prend la forme d'un énoncé analytique, utilisant, à cet effet, une série d'éléments de sens ou de traits sémantiques pertinents qui entrent dans la composition de la signification du mot, elle constitue un point de départ qui se doit d'être complété parce que l'exigence de concision entraîne la plupart du temps l'occultation d'un grand nombre de nuances. D'autant plus que les définitions d'un dictionnaire de la langue ne prétendent pas saisir tous les aspects de la réalité d'un référent, mais permettre plutôt de distinguer les mots les uns par rapport aux autres.

Une définition est dite « par compréhension » si elle présente une énumération de propriétés ou de traits sémantiques associés au mot, parmi lesquels il y a le « genre » et la « différence spécifique », qui donnent une première approche



classificatoire. Ainsi, le mot *homme* est défini comme « animal » (genre) et « raisonnable » (différence spécifique), celui-ci précisant cette appartenance en ajoutant un trait qui le caractérise par rapport aux autres appartenant au même genre. Ce type de définition est basé sur une compréhension plus abstraite et plus générale du mot défini. Par contre, une définition, plus concrète et spécifique, qui procède par caractérisation et distinction de cet objet par rapport aux autres objets du même genre, dite « par extension », est basée sur une ressemblance avec les propriétés des autres objets (Chiss, Filliolet et Maingueneau, 2001, p. 151).

Quant à la définition du dictionnaire encyclopédique, elle comporte, comme le dictionnaire de langue, les traits sémantiques pertinents rattachés au mot. Elle comporte également des informations supplémentaires sur la chose désignée par le mot : une description, son origine, son histoire, la cause, l'effet, le fonctionnement, l'usage, les avantages, les inconvénients, les procédés, des statistiques, etc. (Rey-Debove, 1971, p. 277) Toutefois, étant donnée la nature du dictionnaire, ces informations sont limitées.

Voilà pourquoi le recours aux dictionnaires doit être complété par la consultation d'encyclopédies générales. L'encyclopédie est un ouvrage de référence qui vise à synthétiser toutes les connaissances ou une partie déterminée de celles-ci. Les encyclopédies existent depuis l'Antiquité et, dans toutes les cultures écrites, leur organisation et leur contenu était tributaire de croyances et visait à instruire en conformité avec celles-ci. À partir des Lumières, au 18^e siècle, elle ne vise plus qu'à informer. C'est avec le positivisme, au tournant du 20^e siècle, avec *La Grande Encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres, et des arts, par une société de savants et de gens de lettres*, publiée entre 1886 et 1902, que l'encyclopédie devient « un exposé critique et impartial des faits et des idées » (p. I-V.). Les rubriques de l'encyclopédie portent sur des concepts. Contrairement aux entrées du dictionnaire qui fournissent la définition des mots, celles de l'encyclopédie synthétisent et articulent les connaissances à propos des choses du monde et de la culture. Tout comme les dictionnaires, il y existe des versions papier et des versions sous forme de bases de données; cependant, les dernières ont pris le pas sur les premières en raison des coûts reliés à l'impression et à la difficulté de mise à jour de ce format fixe.

Les différents articles qui composent une encyclopédie sont généralement classés par ordre alphabétique. Ils se rapportent à un concept désigné par un mot, qui sert d'entrée. Pour accéder à ces articles, il est souvent nécessaire de recourir à l'index général, qui indique, pour chaque mot, celui qui désigne le concept auquel est consacré l'article recherché. Le niveau de discours des articles oscille entre le discours scientifique, ou savant, et la vulgarisation, selon le public visé. Le ton est neutre, la personnalité de l'énonciateur est effacée au profit de tournures impersonnelles, le point de vue est distancié et tout propos appréciatif est proscrit. Le style est sobre, clair et précis. Malgré les efforts en vue d'atteindre l'objectivité, les biais sont inévitables, qu'ils soient culturels, disciplinaires, épistémologiques ou autres. Un exemple parmi tant d'autres : l'article sur la modernité dans l'*Encyclopædia*

Universalis est rédigé par Jean Baudrillard, lequel est un pourfendeur notoire de la modernité.

L'*Encyclopædia Universalis* est la plus prestigieuse des encyclopédies en langue française. Une version en ligne est disponible et est d'utilisation facile. La dernière édition papier date de 2002 et compte vingt-huit volumes. Les articles, signés par une autorité en la matière, sont de niveau universitaire, ce qui rend parfois la lecture difficile. Ils sont précédés d'un sommaire qui fournit le plan de rédaction et d'un paragraphe « prise de vue » fournissant les données essentielles, éclairant le sujet de l'article. Le thésaurus index, qui compte 52 000 entrées (dont 16 000 font l'objet de notices) et qui renvoient aux articles, s'étend sur quatre tomes dans la version papier. Dans la version en ligne, cet index est remplacé par un moteur de recherche qui pointe à la fois vers les articles et vers la présence du mot recherché dans le texte des articles.

Depuis 2001, Wikipédia, cette encyclopédie collaborative en ligne supportée par une « ONG de la connaissance », connaît pour sa part un développement fulgurant et un succès mondial. Son avènement a provoqué un changement de paradigme dans l'univers des encyclopédies : « [l]a production de l'information, de la culture et de la connaissance, autrefois confiée à des experts et centralisée, est désormais confiée aux usagers eux-mêmes » (Foglia, 2008, p. 9). Ce changement de paradigme s'est d'ailleurs étendu bien au-delà de la production d'une encyclopédie avec ce qui s'est appelé le Web 2.0. Ces développements sont concomitants au changement de paradigme intervenu dans le domaine de l'informatique avec l'avènement du logiciel libre.

Chacun est invité à proposer un article, mais aussi à critiquer et à compléter le travail commencé par d'autres. Les conflits sont décentralisés : ils se règlent entre participants, et non par des règles préétablies et décidées d'en haut. La qualité de l'ensemble repose sur la responsabilité individuelle et l'engagement de chacun dans un cadre collectiviste. Trois principes sous-tendent la ligne éditoriale officielle de l'encyclopédie :

- « neutralité de point de vue » : exposer des théories qui sont en concurrence sans chercher à faire adopter telle ou telle opinion, les lecteurs doivent se sentir libres de former leur jugement et de développer leur indépendance intellectuelle;
- « vérifiabilité » : l'auteur doit « citer ses sources » et privilégier les « sources de qualité », les plus fiables;
- « pas de recherche originale ni personnelle » : les théories non vérifiées, les résultats d'expérimentations, les concepts ou les idées qui n'ont jamais été publiés par une source fiable ainsi que toute analyse ou synthèse originale de données déjà publiées sont à proscrire.

Ce projet a heurté, notamment dans le monde des sciences humaines et sociales, l'élite établie dans les universités, détentrice du savoir et de ses modes de transmission, profitant des privilèges qui en découlent, autant sur le plan pécuniaire



que symbolique, à un point tel qu'il est difficile de faire la part des critiques, souvent très acerbes, que ceux-ci ont formulées quant à la qualité et la fiabilité de l'information qu'on y retrouve. Relire de façon formelle tous les articles de Wikipédia – qui se comptent en millions – est une tâche impossible. Le système d'arbitrage par la relecture à l'aveugle par plusieurs pairs qui prévaut dans le domaine de l'édition scientifique est impraticable. Par ailleurs, ce système, même s'il est très valorisé et utilisé pour évaluer la performance des savants, apporte son lot de problèmes, dont de très longs délais et la censure de certaines idées qui, bien que reconnues par une partie des experts, remettent en question les courants de pensée dominants (Bournois et Bourion, 2009). Même s'il est collaboratif, l'encyclopédie Wikipédia offre une traçabilité totale par l'archivage des versions successives de chaque page, ce qui donne la possibilité de revenir sur une édition erronée ou malveillante. De plus, de nombreuses mesures, autant informatiques qu'humaines, sont constamment mises en place pour contrer les problèmes reliés à l'inexactitude des articles ou au vandalisme dont ils auraient été victimes.

La recommandation pour le recours à Wikipédia est la même que pour toute encyclopédie, il faut en consulter plusieurs et confronter les informations recueillies. La fiabilité attestée ou présumée d'une source écrite ne devrait en aucun cas légitimer un renoncement à l'esprit critique, qui est un des aspects les plus importants du travail intellectuel. Wikipédia présente certains avantages sur les autres encyclopédies disponibles dont il serait absurde de ne pas se prévaloir : son accès est gratuit, ses mises à jour quasi instantanées et sa couverture du champ de la connaissance incomparable. Même s'il est généralement déconseillé de l'utiliser comme référence dans un travail universitaire, Wikipédia est souvent très utile comme point de départ pour la recherche; les articles fournissent la plupart du temps des informations pertinentes, quoique souvent incomplètes, et donnent aussi des références souvent utiles.

Voici maintenant quelques remarques par rapport à la construction du parcours sémantique du mot qui désigne un concept retenu. La première opération est de compiler les définitions recueillies à partir de dictionnaires et d'encyclopédies et, à partir de celles-ci, d'en dégager le ou les sens premiers dont la composition recouvre les sens du mot. Outre son sens premier, il faut également : colliger, le cas échéant, son ou ses sens dérivés et spécifiques; préciser le type de sens (propre/figuré, concret/abstrait, courant/théorique, etc.); trouver ce qui le sépare de ses synonymes en identifiant les relations (spécifique/générique, etc.); trouver ses antonymes (mots au sens contraire). Cette étape permet souvent de découvrir une dimension cachée du sujet. Parallèlement, à partir de l'information historique, il faut dresser une ligne du temps en y inscrivant les dates des différents « événements » sémantiques en prenant soin d'indiquer les changements de sens, voire les bifurcations, qui ont pu intervenir.

Voici, à titre d'exemple – très schématique –, un parcours sémantique du concept de *postmodernité* (Rey, 1998, p. 2261) :



av. 1455 : emprunt du bas latin *modernus*, lié aux arts libéraux, nom qui désigne les hommes des époques récentes par rapport aux Anciens.

av 1550 : apparition de l'adjectif, au sens de « qui est du temps présent, actuel ».

1606 : contexte de la querelle des Anciens et des Modernes.

1690 : qualifie un art ou une science qui intègre les dernières connaissances.

1754 : dérivation en verbe *moderniser*, qui désigne l'action de rendre actuel.

1769 : dérivation en *moderniste*, qui désigne les partisans de ce qui est moderne.

1823 : dérivation en *modernité*, qui désigne le concept relié à ce qui est moderne, relié d'abord en littérature et en art, culte esthétique.

1852 : désigne un élégant à la mode.

1879 : dérivation en *modernisme*, exprime une nuance critique.

19^e et 20^e siècle : valorisation de ce que ce à quoi est accolé le mot.

fin 19^e siècle : *moderniste*, employé pour désigner celui, dont les peintres, qui prétend innover un genre.

1979 : dérivation de *postmodernité* pour désigner une époque qui se définit par la négative.

D'abord, le mot *moderne* désigne ceux qui contestent l'obligation de se conformer aux modèles de l'Antiquité, puis ce qui est au fait des dernières découvertes ou des pratiques. Ensuite, il renvoie à un concept formé pour désigner une époque qui va plus ou moins de la moitié du 19^e siècle aux années 1970, et se caractérise entre autres par l'idée et le culte du progrès et le rejet de la tradition. La postmodernité représente un retournement de ces valeurs.

Lors de la rédaction, il ne faut pas hésiter à consigner tous les commentaires qui viennent à l'esprit. Quand les pistes d'investigations sont nombreuses et variées, il est utile d'indiquer lesquelles sont privilégiées et d'écrire pourquoi. Il en va de même pour celles qui sont abandonnées.

4.2.6 Recherche documentaire

Après avoir établi un parcours sémantique pour chacun des concepts, il faut identifier les principales références et commencer à constituer une bibliographie qui sera graduellement complétée et servira ultérieurement à effectuer une revue de littérature et à établir le cadre théorique de la thèse. Parmi les outils disponibles pour identifier les références requises, trois seront passés en revue : les ouvrages généraux, les bases de données et les moteurs de recherche généraux. Il ne s'agit pas, toutefois, de repérer le plus de références possibles qui portent, traitent ou touchent aux concepts retenus. Si le critère de quantité n'est pas important à ce stade-ci, celui de la représentativité des différents paradigmes, courants théoriques ou approches est primordial.

À l'aide de différents outils documentaires, il faut identifier les différentes approches, choisir celles qui sont pertinentes par rapport aux intentions de création précédemment formulées et, pour chacune d'elles, identifier les principaux auteurs



et les ouvrages phares. Les ouvrages phares sont la plupart du temps des monographies, c'est-à-dire des livres écrits par un seul auteur dont l'autorité est reconnue par les pairs. Parfois, le contenu de tels ouvrages est difficile d'accès pour les non-initiés, de sorte qu'il vaut mieux passer par la médiation d'autres auteurs qui ont produit des chapitres d'ouvrages collectifs ou des articles scientifiques. Ceux-ci jouent un rôle d'intermédiaire entre ceux qui ne possèdent pas toutes les connaissances requises pour comprendre la lecture directe des auteurs de monographies. Par exemple, si le concept recherché est celui de *chair* tel que l'a conceptualisé Merleau-Ponty, on aura avantage à se familiariser avec son univers particulier d'écriture par des ouvrages de spécialistes de cet auteur, qui tout en le commentant, en permettent l'accès. Il est entendu que la lecture de ces derniers ne dispense pas de celle de l'auteur lui-même, surtout au niveau doctoral. Par ailleurs, les chapitres de livres, mais surtout les articles, sont, dans la plupart des cas, plus en mesure de fournir des connaissances à jour parce que le cycle d'édition est beaucoup moins long.

Il est très difficile d'aller plus loin que des remarques très générales et de relater certaines situations extrêmes, étant donné que la situation est différente pour chaque concept. Il se peut que, pour certains concepts, les auteurs soient connus et les livres phares aussi. Dans certaines situations, la littérature sur le concept recherché est si abondante qu'il faudra trouver des ouvrages qui facilitent le filtrage. Dans d'autres situations, il n'y aura que très peu d'écrits sous quelque forme que ce soit, de sorte qu'il faudra élargir le cadre de la recherche pour englober le domaine entier, en espérant tomber sur un ouvrage qui touche le concept. Entre ces deux extrêmes, toute une série de situations intermédiaires auxquelles il faudra s'adapter existe.

La stratégie générale proposée consiste à cerner d'abord l'ampleur du gisement documentaire, puis à identifier les filons qui seront plus systématiquement fouillés – ce peut être des revues, des bibliographies déjà constituées, des regroupements de chercheurs – et, enfin, à consulter ces premières sources de façon superficielle en portant attention aux références qui semblent pertinentes en rapport au concept, et, par croisement, à identifier les principaux auteurs et leurs textes phares.

Il existe un très grand nombre d'ouvrages généraux, aussi qualifiés de « généralistes », consacrés à une très grande diversité de domaines et parfois même à un concept, si celui est d'une grande importance. Les ouvrages généraux se distinguent des ouvrages spécialisés par leur objectif pédagogique. Leur accès est adapté aux personnes qui n'ont pas le bagage de connaissances préalables nécessaires à la compréhension du sujet traité. Ils couvrent ainsi les différents aspects du sujet en indiquant les principaux acteurs et leur contribution, cela sans entrer dans des détails ou des nuances qui risquent d'induire de la confusion. Les ouvrages spécialisés, de leur côté, ont pour but la transmission la plus complète et à jour possible du sujet traité. Ils se consacrent dès lors sur un seul aspect, lequel sera



examiné de façon exhaustive, sans fournir les bases nécessaires à la compréhension du propos.

Parmi les ouvrages généraux, il y a l'imposante collection *Que sais-je*, qui compte à ce jour 3800 titres rédigés par des spécialistes pour le grand public. Constamment réactualisés, depuis 1941, les titres de la collection proposent en 128 pages des synthèses permettant de découvrir une discipline et d'expliquer la pensée des grands auteurs. Ils présentent également des analyses qui permettent de comprendre l'actualité immédiate par rapport à celle d'hier. Plusieurs autres maisons d'édition se consacrent aux ouvrages généraux francophones en arts ainsi qu'en sciences sociales et humaines. Parmi celles-ci, on retrouve Armand Colin, L'Harmattan et La Découverte, qui publient aussi une grande quantité d'ouvrages spécialisés. Les presses universitaires constituent d'autres sources de publications génériques et spécialisées.

Comment, alors, identifier les ouvrages généraux par lesquels commencer? Certains répertoires bibliographiques ou certaines bibliographies font la distinction entre les ouvrages généraux et spécialisés; toutefois, l'intérêt de ce type d'ouvrage de référence est tributaire de sa date de publication. Il faut être attentif à mesurer l'écart entre celle-ci et le moment de la consultation. Un indice permet d'en distinguer une bonne partie: si le titre de l'ouvrage comporte la mention « introduction à », « initiation à », « éléments de » ou encore « manuel de » suivie de la discipline recherchée, ou si ces expressions se trouvent parmi les descripteurs.

Le repérage d'ouvrages généraux du domaine dans lequel s'inscrit le concept dont on vient de faire le parcours sémantique et la lecture des passages pertinents permet de valider, de mieux comprendre le contexte et la portée des éléments sémantiques retenus et, éventuellement, de le compléter par des éléments qui n'auraient pas été répertoriés dans les ouvrages de référence en raison de leur contrainte de concision. Les ouvrages généraux présentent habituellement de façon schématique la pensée et la contribution des principaux auteurs sur un sujet donné, ce qui permet d'identifier ceux qui apparaissent les plus pertinents en regard des intentions de création. De plus, les ouvrages généraux fournissent généralement une bibliographie qui ne vise pas à répertorier l'ensemble des ouvrages spécialisés du domaine, mais qui pointe vers ceux qui sont les plus pertinents pour poursuivre la recherche, ce qui est très utile pour le travail demandé ici.

La consultation d'ouvrages généraux n'est toutefois pas suffisante pour effectuer le travail demandé. Il est essentiel de consulter le catalogue informatisé d'une bibliothèque universitaire ou nationale. Ces catalogues constituent un mode d'accès documentaire incontournable, y compris pour le repérage des ouvrages généraux. Parmi ceux-ci, il y a *Virtuose* à l'Université du Québec à Montréal, *Atrium* à l'Université de Montréal, *Ariane* à l'Université Laval et *Crésus* à l'Université de Sherbrooke, ainsi qu'*Iris* de Bibliothèque et Archives nationales du Québec, toutes accessibles en ligne. Le recours à ces catalogues permet non seulement de repérer les ouvrages pertinents à notre besoin, mais aussi de se faire une idée de l'ampleur du champ documentaire visé et de s'adapter en conséquence.



Ces catalogues offrent deux modes de consultation : par une recherche en vocabulaire libre dans toute la notice des ouvrages, ou par des mots-clés qui sont répertoriés dans le thésaurus et d'où proviennent les descripteurs utilisés pour indexer les ouvrages. La plupart des interfaces de recherche de ces catalogues offrent par défaut d'effectuer une recherche en vocabulaire libre dans toute la notice, c'est-à-dire dans les champs « titre », « auteur » et « sujet », ce dernier champ contenant les descripteurs tirés du thésaurus. Une recherche dans les mots du titre des ouvrages, même si elle peut constituer un début, pose les mêmes problèmes de « silence » et de « bruit » que la recherche en « plein texte » offerte par les moteurs de recherche.

Dans le domaine des sciences de l'information, est appelé « bruit » l'ensemble des documents non pertinents retournés par le système d'interrogation de la base de données. Le bruit peut être causé par la polysémie d'un même mot qui se trouve aussi à désigner un concept. Moins les bases de données sont spécialisées, référant à un très grand nombre de sujets, plus il y a de chance que le bruit soit élevé. Pour pallier ce problème, il faut reformuler la requête de façon restrictive en utilisant des descripteurs plus spécifiques, en contraignant la présence de l'expression exacte, la plupart du temps, en l'entourant de guillemets. Est appelé « silence » l'ensemble des documents pertinents non repérés par une requête alors qu'ils auraient dû l'être. Des deux, c'est le problème le plus embêtant, car il est indétectable dès qu'un certain nombre de résultats sont obtenus. De plus, le mythe d'infaillibilité relié à l'informatique nous fait souvent sous-estimer le silence, sauf dans le cas où aucun sinon très peu de documents sont repérés. Ce problème peut être contourné par l'emploi de synonymes ou par l'utilisation de termes plus génériques.

La recherche dans le champ « sujet » est donc de loin préférable lorsque celle-ci est disponible, puisque l'indexation humaine permet de repérer tous les ouvrages pertinents et de limiter la fastidieuse opération de consultation des fiches repérées pour identifier celles qui sont pertinentes. Par ailleurs, une recherche dans le champ « auteur » à partir de ceux qui ont été identifiés dans les ouvrages généraux consultés est très efficace, mais ne permet pas d'entrevoir l'ampleur du champ documentaire visé.

La plupart des interfaces de recherche dans les catalogues des bibliothèques offrent plusieurs possibilités qui permettent de calibrer interactivement le champ documentaire relatif à un concept donné, ce à partir du nombre de résultats obtenus pour une requête donnée. Pour illustrer ce processus, prenons l'exemple du concept de *représentation* à partir du catalogue *Virtuose*. Plus de 1800 ouvrages ont ce mot dans leur titre. Par contre, près de 15 000 ont reçu ce descripteur. Il va sans dire qu'une restriction s'impose. Si le concept est désigné par une expression comportant plusieurs mots, il est alors possible de restreindre la recherche à l'apparition de l'« expression exacte ».

L'interface permet d'effectuer celle-ci sur plusieurs champs de la notice, dont : la langue des résultats (il y a plus de 9 000 en langue française); le type de documents (près de 14 500 sont des livres); la date de publication (7 800 ont été publiés après 1999). Le champ « sujet » est idéal pour assurer la restriction désirée, en même temps



que pour préciser le concept recherché : 55 termes plus spécifiques viennent préciser le concept général de *représentation*. La consultation de cette liste permet d'identifier que, lorsque ce concept est associé à « peinture », plus de 500 ouvrages sont repérés, alors que 170 ouvrages le sont lorsqu'il est associé à « esthétique », etc.

Par ailleurs, lorsque le concept recherché est déjà spécifique, par exemple « la représentation du corps », une stratégie possible, si l'on ne maîtrise pas le thésaurus, consiste à effectuer dans un premier temps une requête dans tous les champs pour laquelle plus de 800 ouvrages sont repérés. Pour pouvoir effectuer la restriction, les notices rapportées doivent être examinées pour identifier les quelques ouvrages qui apparaissent les plus pertinents. Dans un second temps, pour chacun d'eux, il faut distinguer les descripteurs utilisés. Dans l'exemple du concept de *représentation*, on s'apercevra ainsi que le descripteur « image du corps » est celui qui recouvre le mieux le concept recherché. Cependant, lorsqu'une requête est formulée avec celui-ci, 330 ouvrages sont repérés et, lorsqu'on effectue une restriction avec le descripteur « thème artistique », plus que 29 ouvrages sont repérés. Il reste finalement à parcourir les notices pour évaluer leur pertinence et, par le fait même, la performance de la requête. Si les résultats sont insatisfaisants, il est possible d'effectuer une restriction par un autre descripteur, comme « esthétique » dans notre cas, pour un résultat de 10 ouvrages, et ainsi de suite.

Alors que, dans la plupart des cas, restreindre la requête est nécessaire en raison du trop grand nombre de résultats, parfois, la requête est si précise qu'il faut élargir celle-ci. Ainsi, si l'on effectue une recherche dans le champ « sujet » avec un énoncé précis tel que « représentation du corps de la femme dans l'art contemporain », aucun ouvrage ne sera repéré, alors que la même requête, où la contiguïté des mots n'est plus exigée, obtiendra cinq ouvrages. L'examen des descripteurs qui leur ont été attribués permettra ensuite de relancer la recherche.

Comme on peut le voir, l'interface de recherche d'un catalogue d'une bibliothèque est un instrument dont il faut apprendre les règles pour en tirer les meilleurs bénéfices. Dernière remarque à propos de l'ampleur des résultats obtenus : il vaut mieux consulter plus de notices qu'un nombre plus restreint, car cette activité, même si elle est fastidieuse, a parfois une valeur heuristique en ce qu'elle permet de découvrir des ouvrages qui s'avèrent très pertinents et qui, autrement, nous échapperaient. De la même façon, lorsqu'on se rend dans les rayons de la bibliothèque pour consulter un ouvrage repéré par une recherche au catalogue, regarder les quelques ouvrages qui précèdent ou suivent celui-ci peut permettre des découvertes intéressantes, étant donné que les ouvrages similaires sont rangés à proximité.

L'utilisation d'une application bibliographique de calibre professionnel pour consigner les ouvrages repérés est fortement recommandée. Parmi celles qui sont disponibles, EndNote constitue un très bon choix même si, jusqu'à maintenant, il n'y a pas de version française de l'interface. Ces applications présentent de nombreux avantages, dont la centralisation en un seul lieu de toutes les références colligées au cours des recherches doctorales, une notation exacte et précise qui évitera de fastidieuses vérifications une fois la rédaction terminée, la génération automatique



de bibliographies, l'insertion de notes dans le texte en cours d'écriture et l'importation automatique directement à partir de la plupart des catalogues des bibliothèques. Il est par ailleurs recommandé d'ajouter des annotations à la fiche des ouvrages insérés (un résumé du contenu de l'ouvrage et la table des matières, si elle est disponible, qui peuvent souvent être copiés-collés à partir de pages trouvées par un moteur de recherche), ce qui permettra ultérieurement de se remémorer son contenu ainsi que les raisons pour lesquelles cet ouvrage a été retenu. Inscire la cote évitera aussi de la rechercher à nouveau.

Il est néanmoins inutile, à ce stade-ci, de lire les ouvrages repérés par les requêtes au catalogue; il suffit pour l'instant de les parcourir, notamment de lire la quatrième de couverture, l'introduction et la table des matières pour en cerner le contenu.

Les moteurs de recherche constituent une troisième source d'information documentaire, à la fois plus puissante que les catalogues des bibliothèques mais qui exige le plus de précautions : d'une part, en raison de la quantité d'information disponible; d'autre part, parce qu'on y trouve pêle-mêle et sans trop de distinction de l'information valable qui a une caution institutionnelle et de l'information qui n'est pas fiable, voire qui est erronée. Ainsi, une requête formulée en vocabulaire libre peut renvoyer en même temps à des pages où le mot est utilisé dans un contexte d'usage non pertinent, à des travaux scolaires ou à des articles écrits par des dilettantes, ou, enfin, à l'autre bout du spectre, à des articles savants ou à des notes de cours de professeurs. Contrairement aux bibliothèques, dont le personnel compétent sélectionne les ouvrages et les indexent, ce qui vient faciliter le travail de ceux qui cherchent de l'information, les moteurs de recherche produisent des résultats bruts dont la validation revient uniquement à l'utilisateur. Tout comme pour l'utilisation de l'interface de recherche des catalogues de bibliothèque, il est important de développer des stratégies pour déjouer autant les bruits que les silences qui sont inhérents à la fouille en plein texte à l'aide de vocabulaire libre.

Comme les moteurs de recherche ne possèdent pas de thésaurus, la première étape consiste à faire un inventaire du vocabulaire du domaine, puis à effectuer une requête à partir de chacun des termes détectés. Pour chacune des requêtes, il faut évaluer au mois les cinq premières pages de résultats et, si certains documents s'avèrent pertinents, continuer pour au moins une dizaine de pages suivantes ou plus. Sinon, il faut utiliser un autre terme. Les termes composés de plusieurs mots, lors d'une recherche stricte, habituellement entourée de guillemets, généreront potentiellement moins de bruit que ceux qui tiennent en un seul mot et qu'une recherche de ces mots sans contrainte sur leur apparition dans le contexte. Les documents rapportés par plusieurs requêtes différentes seront potentiellement plus pertinents que les autres.

Les moteurs de recherche repèrent les mots qui composent la requête dans des tables préalablement constituées, où tous les mots sont référencés par leur adresse dans les documents où ils figurent. Quand il y a appariement, ils donnent accès aux documents qui comportent les mots recherchés, qui sont présentés dans un



ordre donné. Plusieurs modalités permettent de réduire un peu le bruit énorme que comportent les résultats de telles requêtes, surtout pour des moteurs de recherche dont la prétention est de donner accès à l'ensemble des documents accessibles sur le Web, dont le nombre est depuis longtemps incommensurable et toujours en croissance. Parmi celles-ci, il y a la possibilité de sélectionner une expression entière. Si les documents ont été préparés adéquatement, ceux où les mots apparaissent dans le titre ou dans d'autres champs appelés « métadonnées » sont priorisés lors de l'ordonnancement. Pour pallier le silence potentiel causé par les flexions morphologiques, une troncation est effectuée automatiquement, de même pour les fautes d'orthographe, qui sont détectées. Malgré tous les problèmes qu'ils causent, les moteurs de recherche sont précieux parce qu'ils donnent accès à des informations qui se trouvent sur des pages Web personnelles ou dans des carnets (blogue) autopubliés qui ne seraient autrement pas accessibles. Les versions électroniques de certains articles scientifiques sont également disponibles en libre accès.

Il est fortement recommandé de consigner les pages Web qui seront identifiées comme pertinentes dans une application appropriée, plutôt que d'en faire un signet à même le navigateur Web. Une des applications possibles est *Delicious*. Celle-ci offre une bonne intégration dans la plupart des navigateurs et permet de produire, pour chaque page Web retenue, une fiche qui peut être indexée par des descripteurs (tags). Elle permet également d'ajouter des annotations qui peuvent être consacrées, entre autres, à un résumé du contenu ou aux raisons du choix. Il est possible de réaliser des recherches sur tous les champs de la fiche. En outre, à titre d'application collaborative, elle permet le partage.

Google, dont le moteur de recherche est le plus développé, offre deux services pertinents pour les besoins du présent travail. *Google Livres (Google Books)*, lancé en 2004, permet une recherche en plein texte dans les livres dont le contenu a été numérisé. À ce jour, la quantité de livres en langue française se compte en millions. En raison des droits d'auteur, les ouvrages ne sont néanmoins pas accessibles en entier, suffisamment de pages et de sections étant omises pour en empêcher la lecture. Or n'en reste pas moins que les passages fournis dans plusieurs cas permettent d'en établir la pertinence et, le cas échéant, de trouver ceux-ci dans le catalogue d'une bibliothèque universitaire. *Google Scholar*, aussi lancé en 2004, permet gratuitement la recherche en plein texte dans les revues des grands éditeurs de littérature scientifique et donne, pour chacun des articles repérés, le nombre de fois où celui-ci est cité, donnant un aperçu de la notoriété de l'article chez les pairs. Toutefois, la couverture exacte n'étant pas connue, cet outil n'est pas des plus fiables, même s'il peut être très utile en complément aux autres sources documentaires. Ce dernier service est moins pertinent à ce stade-ci de la recherche, mais le deviendra ultérieurement pour préparer la revue de littérature.

À ce point, comment évaluer l'information obtenue par les moteurs de recherche? Encore là, il n'y a pas de solution miracle. Il faut d'une part avoir développé un sens critique et, de l'autre, avoir au préalable une connaissance du domaine tirée minimalement de la lecture d'ouvrages généraux sur le sujet. Voici quelques critères



qui indiquent la qualité de l'information contenue par document. Plus ces critères sont présents, plus l'information sera présumée fiable, ce qui ne devrait en aucun cas dispenser d'en faire une lecture critique pour en déterminer la pertinence :

- Est-ce possible d'identifier la provenance du site, soit par une mention sur le document, soit par son adresse? – Les plus fiables sont les sites officiels des universités, ou d'entités affiliées à celles-ci, les sites des revues scientifiques, d'organismes publics, etc.
- L'auteur du document est-il identifié? – Si oui, une vérification avec le moteur de recherche permettra de déterminer son affiliation à une université ou à un laboratoire de recherche; s'il a des publications à son actif, il faut vérifier ses réalisations.
- L'information contenue dans le document repose-t-elle sur des sources dûment identifiées? – L'absence de références pour des citations ou l'incomplétude de celles-ci est un indice de moindre qualité.
- L'information est-elle récente et actualisée? – L'absence de date de mise à jour est un indice de moindre qualité.
- Le document est-il bien structuré, bien présenté, bien rédigé? – La qualité de l'information touche aussi la qualité de l'expression écrite, la cohérence de la structuration du texte, etc.
- L'information est-elle corroborée par d'autres documents sans que ceux-ci soient une copie intégrale? – La redondance est l'un des fléaux d'Internet, qui toucherait environ un tiers des documents.

4.2.7 Évaluation

Comme le travail de cette étape comprend deux volets séparés, qui sont présentés l'un à la suite de l'autre, chacune des présentations se termine par des remarques quant à l'évaluation de ce volet.

Comme pour les étapes précédentes, une présentation en classe est faite devant le ou les responsables du cours ainsi que les pairs; des commentaires sont formulés en séance; et l'étudiant a le loisir de modifier sa présentation à la lumière des commentaires recueillis, ou encore à la suite d'une comparaison avec la prestation des collègues pour le document écrit, à remettre plus tard, selon un délai conséquent.

La présentation attendue à l'oral comporte les éléments suivants : la liste des concepts retenus et, pour chacun, la justification du choix, de même que, pour chacun des concepts, et de façon schématique, une reconstitution de l'étymologie ainsi que le parcours sémantique des mots qui les désignent. Les références bibliographiques ne sont requises que pour le travail écrit.

Lors de sa rétroaction, l'enseignant doit fournir des pistes pour bonifier le travail et faire une évaluation formative à propos des critères qui seront appliqués lors de l'évaluation sommative de la version écrite de la présentation. Ces critères portent sur la pertinence du choix des termes, sur la qualité de la synthèse pour



l'étymologie et le parcours sémantique de chacun des concepts, sur la consistance du rapport établi avec les intentions de création, ainsi que sur la qualité de l'expression. La qualité de la synthèse n'est pas une exhaustivité distanciée et donc impersonnelle, mais une appropriation créative qui, sans négliger les aspects les plus importants, élague les détails, tout en mettant bien en relief les aspects qui alimentent son processus de création : les ambiguïtés, les oppositions, les bifurcations, etc.

Le travail écrit doit reprendre de façon extensive et discursive les éléments de la présentation orale et tenir compte de la rétroaction des collègues et de l'enseignant. Il doit aussi comporter une section sur les résultats de la recherche documentaire présentés de la façon suivante : un texte qui fait le récit de la recherche effectuée, des principaux gisements d'information mis à jour, ainsi que des auteurs identifiés et de ceux retenus, accompagné de la motivation des choix; à cela d'ajoute, sous forme de fiches bibliographiques, les ouvrages identifiés, avec un aperçu de leur contenu et leur apport appréhendé relativement à la recherche-crédation. Il faut bien faire attention, dans le texte de la synthèse, de bien indiquer les sources utilisées et d'indiquer les passages pris tels quels dans celles-ci avec des guillemets, sinon cela peut être considéré comme du plagiat.

Pour les considérations complémentaires quant à l'évaluation sommative de cette étape, se référer à la section

4.3 Par rapport à un corpus d'œuvres pertinentes

Tout comme pour le volet documentaire autour des concepts retenus qui amorce un processus qui se continuera tout au long de la recherche doctorale, le corpus permet l'accumulation d'œuvres dont l'analyse vient enrichir le processus de création.

Le terme *corpus* provient du mot latin dont la graphie est la même et qui désigne, au sens propre, le corps humain. Parmi l'un de ses sens figurés, le terme *corpus* est utilisé pour désigner un ensemble de textes, d'images, de films de vidéos, artistiques ou non, qui ont été regroupés dans une optique précise, la plupart du temps pour faire l'étude d'une question ou d'un problème donné à partir d'une analyse empirique de type comparatiste. Par exemple, un ensemble d'installations vidéo interactives pourraient être réunies en corpus pour établir les caractéristiques d'un sous-genre particulier d'installations par une analyse comparative qui ferait ressortir par l'observation des différences et des similarités entre les œuvres. L'analyse comparative d'œuvres, d'une période donnée ou échelonnée dans le temps, est le seul moyen de faire apparaître les constantes et les ruptures, et donc de départager le « génie » propre à l'artiste, l'esprit d'une époque ou encore les emprunts à des traditions. Dans l'approche structuraliste, le corpus sera utilisé pour identifier les caractéristiques ou les propriétés des entités qui le constituent et dont la présence et l'absence déterminent l'appartenance de ces entités à un nombre fermé de types différents, par exemple les 31 fonctions identifiées par Vladimir Propp dans son essai *Morphologie du conte* (1928/1970), qui couvrent l'éventail des actions significatives du conte traditionnel russe. C'est ainsi que la composition du corpus s'avère capitale parce qu'elle conditionne les résultats de l'analyse qui en sera faite.



Dans le contexte d'un cadrage par rapport à ses intentions de création identifiées à l'étape précédente, le rapport au corpus est complètement différent. Le corpus est toujours un ensemble d'œuvres qui ont été sélectionnées non pas nécessairement parce qu'elles entretiennent des rapports entre elles dont l'explicitation et la caractérisation constituent l'objectif de l'analyse, mais parce qu'elles entretiennent des relations en tout ou en partie avec les intentions de création. Et ce sont ces relations qui sont l'objet d'analyse. L'analyse est toujours de type comparatif; ce n'est plus la comparaison entre elles des œuvres du corpus qui compte, mais de chacune des œuvres du corpus par rapport aux intentions de création.

Ce travail d'analyse comparative avec des œuvres poursuit plusieurs objectifs, soit de développer une très bonne connaissance du contexte artistique particulier dans lequel notre création s'inscrit, de préciser ses intentions de création par une analyse critique d'œuvres reconnues, de rendre explicite ses influences et ses sources d'inspiration afin de mieux les assumer et d'identifier ce en quoi nos intentions de création se distinguent ou se démarquent d'œuvres apparentées déjà dans la sphère publique de façon à pouvoir répondre à l'exigence d'« originalité » inhérente au doctorat. Ce terme, qui ne pose pas de problème quand il s'agit de qualifier les exigences de l'apport à la connaissance attendu d'une thèse de recherche, est toutefois problématique dans le contexte de la création artistique à l'époque postmoderne où le pastiche, voire le plagiat, est au cœur de certaines pratiques. Il n'en reste pas moins qu'il serait très gênant que l'œuvre finale présente de grandes similarités avec d'autres œuvres sans que cela ne soit intentionnel, par méconnaissance.

4.3.1 Constituer un corpus

Les critères de sélection des œuvres qui feront partie du corpus ne sont ni la représentativité ni l'exemplarité, comme pour les corpus qui servent à faire de la recherche. Il est toutefois difficile de déterminer ces critères hors contexte, chaque situation déterminant leur pertinence et leur possibilité. Avant de s'attarder aux critères, il convient de déterminer le nombre d'œuvres qui en feront partie lors de cette étape : soit entre trois et cinq, c'est-à-dire suffisamment pour avoir un éventail de possibilité, mais pas trop nombreux pour être en mesure d'effectuer une analyse consistante.

Le corpus doit compter au moins une œuvre qui s'avère particulièrement inspirante, qui exerce sur nous une très grande influence, désirée ou pas. Les autres œuvres doivent en tout ou en partie être du même genre ou présenter un aspect particulièrement important dans notre processus de création : sur les plans de la forme, des matériaux, de leur traitement, de la technique ou de la technologie, mais aussi sur les plans de la thématique, de l'expérience par le spectateur anticipée, etc. Les œuvres sélectionnées doivent être contemporaines. Quelques-unes des œuvres peuvent appartenir à une autre discipline artistique, dans la mesure où le rapprochement effectué s'avère pertinent.



Malgré les musées qui disposent d'une collection d'œuvres permanentes et offrent une programmation qui rend compte de la production actuelle, les nombreuses galeries, la production des troupes de danse et des ensembles musicaux, les différents festivals qui nous mettent en contact avec des œuvres marquantes actuelles, il reste que beaucoup d'œuvres qui nous apparaîtront pertinentes ne sont accessibles que par le biais de reproductions ou d'une documentation visuelle, d'une captation vidéographique ou de textes critiques. Il est malgré tout possible de les inclure dans le corpus, si la documentation disponible permet de reconstituer l'œuvre. On doit, dans la mesure du possible, éviter de sélectionner les œuvres phares qui sont mentionnées dans les répertoires écrits par des critiques d'art reconnus, à moins qu'une documentation conséquente soit par ailleurs disponible. Il y a de ces œuvres qui sont mentionnées sans cesse, mais dont il n'existe d'autre documentation qu'une photographie. Il faut éviter d'imaginer l'œuvre, qu'elle devienne projection de notre désir. Dans le cas où nos intentions de création portent sur l'expérience vécue par le spectateur, ou encore sur l'interactivité, la constitution d'un corpus implique que l'on ait expérimenté soi-même les œuvres ou qu'une documentation vidéo soit suffisamment exhaustive et explicite pour discerner les réactions de plusieurs spectateurs, ou encore que l'on dispose de témoignages étoffés de la part de spectateurs.

Pour constituer le corpus demandé, on peut bien entendu faire des recherches dans les catalogues disponibles dans les universités, mais les résultats risquent d'être insatisfaisants. Il faut surtout amorcer une activité de veille et effectuer celle-ci constamment. L'idée de veille implique d'être à l'affût, pour repérer les œuvres au moment de leur émergence et non pas seulement lorsqu'elles ont obtenu une reconnaissance par la critique. Pour faire de la veille, il faut développer une bonne connaissance du contexte entourant le type d'œuvres recherchées, les principaux artistes, le circuit de diffusion, les revues qui présentent des critiques, etc., sans oublier qu'il existe sur les réseaux socionumériques de nombreux blogues et pages Facebook consacrés à l'activité artistique, présentation d'œuvres ou d'événements, dont *FILE – Electronic Language International Festival*, qui présente une dizaine d'œuvres par jour.

La stratégie à déployer consiste à effectuer une fouille sur un moteur de recherche avec le nom d'une œuvre ou d'un artiste qui nous apparaît pertinent non seulement pour obtenir des informations, mais aussi pour en trouver d'autres par leur coprésence dans des expositions, des événements, des programmes ou encore des festivals. Ainsi, si on s'intéresse à une œuvre présentée à la *Biennale internationale d'art numérique* qui a eu lieu à Montréal en 2012, il est fort possible que d'autres œuvres présentes à ce festival soient susceptibles de nous intéresser. Il faut que la veille effectuée ait une visée à la fois locale et internationale, et non seulement en Europe du Nord (France, Angleterre et Allemagne), prendre le risque de l'incursion dans des cultures moyennement éloignées, nordiques ou moyen-orientales, ou éloignées, africaines ou asiatiques. Par ailleurs, il ne faut pas oublier de laisser une place à l'errance, au hasard d'une découverte qui peut s'avérer bouleversante.



Les œuvres repérées doivent être répertoriées. Si la documentation provient du Web, l'application collaborative *Delicious*, aussi recommandée pour les textes du cadrage conceptuel, peut être utilisée; toutefois, il faut retourner aux pages référencées pour les consulter. D'autres applications permettent de conserver des images tirées du Web, telles que Pinterest. Cependant, celles-ci n'offrent qu'un champ texte non structuré pour inscrire les informations pertinentes et pas d'indexation par mots-clés ni de repérage. Leur avantage réside alors dans possibilité de voir plusieurs images simultanément, sans accéder aux pages, pour autant que l'on dispose d'un écran aux dimensions conséquentes. Il est aussi possible de regrouper les images, mais pas de répertorier des pages qui ne contiennent que du texte. Malgré leur grande intégration au Web, la plupart des applications collaboratives ne sont pas tout à fait satisfaisantes, dans la mesure où, comme leur objectif est de référencer un document Web, elles ne permettent pas de réunir sur une même fiche plusieurs images, vidéos, textes provenant d'autant de pages Web. Or il est important de pouvoir réunir dans un même lieu toutes les informations recueillies pour documenter une œuvre. Si le blogue offre cette possibilité, il ne constitue pas une solution parce que comme les entrées sont datées, elles ne peuvent être révisées une fois publiées, alors que le processus de documentation d'une œuvre est un processus incrémental, c'est-à-dire qui est complété dans le temps. En dernière instance, chacun doit trouver la façon qui lui est propre pour accumuler les informations recueillies sur chacune des œuvres formant le corpus, ce peut être aussi simple que de créer un fichier par œuvre sur son traitement de texte ou sur son logiciel de présentation et d'y insérer au fur et à mesure les textes, les images, les vidéos et leurs références, ses notes personnelles ainsi que les analyses produites.

4.3.2 Analyser les œuvres

Chacune de ces disciplines artistiques dispose de sa méthode d'analyse, sinon de plusieurs, comme l'iconographie et l'iconologie d'Erwin Panofsky (1892-1968) pour les arts visuels (1955/1986), l'analyse du spectacle vivant, particulièrement le théâtre de Patrice Pavis (2005), ou encore la poétique de la danse contemporaine de Laurence Louppe (1997). Pour ce qui est de l'analyse musicale, cette pratique diversifiée a fait l'objet d'une large couverture (Campos et Donin, 2009). Par ailleurs, des approches ont été appliquées à l'analyse des œuvres d'art de façon transversale, à toutes les disciplines avec plus ou moins d'adaptation, dont l'approche phénoménologique qui s'attache à décrire l'expérience esthétique vécue (Dufrenne, 1953) et la sémiologie ou l'analyse sémiotique, une approche qui décompose l'œuvre en éléments distincts, comme un code fait de signes isolables. On retrouve de nombreux ouvrages sur la sémiologie de l'image (Everaert-Desmedt, 2006 ; Saint-Martin, 1987), du théâtre (Kowzan, 1992), de la musique (Nattiez, 1976) et du cinéma (Metz, 1968).

Ici, il ne s'agit toutefois pas d'adopter la posture distanciée d'un critique en arts visuels, en théâtre, en musique, en danse, etc., mais d'assumer celle qui est la nôtre : une posture impliquée dans la mesure où nous avons formulé des intentions de création pour une œuvre en devenir. C'est ainsi que l'analyse ne sera pas exhaustive,



mais se concentrera essentiellement sur les points en commun avec nos intentions, et que la visée de la synthèse critique résultante de cette analyse est d'enrichir nos propres intentions de création. À cet effet, il faut recourir au vocabulaire approprié et, le cas échéant, effectuer les opérations prescrites par une méthode d'analyse reconnue et dûment référencée.

L'analyse compte quatre temps. Dans un premier temps, une brève mise en contexte de l'œuvre par rapport à la production de son auteur, par rapport aux œuvres du même type, par rapport à sa situation spatiotemporelle, en ne retenant que ce qui est pertinent pour bien caractériser l'œuvre, doit être faite. Dans un deuxième temps, il faut formuler une description succincte mais suffisamment détaillée pour faire comprendre l'œuvre, son esthétique et son fonctionnement. Dans un troisième temps, il faut réaliser l'analyse proprement dite, pour laquelle il est recommandé de s'en tenir aux aspects selon les intentions ont été formulées : la symbolique, la forme et le matériau, auxquels s'ajoute la thématique abordée. Il ne s'agit pas, à ce point, de donner son opinion, mais de produire une critique fondée et argumentée. Dans un quatrième et dernier temps, il faut établir le positionnement, lequel implique un engagement personnel envers l'œuvre en identifiant, par rapport aux aspects analysés, ce qui s'avère inspirant et pourquoi, ou encore ce que l'on voudrait modifier en explicitant la raison, ce par quoi l'aspect modifié sera remplacé et comment on compte s'y prendre.

De plus, dans la mesure du possible, il ajouter une dimension à l'analyse de l'œuvre, celle de son processus de création, en insistant sur les aspects techniques du faire et sur les contraintes matérielles inhérentes, les outils ou les instruments ainsi que les supports utilisés, sans oublier les particularités de l'implication du corps, autant celui du créateur que du spectateur.

2.1.1.1 Évaluation

Comme pour les étapes précédentes, une présentation en classe devant le ou les responsables du cours et les pairs doit être faite, des commentaires doivent être formulés en séance et l'étudiant a le loisir de modifier sa présentation à la lumière des commentaires recueillis, ou encore à la suite d'une comparaison avec la prestation des collègues pour le document écrit à remettre plus tard, suivant un délai conséquent.

La présentation attendue à l'oral comporte les éléments suivants, et ce, pour chacune des œuvres choisies : une documentation représentative (des images, des extraits vidéo); une courte mise en contexte de l'œuvre, prenant la forme d'une fiche signalétique; une justification du choix, une description et une analyse des aspects retenus; ainsi qu'un positionnement par rapport à ses intentions de création.

Lors de sa rétroaction, l'enseignant doit fournir des pistes pour bonifier le travail et faire une évaluation formative relative aux critères qui seront appliqués lors de l'évaluation sommative de la version écrite de la présentation. Ces critères portent sur la pertinence du choix des œuvres, sur la qualité de l'analyse dans ses quatre



composantes, sur la consistance du lien établi avec les intentions de création, ainsi que sur la qualité de l'expression. La qualité de l'analyse ne s'évalue pas uniquement sur la maîtrise d'une approche analytique propre à une discipline, sur l'aisance dans l'utilisation du vocabulaire associé et sur la pertinence et la validité des résultats, mais aussi sur l'investissement personnel.

Le travail écrit doit reprendre de façon extensive et discursive les éléments de la présentation orale et tenir compte de la rétroaction des collègues et de l'enseignant.



5 Énoncé du projet

Même s'il est préconisé de toujours garder l'aspect « recherche » du projet doctoral près de son aspect « création », la pratique de l'enseignement de la recherche-crédation a montré que, lorsque l'accent est mis sur l'aspect « recherche » (de type universitaire) – souvent déficient chez les artistes établis et sous-développé chez les détenteurs d'une maîtrise de type création –, cela tend à faire prendre une place démesurée à la recherche, au point de nuire au développement du projet de création. Pourtant, c'est la création qui devrait d'abord être considérée, puisque c'est à partir de celle-ci et de sa réalisation que la recherche sera pensée et réalisée. Il faut à tout prix éviter que les carences dans la pratique de la recherche deviennent le point focal de la démarche et que le projet de création soit mis de côté au profit de l'acquisition d'une expertise en recherche.

Dans ce contexte, la dernière étape de cette première partie du parcours méthodologique consiste essentiellement à formuler une ébauche du projet de création dans la foulée des étapes précédentes, qui ont mené à identifier le noyau à partir duquel formuler des intentions et un cadrage par rapport à un corpus d'œuvres. La deuxième partie du parcours méthodologique sera, quant à elle, consacrée entièrement à la formulation du projet de recherche-crédation en développant, autour du projet de création, une problématique et une stratégie méthodologique.

5.1 La structure du document

Le document qui comporte l'énoncé de projet attendu compte de trois à cinq pages et s'apparente d'une certaine manière à une demande de subvention auprès des organismes provinciaux et fédéraux. Ce document servira à communiquer la nature de l'œuvre à venir. Un très grand soin doit être apporté à la formulation : elle doit être accessible aux personnes qui ne sont pas habitués au jargon de la discipline et doit être complète pour permettre de se représenter l'œuvre à venir.

La structure du texte est libre, mais les éléments suivants doivent s'y retrouver :

- le titre : pas le titre du projet de thèse, mais celui de l'œuvre qui sera réalisée;
- la discipline artistique et, le cas échéant, une qualification du genre;
- une description de l'œuvre, ce qui sera à voir, à entendre, ce qui est attendu du spectateur;
- le traitement esthétique : des précisions quant à la forme et aux matériaux;
- la thématique : les symboles;
- l'originalité : ce qui distingue le projet d'autres apparentés;
- les considérations d'ordre éthique, s'il y a lieu;
- le type de diffusion envisagé;
- les incertitudes quant à la réalisation du projet, ce qui est inconnu à ce moment-ci.



Le texte du projet peut être accompagné, si cela est pertinent, d'illustrations, de dessins, de croquis, de schémas, versés en annexe et référencés dans le texte.

5.2 Évaluation

Il n'y a pas nécessairement de présentation orale à cette étape finale parce qu'il s'agit d'une mise en forme de tout ce qui a déjà été présenté lors des étapes précédentes et, surtout, parce que, les sessions universitaires étant limitées à quinze semaines, il ne reste habituellement pas assez de temps pour tenir celles-ci. L'expérience a démontré qu'il était plus profitable de donner un délai de quelques semaines, avec des activités de tutorat au besoin, pour que le projet mature à la suite de la réalisation des étapes préparatoires.

L'évaluation sommative porte sur la qualité artistique du projet et son originalité d'une part et sur la qualité et surtout la clarté de l'expression écrite, d'autre part.



6 Stage en atelier

Il est fortement recommandé de ne pas enchaîner immédiatement avec le deuxième parcours méthodologique, qui a pour but de développer l'aspect recherche en lien avec le faire de la création. Pour différentes raisons, il peut arriver, par exemple, que le premier parcours méthodologique demande plus de temps à réaliser que celui imparté par une session universitaire de quinze semaines. Des événements imprévus et hors du contexte universitaire peuvent également survenir. Parfois, le travail d'introspection du récit de pratique s'avère plus difficile que prévu, en raison de blocages qu'il faut préalablement lever; parce qu'il faut comprendre et atteindre les exigences d'une écriture de niveau doctoral. L'étape des intentions peut en outre être marquée par une prise de conscience que son projet initial, celui avec lequel le cheminement a été commencé, s'avère trop distant de nos inclinaisons personnelles : une remise en cause s'impose alors. Une telle prise de conscience, d'un côté, peut s'avérer très déstabilisante, voire anxiogène, car des certitudes s'en trouvent alors ébranlées et un sentiment de vide peut s'installer. D'un autre côté, ce même revirement peut s'avérer euphorisant, jubilatoire. Dans tous les cas, développer un nouveau projet peut prendre un certain temps, d'autant plus que s'ajoutent les exigences académiques de la réflexivité et de sa verbalisation.

Il est important de comprendre que les délais pour compléter chacune des étapes sont imposés par les contraintes institutionnelles d'organisation des sessions, alors que le processus de création a une temporalité particulière à chacun et à chaque situation. Un retard pris pour réaliser une étape est très difficile à rattraper sans négliger les étapes subséquentes. Par ailleurs, pour la poursuite de la démarche doctorale, il est de loin plus important de compléter adéquatement chacune des étapes que de terminer dans les délais. Un changement de projet qui intervient après le cursus méthodologique peut retarder de plusieurs années le parcours de l'étudiant. En effet, après une période de remise en question, quand la décision est prise, il faut reprendre toutes les étapes de la démarche méthodologique sans autre accompagnement que le directeur de thèse.

Même s'il n'y a pas eu de délai dans la réalisation des étapes et que le projet qui a été formulé à la suite de la démarche méthodologique s'avère être le « bon » projet, il est essentiel de mettre celui-ci à l'épreuve en atelier, par une phase de production. Ainsi, avant d'entreprendre la réalisation de son projet de création, il est important de réaliser en atelier, au moins partiellement, une première version de son projet.

6.1 Programme d'activité

La finalité de cet atelier est la mise à l'épreuve du projet de création tel qu'il est formulé dans le document écrit qui suit la réflexion. L'épreuve dont il est question ici est celle du concret et de la matérialité du faire, qui permettra de valider les formes et les matériaux, les procédés et les traitements ainsi que les autres aspects constitutifs importants de l'œuvre. À partir des résultats obtenus, il nous sera



possible d'en évaluer l'esthétique générale, l'efficacité, à savoir si la réaction des spectateurs est conforme à ce qui était projeté, et la faisabilité et, le cas échéant, des modifications au projet initial pourront être apportées. Pour tirer le meilleur profit de cette étape, il est important d'établir un programme d'activités, programme qui doit être établi en fonction d'objectifs qui auront été fixés selon la discipline, les particularités de l'œuvre et la singularité de notre processus de création.

Ainsi, il est impossible d'établir un programme général d'activité convenant à des disciplines aussi variées que la peinture, la création sonore, les arts médiatiques, les arts du vivant, etc., qui, chacune, ont leur particularité et leurs contraintes. Certaines permettent la réalisation de plusieurs œuvres, comme la peinture, d'autres, comme la vidéo ou la conception sonore, demandent l'accomplissement de plusieurs étapes successives telles que la captation, le traitement, le montage, alors que d'autres, comme les arts médiatiques, nécessitent le recours à plus d'une technologie et même parfois à des développements sur mesure. Les arts du vivant, quant à eux, imposent d'autres contraintes, comme la répétition de participants, la mise au point d'éclairage, l'introduction de médias sonores et visuels.

L'identification des plus importantes incertitudes techniques, technologiques et esthétiques, par rapport au matériau, à la réaction du public, etc., permet la formulation d'objectifs adaptés à l'œuvre. Enfin, les activités varieront selon le type de démarche créative pratiquée, qui va de l'exploration libre et l'improvisation, à une réalisation spécifique à la suite d'une planification poussée.

La tâche suivante consiste à découper le projet dans son ensemble et de planifier un certain nombre d'« études » de façon à réaliser les objectifs préalablement formulés. Tout dépendant des situations, ces études n'auront d'autre finalité que de valider le projet, mais elles pourront aussi être l'objet d'une diffusion publique à titre de *work in progress* ou à titre d'exposition d'œuvre(s) achevée(s) si un cycle complet de création en a permis la production.

6.2 La documentation de l'atelier

Cette réalisation doit être adéquatement documentée. Des notes personnelles doivent être prises au jour le jour pour relater les activités, les succès, les échecs, les modifications apportées au projet et ce qui les a causés : l'obtention de résultats moins intéressants qu'anticipés, l'apparition de contraintes non prévues, etc. Tout en relatant les faits obtenus, il est essentiel de consigner également le ressenti, les émotions, les affects ressentis. Ces notes doivent être accompagnées d'une documentation des activités réalisées comportant selon les cas les esquisses qui permettent la planification de la réalisation, des photographies et des vidéos des étapes importantes ainsi que du résultat de ces activités.

À la fin de la période d'atelier, un bilan des activités et des réalisations doit être produit. Ce bilan vient valider la faisabilité et l'intérêt du projet, en identifie les problèmes et les contraintes et les modifications envisagées du projet de création. En



plus de son utilité immédiate pour déterminer la suite, ce bilan sera une précieuse source d'information plus tard, lors de l'écriture de la thèse.

Parallèlement au travail en atelier, un programme de lecture des textes repérés autour des concepts identifiés lors du cadrage doit être réalisé, de façon à ce que les lectures non seulement préparent la rédaction du cadrage théorique de la thèse, mais surtout viennent alimenter le travail en atelier. Si cela n'a pas été fait lors de la rédaction de la fiche documentaire, il faut d'abord identifier si l'ouvrage au complet est pertinent ou s'il faut plutôt ne considérer qu'une section ou certains chapitres. Après quoi, une lecture attentive doit être faite, et voici quelques conseils sur la prise de notes lors de la lecture.

Avant tout, il faut garder à l'esprit que l'objectif n'est pas de capter l'intégralité du contenu du texte lu : il ne s'agit pas d'en faire un résumé exhaustif, mais de garder une trace de ce qui est important pour nous et pour notre projet de création. Seront ainsi identifiées et consignées les idées de force ou principales présentées par l'auteur et, pour chacune d'elles, le développement qu'il en est fait. Pour ce faire, il faut être en mesure de défaire la linéarité du discours et de s'abstraire de la logique argumentative déployée pour rapporter à une même idée principale ses développements, dont certains peuvent se trouver dans des passages passablement éloignés les uns des autres. Il est impératif de bien référencer ce qui est ajouté dans les notes de lecture pour être en mesure d'y revenir aisément plus tard, soit pour utilisation directe du matériel lors de la rédaction, soit pour le cadre théorique à l'examen doctoral, ou encore dans le chapitre de la thèse consacré au cadre théorique.

Parallèlement, il est recommandé de recueillir des citations qui nous apparaissent particulièrement inspirantes. Il faut bien noter la référence (exacte) pour éviter de refaire ce travail plus tard, les imprimer et les afficher dans l'atelier pour les avoir sous les yeux, non pas lorsqu'on est à l'ordinateur, mais bien lors des activités de réalisation des études. Quelle que crédibilité que l'on accorde aux simplifications, très souvent excessives de la théorie des deux hémisphères (Springer et Deutsch, 1981) selon laquelle l'hémisphère droit traite les informations visuelles et spatiales qui permettent le repérage dans l'espace, les gestes et les actions sur les objets et traite les émotions, alors que l'hémisphère gauche est mobilisé par la compréhension et la production du langage, il permet un traitement analytique détaillé, séquentiel, « rationnel » de l'information, il n'en reste pas moins que d'effectuer simultanément la lecture de courts extraits de texte particulièrement marquants avec des activités de création ne peut que favoriser le croisement souhaité entre les concepts et la création.

Par ailleurs, il est important de noter dans un endroit distinct ou en utilisant un signe distinctif ce à quoi ce qui est lu nous fait penser. Ainsi, la lecture ne se réduit pas au décodage, à la compréhension et à l'assimilation d'informations : elle a un potentiel heuristique. En effet, des informations nouvelles stimulent notre mémoire et favorisent l'établissement de liens avec d'autres informations déjà en mémoire. De plus, le fait que notre attention est absorbée par la lecture, mais que l'on a aussi en tête la réalisation d'activités dans l'atelier, peut faire surgir des idées qui s'avéreront non seulement précieuses pour la création en cours, mais qui constitueront aussi un



apport personnel dans le cadre théorique de la thèse. Enfin, noter ce que l'on découvre au fur et à mesure de nos lectures est infiniment plus simple que de faire des découvertes face à la page blanche. Établir dès le départ une distinction nette entre ce que nous avons lu et ce que cette lecture nous a permis de découvrir est le meilleur moyen d'éviter de confondre des propos de notre cru de ceux des auteurs lus, ce qui constituerait un plagiat involontaire.

Enfin, il faut développer l'habitude d'établir, face aux auteurs, un rapport de dialogue avec leur propos, ne pas hésiter à confronter, après avoir fait l'effort de les comprendre, les constructions langagières à la concrétude de ce qui est vécu en atelier et de rejeter ce avec quoi il est impossible d'entrer en rapport, malgré la renommée et le rayonnement de l'auteur. Cela s'appelle exercer son esprit critique.



De l'énoncé de projet au projet de thèse



Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin, daté 2017, est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.

7 Le titre

7.1 Le titre de la thèse

Donner un titre à une thèse, comme pour tout ouvrage, n'est pas anodin. Comme il s'agit de la première inscription, le titre occupe une place prépondérante dans l'ouvrage. Cette prépondérance est confirmée par la mise en page : le titre est en lettres majuscules ou en gras, selon les exigences, habituellement au centre d'une page, celle-ci appelée « page titre » et consacrée aux informations officielles. On y retrouve en outre : le nom de l'université, le titre exact de la recherche, le nom du programme, le nom de l'auteur ou auteur, ainsi que le mois et l'année du dépôt.

Le titre, parfois appelé « intitulé », est un énoncé qui doit indiquer le plus précisément possible l'objet de la thèse, d'autant plus que la thèse sera principalement représentée par cet énoncé – toutefois accompagné d'un résumé d'une page et de quelques mots-clés dans les répertoires et les bases de données.

Étant donné l'ampleur et la complexité d'une thèse, bien formuler un titre est une tâche ardue. Pourtant, dans la plupart des cas, peu d'importance est accordée à la formulation du titre de la thèse en regard de celle qui est accordée à la formulation de la problématique et du choix de la méthodologie. Très peu d'ouvrages consacrés à la méthodologie de la recherche fournissent d'indications sur la formulation d'un titre. Les guides consacrés à la rédaction de mémoires et de thèses, fournis ou recommandés par les universités, s'entendent tous pour en reconnaître l'importance, mais, à quelques exceptions près, se limitent à fournir des indications sur la façon de le mettre en page.

Voici quelques indications recueillies lors d'une revue exhaustive :

« Plus important qu'on ne le pense. Doit aider à voir tant l'objet que l'orientation. Un titre spécifique est généralement une bonne chose. » (Antonius, 2008, p. 8)

« Le choix du titre n'est pas anodin. Il présente l'idée principale de façon concise et simple et fait ressortir les variables s'il y a lieu. On y évite les abréviations et les termes généraux. Le titre ne devrait pas occuper plus de trois lignes. Si le titre s'étend sur plusieurs lignes, on équilibre celles-ci. » (Université de Sherbrooke, 2005.)

« Une adéquation entre le titre et le contenu de la thèse est de mise et le principe doit être respecté, autant que possible, même si une certaine liberté et une marge de manœuvre sont laissées à l'appréciation de l'auteur. Le titre doit refléter les orientations essentielles du travail. Chaque élément du titre importe et doit apporter une information précise. À ce premier titre ou titre principal peut être adjoint, si nécessaire, un sous-titre qui l'éclaire en apportant des précisions supplémentaires sur la question traitée. » (Rouveyran, 1999, p. 104)

« Le titre retenu pour votre mémoire ne doit pas être trop prétentieux et doit indiquer clairement l'objet de votre recherche. N'oubliez pas en effet que ce titre sera la première indication dont disposent les autres chercheurs, étudiants, lors des investigations



bibliographiques. Il peut par exemple être composé d'un titre plus conceptuel, suivi d'un sous-titre empiriquement plus précis. » (*Guide du mémoire en sociologie*, Universités de Rouen et Paris, 2006.)

Si choisir rapidement un titre définitif de thèse peut sembler un bon moyen pour se rassurer, la suite du cheminement, c'est-à-dire le cadrage conceptuel et, par rapport à un corpus, la délimitation d'un domaine de recherche-crédation, la formulation d'une problématique, etc., montrera que le titre définitif ne peut venir que beaucoup plus tard, quand la totalité, ou presque, de la recherche-crédation est accomplie. Malgré tout, même une fois la recherche-crédation accomplie, il serait illusoire de considérer la formulation du titre de la thèse comme allant de soi.

Toutefois, à ce moment-ci, au tout début de la deuxième moitié du parcours méthodologique, la première étape consiste plutôt à donner un titre au projet de recherche-crédation, ce qui est différent que de donner un titre à la thèse.

7.2 Le titre du projet de recherche-crédation

Attribuer un titre à son projet de recherche-crédation constitue une étape importante dans le développement du projet, car ce titre sert non seulement à donner une direction générale au projet, mais aussi à déterminer ce qui lui est essentiel. Il est le résultat d'une opération de focalisation qui consiste à passer d'un domaine de possibles à un projet particulier, celui auquel toute l'énergie sera consacrée. Le titre du projet de recherche-crédation joue un double rôle : programmatique et communicationnel.

Ce titre constitue une sorte de point de repère, de ligne directrice, qui permet de repérer les écarts, par rapport au projet, qui ne manqueront pas de survenir lors des inévitables errances qui ponctuent le trajet de la réalisation du projet. Ce titre permet de faire la distinction entre ce qui est essentiel et ce qui est secondaire. Il est, en quelque sorte, une aide à la décision, car il fournit les critères permettant de déterminer ce qui fait partie de la recherche-crédation et ce qui n'en fait pas partie.

Ce titre qui est une formulation courte qui représente les intentions de recherche-crédation et qui sert de moyen de communication de la démarche auprès des autres. Il constitue la carte de visite, c'est pourquoi il doit être compréhensible, même minimalement pour les non-spécialistes.

Tout au long de l'élaboration du projet, la formulation du titre sera l'objet de modifications successives afin de refléter le cheminement effectué.

7.3 Formulation

La formulation du titre du projet de recherche-crédation doit tenir compte de la double dimension énoncée plus haut : programmatique et communicationnelle.

Le titre doit répondre à des exigences contradictoires. L'idéal est de donner un maximum de signification avec un minimum de mots. La formulation, ne dépassant



pas dix mots, doit être synthétique et condensée. Concise, elle doit être suffisamment explicite pour tracer les limites thématiques et indiquer les caractéristiques de la réalisation. Elle doit aussi refléter ce en quoi le projet est particulier, son originalité, et ce en quoi il est significatif.

Imagée, la formulation doit également susciter l'intérêt, attirer l'attention, exercer un pouvoir d'attraction. Elle doit être suffisamment intrigante ou provocatrice pour donner envie d'en savoir plus. À ce titre, la formulation tient du *branding*, terme utilisé en marketing pour désigner les aspects intervenants dans l'image et le contenu de marque d'une entreprise, d'un produit ou d'un service, de façon à leur attribuer une personnalité unique, forte et distinctive. Finalement, la formulation doit être stimulante pour vous, qui aurez à vivre de longues années avec celle-ci. Elle vous servira de réponse à l'inévitable question, autant de vos proches que des personnes d'autres milieux, à savoir sur quoi porte votre doctorat.

Dans le cas d'un projet de recherche, il est recommandé de formuler un titre clair, court et simple, qui indique quel est l'objet de la recherche, suivi, le cas échéant, d'un sous-titre apportant des précisions supplémentaires quant aux orientations essentielles de la recherche, entre autres sur le point de vue et la méthode. Cette façon de faire respecte le principe linguistique de la « thématisation », qui veut que les éléments les plus importants ou significatifs doivent être placés en position forte, soit au tout début de l'énoncé.

Dans le cas d'un projet de recherche création, le titre doit être double, soit le titre de l'œuvre, des informations sur sa thématique et sa matérialisation, ainsi que sur la recherche qui sera effectuée. La formule du titre suivi d'un sous-titre peut être reprise et adaptée à ces exigences.

7.4 Comment trouver le titre

Pour trouver le titre de son projet de recherche-crédation, il ne faut pas tenter de produire la formulation idéale d'un seul coup, mais plutôt de produire plusieurs formulations (plus de quatre), certaines reprenant des mots ou des segments déjà employés dans d'autres. Cette façon de faire sur le mode du « remue-ménages » présente plusieurs avantages, dont celui non négligeable de faire baisser l'anxiété reliée à l'atteinte de la perfection du premier coup. Surtout, cela permet de mettre devant soi diverses formulations sur lesquelles il devient possible de travailler de façon plus distanciée. Après analyse des variantes produites, deux opérations peuvent alors être effectuées : de sélection et de condensation.

Si on réalise que plusieurs aspects différents du projet tenus pour prépondérants, et parmi lesquels il nous est difficile faire la sélection d'un aspect qui sera considéré comme principal, c'est le symptôme que le projet n'est pas rendu à un stade de focalisation suffisant. Effectuer une sélection pour répondre aux exigences du titre serait une erreur; il vaut mieux suspendre cette tâche de formulation pour poursuivre une réflexion sur le projet lui-même. Une fois cette focalisation effectuée, l'aspect



principal retenu peut éventuellement être accompagné de quelques autres aspects qui seront mis en position d'explicitation de celui-là.

Parfois, la différence entre les formulations produites réside dans le choix des mots qui, à l'analyse, s'avèrent être synonymes ou proches parents, soit en plus spécifique ou en plus général, soit en plus technique ou en langage clair, etc. Un autre type de sélection est celle des mots ou des termes qui seront retenus. Il faut se rappeler que chaque élément du titre importe et que celui-ci doit apporter une information précise. Il faut retirer les mots superflus ; en effet, les mots *recherche*, *contribution*, *méthode*, *analyse*, *étude*, *œuvre*, *création* ou tout autre mot apparenté sont déjà impliqués par le fait que la thèse est une recherche-création. Entre deux termes, il vaut mieux choisir celui qui est le plus précis, mais aussi le plus percutant.

Quant à la deuxième opération, la condensation, elle est souvent nécessaire, car un titre est plus qu'un énoncé linguistique standard. Le fait de condenser la formulation en combinant ce qui est pertinent de plusieurs formulations produit une charge sémantique plus importante qu'un seul énoncé.

Une fois ces opérations accomplies et que le titre a été prononcé à haute voix plusieurs fois et soutient notre propre critique, il est temps de le soumettre aux autres, directeur, professeurs, collègues, proches. L'idée n'est pas, ici, d'attendre de ces derniers qu'ils résolvent les problèmes que la formulation nous pose, mais bien qu'ils servent de révélateurs. Soumettre son titre à des personnes extérieures et recueillir leurs réactions permet d'identifier ce qui n'est pas ou mal compris. Il s'agit de recueillir leurs suggestions sans nécessairement les retenir, mais plutôt de s'en servir pour diagnostiquer les éléments qui posent problème en se réservant la reformulation.

En conclusion, formuler le titre de son projet de recherche-création est la plupart du temps une démarche itérative de formulation et de reformulation, qui devrait être recommencée toutes les fois que le trajet de la réalisation du projet vient modifier de façon importante celui-ci.



8 La problématique

La problématique et la méthodologie constituent, avec le cadrage conceptuel, l'armature de tout travail de recherche universitaire et, plus particulièrement, du mémoire de maîtrise et de la thèse de doctorat. Ces trois composantes entretiennent des liens étroits entre elles, tout en jouant un rôle spécifique. Schématiquement, la problématique joue un rôle programmatique en identifiant les questions dont les réponses seront recherchées de façon systématique; la méthodologie indique quelles opérations seront accomplies; et le cadrage conceptuel fournit les connaissances préalables dont on dispose.

Construire une problématique est à la fois difficile et important. Difficile, parce que tous les conseils, procéduriers, ne peuvent qu'être généraux ou, au mieux, adaptés à un domaine ou encore à une posture épistémologique, alors qu'il s'agit d'une démarche particulière d'une part parce qu'elle n'est théoriquement formulée qu'une fois, étant donné qu'elle doit être originale, et, d'autre part, parce qu'elle est liée à aux intérêts particuliers d'un individu. Alors qu'il est souvent accompli pour une première fois, cet exercice exige pourtant une formation et de l'expérience. Important, parce que c'est à cette étape que sont déterminées les orientations de la recherche desquelles dépendent toutes les étapes subséquentes. Une erreur ou un manque dans la problématique peuvent avoir de graves conséquences sur la validité des connaissances produites, et la reprise de cette étape peut entraîner des errances et des délais dans la remise de la thèse.

La problématique repose sur le présupposé que la recherche systématique est un processus de résolution de problème, sur la distinction qui a été établie entre une recherche exploratoire et une recherche expérimentale. Faire une thèse inscrit la personne dans la tradition universitaire de la recherche, qui a pour but la transmission, d'une génération à l'autre, de connaissances, de même que la production de nouvelles connaissances pour la génération suivante. Pour ce faire il faut formuler une problématique identifiant dans les connaissances existantes des manques, des erreurs qui seront à combler à partir de méthodes qui, dans le cas des sciences humaines et sociales, reposent sur des conventions généralement partagées par la communauté.

Après une analyse étymologique et une définition générale du terme problématique, les particularités de celle-ci dans un contexte de recherche-crédation sont abordées. La dernière section est consacrée à la formulation de celle-ci.

8.1 Étymologie et définition

Emprunté au bas latin *problematicus*, qui signifie « problèmes, questions à débattre, discussion académique », le mot *problématique* est un terme technique appartenant au monde universitaire, plus particulièrement à la méthode de discussion scolastique développée au Moyen Âge. Thomas d'Aquin (1225-1274), entre autres, dans *Somme théologique* (entre 1266 et 1273), procède par questionnement. Il développe une



question de départ et, aux réponses qu'il avance, émet des objections qu'il argumente et solutionne pour arriver au lieu de la solution. Ainsi, la problématique renvoie à

[l]a première phase[, celle qui] doit réaliser la position de la question (*status quaestionis*), c.-à-d. établir le problème, plus spécialement présenter son bien-fondé, son contenu réel, ses chances d'être résolu. [...] À la suite de cette précision du problème, on reconstitue son historique en signalant les opinions principales des savants et leurs arguments. On finit par faire connaître aussi bien les principes, soit les propositions de vérité évidente d'où l'on entend déduire la solution du problème, que les difficultés, autrement dit les raisons ou arguments de doute quant à celle-ci (Dupeyrat, 1894, p. 156)traduction libre).

Ce mot se retrouve auparavant dans la période postclassique en tant que qualificatif signifiant « douteux, incertain », entre autres dans les écrits du médecin romain Caelius Aurelianus (5^e siècle).

Il est dérivé du grec *προβληματικός*, qui a déjà le même sens qu'en latin. Il est composé du mot *problema* (*πρόβλημα*), qui signifie « ce qu'on a devant soi, obstacle; tâche, sujet de controverse, problème », et du suffixe *-ikos*, qui signifie « relatif à, qui est propre à ». La problématique serait donc plus qu'un problème; elle est ce qui est propre à un problème, ce qui donne suite à un examen ou à une analyse de ce dernier.

Quant au mot *problema*, il est dérivé du verbe grec *proballo* (*προβάλλω*), qui signifie « jeter en avant, pousser vers le devant, mais aussi germiner », composé par l'ajout au verbe *ballo* (*βάλλω*), qui signifie « jeter », et du préfixe *pro-*, qui signifie « devant ». Cet étymon nous indique qu'il y a une dynamique à la base de la problématique qui mène vers l'avant, inaugure, ou du moins propose.

Cette analyse étymologique est confirmée par les définitions trouvées dans différents dictionnaires. Remarquons sur ce point qu'en français courant, le terme *problématique* est fréquemment utilisé pour désigner un *problème*, mais il s'agit d'une erreur d'usage. Les deux mots, en effet, ne sont pas interchangeables dans ce contexte et leur usage, en tant que synonyme, est critiqué par plusieurs. Une problématique, c'est plus qu'un problème auquel on cherche une solution, c'est un problème qui n'a pas de réponse ou de solution simple, immédiate et définitive. Une problématique est souvent un *ensemble de problèmes* liés, qui sont l'objet d'une mise en relation argumentée et, par extension, c'est la technique qui consiste à bien poser les problèmes (Rey, 1998, p. 2949).

8.2 Problématiser une recherche

Dans cette section sont exposés les enjeux de la problématisation d'une recherche, alors que, dans la prochaine section, il sera question des enjeux relatifs à la recherche création.

Problématiser, c'est tracer un programme de recherche. Problématiser, c'est transformer en questionnement spécifique le sujet ou le domaine de recherche retenu. La recherche institutionnelle, dont la maîtrise et le doctorat constituent les



principaux jalons de formation, s'inscrit dans une perspective de contribution à la progression des connaissances, ce qui en constitue le principal critère d'évaluation.

Problématiser, c'est mettre en tension des savoirs provenant de la recherche documentaire qui s'avèrent insuffisants avec une préenquête ou encore pour des expérimentations. Ainsi, pour faire avancer les connaissances, il faut préalablement avoir identifié soit un manque ou des erreurs, soit un écart entre la réalité observée ou encore expérimentée, selon le type de phénomène qui est objet de la recherche et ce qui est dit dans la littérature savante.

Problématiser, c'est se situer dans le prolongement de recherches antérieures, dont il s'agit soit de valider ou de préciser les résultats, soit de proposer un modèle plus complet ou alternatif. C'est aussi s'inscrire dans un effort de recherche conjoint avec d'autres membres d'un même laboratoire, où une même approche est utilisée par rapport à des objets qui diffèrent, ou encore un très gros problème est subdivisé en sous-problèmes traités concurremment par différentes personnes.

Problématiser, ce peut être vu comme la mise en place d'un espace de discussion, de débats. Le travail d'analyse, de confrontation et de critique des différentes positions ou postures permet, sans réduire la complexité du sujet, de dégager les tensions entre diverses approches possibles de la réalité étudiée et d'explicitier les enjeux des questions qui se posent de même que les paradoxes qui émergent lors de la revue de littérature.

Problématiser, c'est mettre une distance entre soi et le phénomène qui pose problème, c'est mettre les problèmes en perspective. Pour cela, il faut recourir à un cadre conceptuel composé de notions, de théories, qui reposent toujours sur des présupposés qui viennent conditionner l'opération. Donc, problématiser implique toujours une approche, une posture épistémologique. Ainsi, une problématisation effectuée à partir d'une posture positiviste considère qu'il est possible d'isoler un élément de la réalité et de s'en distancier suffisamment pour en acquérir un savoir objectif. Si celle-ci est plutôt effectuée à partir d'une posture constructiviste, les mécanismes d'élaboration de la connaissance seront pris en compte. Il en va de même pour l'instrumentation utilisée pour l'enquête ou l'expérimentation qui n'est jamais neutre.

Problématiser, ce n'est cependant pas une façon désincarnée de poser les problèmes. Fondamentalement, problématiser, c'est une personne qui pose des questions face à un phénomène qui, selon elle, pose plusieurs problèmes. Cette personne, cependant, n'est pas uniquement composée d'une raison comme le sujet cartésien. La psychanalyse a montré qu'elle est également régie par son inconscient, lequel est alimenté par ses pulsions; l'ethnologie en a montré la dimension culturelle, la culture étant vue comme « un tout complexe qui inclut les connaissances, les croyances, l'art, la morale, les lois, les coutumes et toutes autres dispositions et habitudes acquises par l'homme en tant que membre d'une société » (Herskovits, 1948/1952, p. 9); la phénoménologie, pour sa part, a mis en lumière l'importance de la dimension corporelle de la personne, sa corporéité, dans l'expérience qu'elle fait du monde.



Problématiser, ce n'est donc pas simplement formuler une question, en établir un catalogue ni en faire un exposé ou encore une description. La problématique ne mène pas à des réponses uniques et fermées qui élimineraient tout débat ultérieur. Il ne s'agit pas de discuter de son opinion, mais de situer celles que l'on se pose à propos d'un objet bien délimité dans un champ de questions intellectuellement légitimes.

Qu'en est-il, alors, de problématiser quand il n'est pas tant question de contribuer à l'intelligibilité de l'un ou de l'autre aspect du monde actuel ou passé, mais de s'engager à le modifier, à le changer? Dans les sciences humaines et sociales, on retrouve de plus en plus, aux côtés des démarches de recherches, des démarches qui pourraient être qualifiées de « performatives », dans la mesure où le résultat attendu n'est pas uniquement un discours savant présentant de nouvelles connaissances qui viendront remplacer des connaissances existantes ou combler des manques. C'est le cas, par exemple, de la recherche-action ou de la recherche-intervention, qui toutes deux visent à contribuer à la résolution du problème social étudié. Ces formes de recherche nécessitent une implication personnelle du chercheur. Leur résultat, dont les enjeux sont plus émancipatoires qu'académiques, prend la forme soit d'une action directe, soit d'une production culturelle ou médiatique qui vise à provoquer un changement chez des personnes, dans un milieu, dans une organisation, accompagnée d'un texte de réflexion sur ce qui a été réalisé. Problématiser implique dans ce cas de croiser des connaissances préalables avec les caractéristiques et les nécessités d'une situation et d'une pratique concrètes.

Dans la prochaine section, il sera question des spécificités de la problématisation dans un cadre de recherche-crédation.

8.3 *Problématiser une recherche-crédation*

Lorsque les disciplines artistiques ont été intégrées à l'université dans de nombreux pays, et plus particulièrement aux cycles supérieurs (maîtrise et doctorat), c'est autour de la question méthodologique que les discussions se sont tournées, de la façon la plus pressante, laissant souvent à l'arrière-plan la problématique.

Étant donné que la construction d'une problématique de recherche est relativement bien balisée, la tentation est grande d'inviter ceux qui veulent effectuer une recherche-crédation à construire leur problématique selon la perspective d'une discipline scientifique établie. Cette invitation est d'autant plus pressante que la thèse création constitue une exception au sein des autres doctorats disciplinaires décernés par les universités, exception qui suscite doutes et suspicions quant à l'équivalence des critères régissant la rigueur et le sérieux de la démarche.

De plus, très souvent, étant donnée la relative nouveauté et rareté de tels programmes, les directeurs sont rarement diplômés de tels programmes. Pour pallier cette situation, on propose la constitution de codirections formées d'un professeur-chercheur, détenteur d'un doctorat dans une discipline des sciences humaines ou sociales, et d'un professeur-crédateur, dont la formation est relative à une pratique artistique professionnelle. L'objectif est que leurs interventions conjointes offrent un



encadrement adéquat pour la recherche-création. Toutefois, dans les faits, rarement la question de la spécificité de la recherche-création par rapport à la recherche se pose, car chacun se cantonne dans sa spécialité avec pour effet que, l'un dirige l'aspect recherche tandis que l'autre, la production artistique. C'est ainsi que, dans un tel contexte, l'élaboration de la problématique ne touche que l'aspect recherche et se fait en parallèle ou, au pire, de façon consécutive, à la gestation de la création.

Cette façon de faire implique une familiarisation avec les questions épistémologiques, philosophiques et théoriques qui se posent dans les milieux de la recherche scientifique concernés par l'aspect recherche, une étape qui peut s'avérer ardue pour une personne qui n'a pas une formation préalable adéquate ou encore si cette préparation n'est pas tout à fait pertinente en regard de la création à faire. De plus, une section particulière de la thèse doit être consacrée à développer et à justifier l'arrimage entre la théorie et la pratique.

Plusieurs avenues alternatives ont été explorées, en plus de celle décrite précédemment : conserver la séparation entre la recherche et la création, mais expliciter la gestation de la création sous forme de problèmes; considérer que tout projet de création puisse être considéré comme un « problème » de recherche; tourner le projet de recherche exclusivement en réflexion sur le monde intérieur du créateur; etc. Une autre possibilité serait de remettre en question la nécessité absolue qu'une maîtrise ou un doctorat dans une discipline artistique soit basé sur une problématique, comme c'est le cas, par exemple, du doctorat en musique option « interprétation ». Les exemples existants ne sont malheureusement pas légion et confinent le détenteur à l'exercice ou à l'enseignement de sa pratique professionnelle.

L'alternative retenue, qui découle de la définition de la recherche-création élaborée précédemment, consiste à traiter la recherche création comme une recherche d'un type particulier, dans la mesure où elle est intimement, sinon inextricablement, liée à la création, de sorte que toute tentative de séparer ces composantes dénature la démarche. Ce principe étant réitéré, comment devrait être problématisée, dans ce contexte, une recherche-création?

D'abord et avant tout, il faut prendre ses distances par rapport à l'objectif, somme toute positiviste, de la démarche scientifique, à savoir l'avancement des connaissances de la discipline. Il faut impérativement placer le projet de création au centre du projet de recherche et remplacer cet objectif par l'instauration d'un dialogue entre le projet de création et le monde des idées d'une part, et l'inscription du processus de création dans une démarche de production de connaissances d'autre part. Les connaissances dont il est question ici ne sont pas des connaissances habituellement qualifiées de « théoriques », mais des connaissances qui pourraient être qualifiées de « processuelles ». Ces connaissances, qui surgissent lors du faire œuvre, au fur et à mesure que les problèmes posés par la matérialisation des intentions sont réglés, ne sont que très rarement systématisées, et encore moins diffusées dans un contexte de création où seul le résultat sera diffusé.

Problématiser dans un contexte de recherche-création demeure la transformation du désir, de l'intuition, du manque, de la pulsion qui constitue notre intentionnalité ainsi que des problèmes particuliers que la mise en forme et la matérialisation pose en une problématique générale à partir de laquelle une question principale et des questions subsidiaires sont formulées. Toutefois, il ne s'agit pas de problèmes issus de manques ou de contradictions dans la littérature savante d'un domaine donnée à propos d'un phénomène qui constitue l'objet de recherche, mais de problèmes qui se posent lors de l'élaboration du projet de création. Ces problèmes sont de plusieurs ordres et doivent tous devenir autant de facettes d'une problématique unifiée.

En premier lieu, il y a la thématique de l'œuvre, ce qui questionné, représenté ou exprimé, ce qui est désigné par des termes impropres comme le message et le contenu. Cette thématique doit être informée par un certain nombre de concepts pertinents tirés d'un corpus d'ouvrages théoriques des disciplines touchées. Il convient de répéter qu'il ne s'agit pas de produire une synthèse exhaustive pour chacun des concepts en faisant ressortir les contradictions comme il est nécessaire de le faire pour une recherche, mais plutôt, sans pour autant les travestir, d'identifier les aspects de ces concepts qui nourrissent la création en conservant intacte la dynamique des éventuelles contradictions relevées.

En deuxième lieu, il y a la forme retenue et la matérialisation envisagée, qui doivent être confrontées à un corpus d'œuvres en tout ou en partie apparentées, de façon être en mesure de ne pas reproduire ce qui a déjà été fait, mais de bien identifier l'aspect sur lequel se portera l'innovation requise par les exigences du diplôme.

En outre, au moins un des aspects suivants touchant la création doit être transformé en objet de recherche : sa pratique et son inscription dans un contexte plus large, culturel, social ou politique ou les matériaux, l'esthétique, la diffusion de l'œuvre elle-même, sa réception par le public ou encore la participation qu'elle suscite.

Finalement, les problèmes concrets, les techniques inhérentes à la réalisation de la création et dont la réponse apportée ne serait, en dehors du contexte universitaire, que processuelle ou artefactuelle, doivent être précisés : un procédé, un traitement, un assemblage technologique, une programmation, un dispositif matériel ou logiciel. Le contexte universitaire exige toutefois une explicitation, c'est pourquoi un chapitre du mémoire ou de la thèse sera consacré à un récit de pratique où le cheminement emprunté, les difficultés rencontrées, les erreurs survenues, les bifurcations effectuées et les autres péripéties seront racontées – et non pas seulement platement exposées de façon distanciée – de façon à donner du sens à la démarche, à partager les affects ressentis, à justifier les décisions qui ont été prises.

8.4 *Les étapes d'une problématisation*

Après avoir établi une distinction entre problématiser une recherche et problématiser une recherche-création, après avoir énuméré les composantes d'une problématique de recherche-création, chacune des prochaines sous-sections présente les différentes étapes de l'élaboration d'une telle problématique.



Comme il ne semble pas encore exister de présentation systématique de ces étapes pour la recherche-crédation, la démarche qui a été suivie ici représente une adaptation des étapes de l'élaboration de la problématique en recherche telles qu'elles sont décrites dans certains manuels de méthodologie, plus particulièrement dans l'ouvrage de Pierre Mongeau intitulé *Réaliser son mémoire et sa thèse* (2008, pp. 52 - 62).

Mongeau découpe ce processus selon les cinq étapes suivantes : 1) présenter les faits connus à propos d'un objet de recherche; 2) dégager un problème de recherche; 3) présenter l'objectif de la recherche; 4) formuler la question de recherche principale; et 5) défendre la pertinence sociale et scientifique de la recherche. Avant de présenter une adaptation de ces étapes, voici quelques remarques sur les étapes préparatoires.

8.4.1 Prise de notes systématique

Entre la formulation des intentions de création et le cadrage de celles-ci par rapport à des concepts pertinents et à un corpus d'œuvres apparentées, qui a permis de formuler un énoncé de projet de création, et la transformation de celui-ci en une problématique de recherche création, un stage en atelier est fortement recommandé. Cette période est consacrée concurremment à l'expérimentation et à la lecture, ainsi qu'à la documentation.

Durant cette période, des notes doivent être consignées, plus ou moins soigneusement, dans un journal ou sur des papiers épars, ou encore sous une forme numérique dans un ordinateur, une tablette ou un téléphone portatif, dans un logiciel approprié ou simplement dans un traitement de texte, sur une plateforme Web comme un blogue ou un wiki. Ces notes, liées à l'activité ou non, doivent être accompagnées d'impressions et d'affects. Celles-ci, selon les préférences ou les inclinaisons personnelles, pourraient être traduites directement en croquis, en esquisses, ou même en poèmes, etc., selon les préférences du chercheur-crédateur.

8.4.2 Glanage

Le terme ancien *glanage* appartient d'abord au monde agricole et consiste à amasser les épis qui ont échappé aux moissonneurs et, par extension, à recueillir ici et là des bribes dont on peut tirer avantage (CRNTL). Ce terme a été utilisé dans un cours de stratégie de recherche-crédation par un étudiant, Kyril Dubé (2013), en lien avec le très beau documentaire d'Agnès Varda intitulé *Les glaneurs et la glaneuse* (1999).

Dans le contexte qui est le nôtre, le *glanage* consiste donc à accumuler, dans un journal ou autrement, des stimulations, le résultat d'observations directes dans son entourage ou après une immersion dans un ailleurs relié ou non au projet de création, à la suite de la lecture de textes, de journaux, de revues, d'écrits d'artistes, d'ouvrages



savants, ou de la consultation d'images fixes et animées dans les médias, ou produites par d'autres artistes.

C'est dans des moments d'ouverture que se produit un phénomène que Carl Jung nomme « synchronicité », soit l'occurrence simultanée d'au moins deux événements qui ne présentent pas de lien de causalité, mais dont l'association prend un sens pour la personne qui les perçoit : « La synchronicité signifie donc d'abord la simultanéité d'un certain état psychique avec un ou plusieurs événements parallèles signifiants par rapport à l'état subjectif du moment, et – éventuellement – vice-versa. » (Jung, C., 1981, p. 2) Malgré le caractère parapsychologique qui entoure ce concept, n'en reste pas moins que lorsqu'on porte intensément un projet de recherche ou de création, nous faisons la rencontre de toutes sortes de phénomènes apparentés à notre projet, et ce, bien qu'ils soient tout à fait fortuits, c'est-à-dire sans aucun lien causal avec celui-ci, ce que Jung appelle des « coïncidences acausales ». Ces rencontres dues au hasard et à notre ouverture ou à notre disponibilité sont précieuses, car elles viennent souvent enrichir notre projet.

8.4.3 Circonscrire l'objet de la recherche-crédation

La circonscription de l'objet de recherche-crédation consiste à revenir sur tout le matériel accumulé, la genèse de l'œuvre, pour y effectuer des opérations de classement, de sélection, de hiérarchisation et de condensation, dont le résultat sera présenté et explicitée dans un discours organisé.

En premier lieu, on doit procéder au classement du matériel. Il s'agit ici d'effectuer des regroupements parmi les pièces accumulées et qui sont de nature différente : textuelle, soit des notes personnelles, mais aussi des citations, des références, etc.; iconographique, soit des croquis, des esquisses, des photographies, etc., et aussi, éventuellement, des séquences sonores ou vidéographiques préalablement découpées. Les regroupements se font en fonction de la recherche-crédation : d'un côté, ce qui a trait aux sources d'inspiration alimente la création, ce qui touche la forme ou la matérialisation de l'œuvre; d'un autre côté, ce qui vient en alimenter la thématique, le propos ou le contenu, ou encore, dans un cadre purement expressif, la configuration symbolique particulière à partir de laquelle la signification sera attribuée par le spectateur. À ce stade, il faut prendre bien soin de mettre à part les incertitudes ou ce qui nous est partiellement ou complètement inconnu. D'autres regroupements sont aussi possibles, selon les projets, par exemple, dans le cas d'une production médiatique, les informations sur les technologies, les procédés, etc. Il n'est pas exclu que des regroupements possibles et pertinents surgissent lors de la revue du matériel; il faudra alors classer à nouveau le matériel pour tenir compte des catégories émergentes.

En deuxième lieu, ou en parallèle au classement, on doit identifier l'aspect ou le phénomène relié au faire œuvre qui suscite particulièrement notre intérêt, que l'on veut mieux comprendre ou connaître, ou dont on pressent l'importance et qui deviendra le principal objet d'observation et d'analyse. Il est important que l'objet de la recherche-crédation soit retenu en fonction d'un intérêt personnel ou, mieux, d'une



quête que l'on porte en soi, de façon à susciter et à soutenir notre implication de façon durable tout au long du processus de recherche-crédation.

En troisième lieu, il faut effectuer une sélection dans tout le matériel accumulé en identifiant ce qui d'une part est essentiel à la réalisation du projet de création et ce qui, d'autre part, est pertinent par rapport à l'objet de recherche-crédation précédemment identifié. Cette sélection ne se fait toutefois pas sans renoncement, parfois déchirant, à des aspects qui nous intéressent, qui sont liés à notre quête, mais qui doivent être écartés pour plusieurs raisons :

- ils sont trop généraux et le travail requis pour en faire l'adaptation est démesuré;
- ils sont périphériques et n'apportent pas de contribution significative à la compréhension des enjeux liés au projet de création;
- l'ampleur de l'effort demandé pour les traiter est telle que la thèse s'en verrait prendre des proportions démesurées;
- ils demandent le recours à un dispositif méthodologique tel que les délais de remise de la thèse seraient indûment prolongés;
- les cerner demanderait une formation disciplinaire trop longue à acquérir;
- la documentation nécessaire n'est pas disponible ou inaccessible en raison de la langue ou pour toutes autres raisons;
- etc.

Il vaut mieux, alors, mettre ce matériel de côté et éventuellement produire un article indépendamment de la thèse ou en faire l'objet d'une conférence, plutôt que de risquer de se disperser ou d'en donner l'impression.

8.4.4 Présenter l'objet de recherche-crédation

La présentation de l'objet de recherche-crédation est la première partie de la problématique proprement dite. Elle prend sous la forme d'un texte suivi qui comporte les éléments suivants : une description succincte du projet de création comportant, le cas échéant, des indications sur l'aspect symbolique, les composantes, leur forme, leur matérialisation, leur synergie, le déroulement dans le temps, l'occupation de l'espace, l'effet que l'on veut produire sur le spectateur, la participation attendue de ce dernier, etc. Aussi, chacun des aspects qui composent l'objet de recherche-crédation délimité précédemment doit être présenté selon un principe d'ordre basé soit sur l'importance qui leur est accordée soit sur leur dépendance réciproque. Il faut prendre note qu'il s'agit d'une présentation et non d'un déploiement exhaustif de tout ce que l'on connaît sur le sujet ni d'un développement analytique, ce qui viendra plus tard lors de la rédaction de la thèse complète. Il ne s'agit donc pas de faire un résumé de tout ce qu'on a lu à propos des concepts pertinents, de tenir compte de toute la documentation touchant les procédés techniques, ou encore de faire l'histoire du genre de création envisagée et la critique des œuvres marquantes qui appartiennent à celui-ci. L'extraction des éléments pertinents à la description des aspects peut se faire directement ou par étapes successives de condensation.



Il faut être attentif à ce que la formulation retenue soit claire et compréhensible, car ce sera la première fois que ces éléments seront énoncés et il est possible que le lecteur n'ait pas une connaissance suffisante des différents domaines touchés pour comprendre la signification d'énoncés composés de termes savants ou techniques. À ces termes devraient ainsi être adjointes des définitions sommaires, utilisant des mots plus simples. La problématique n'est pas le lieu pour procéder à des définitions fines, pour établir des nuances, à moins que celles-ci soient essentielles. En effet, trop de nuances pourraient donner l'impression que l'on n'est pas en mesure de dégager l'essentiel de l'accessoire, mais il ne faut pas non plus totalement couper les références aux sources utilisées ainsi que les citations tirées de celles-ci. Il est important d'appuyer notre propos, sinon le lecteur aura l'impression qu'il s'agit d'affirmations gratuites ou péremptives.

Il faut prendre soin de montrer comment les aspects retenus sont liés entre eux, la nature de ces liens, et de bien faire ressortir l'organisation du propos par l'ajout de sous-titres ou par un découpage en plusieurs paragraphes, développant chacun un aspect.

8.4.5 Dégager un (des) problème(s) de recherche-crédation

La présentation de l'objet de la recherche-crédation se conclut par la formulation d'un problème de recherche-crédation. C'est le moment de se focaliser, de spécifier ce qui, dans l'objet de recherche-crédation précédemment exposé, sera effectivement traité dans la thèse. Il faut pour cela assigner des limites, faire de nouveaux choix dans ce qui avait été retenu, faire la différence entre ce qui est essentiel à la réalisation du projet de création et à notre quête, entre ce qui est faisable et ce qui serait souhaitable.

Si l'accent a été mis, depuis le début de cette section, sur les réductions successives nécessaires pour passer d'un domaine d'intérêt à un objet, puis, par rapport à cet objet, sur un ou quelques problèmes de recherches articulés les uns aux autres, c'est parce qu'un projet d'une trop grande ampleur ou qui comporte trop d'aspects ne pourra qu'être traité de façon superficielle, et ce, malgré toute l'énergie qui lui sera consacrée. Il faut toujours garder en tête que l'objectif de la thèse, et, dans une moindre mesure, de la maîtrise, est que l'objet de recherche soit délimité au plus près, de façon à apporter une contribution originale à sa compréhension.

Les notions de contradiction, mais surtout d'écart, peuvent nous aider à formuler ce problème. En recherche, ce peut être la contradiction entre différentes approches trouvées dans la littérature par rapport à un même phénomène, ou encore entre les résultats de plusieurs recherches sur le même phénomène, sur l'écart entre l'état actuel des connaissances et ce qui est nécessaire ou souhaité pour comprendre le phénomène étudié. En recherche-intervention, c'est le constat d'un écart entre une situation donnée et une situation souhaitée. En recherche-crédation, selon les cas, c'est un peu les deux écarts précédemment énoncés, mais c'est aussi ce qui pose des difficultés dans la réalisation du projet de création, ce sur quoi repose le projet ou ce qui alimente celui-ci, ce que l'on veut approfondir par rapport à notre pratique de



création, et, ici, il faut inclure, aux côtés des concepts, les différents aspects esthétiques, techniques et pratiques de cette réalisation.

Il importe de préciser le problème ou la portion du problème qui fera l'objet d'une analyse approfondie lors de la construction du double cadrage de la recherche-crédation : par rapport à des concepts et par rapport à un corpus d'œuvres. Il faut toujours avoir en tête que le problème de recherche est une construction mentale qui est plusieurs fois affinée lors des opérations de cadrage.

8.4.6 Présenter les objectifs de la recherche-crédation

En fonction du problème ou de l'ensemble des problèmes formulés, il faut fixer les objectifs de la recherche-crédation. Cette étape est importante dans la mesure où ces objectifs indiquent de quelle façon le ou les problèmes seront abordés et où ils constituent des balises qui déterminent quelles actions ou opérations devront être entreprises lors de la recherche-crédation. De plus, c'est en fonction des objectifs qui auront été fixés qu'une bonne partie de l'évaluation de la thèse sera faite. La façon de faire habituelle consiste à formuler un objectif général en regard du problème principal dégagé précédemment, qui sera décomposé en sous-objectifs spécifiques, chacun en lien aux éléments précis de ce problème.

Les objectifs doivent être formulés à partir de verbes d'action. Par exemple :

- questionner (un calque de l'anglais souvent utilisé en art) interroger un phénomène, une idée reçue, etc., au sens de remettre en question, de contester, ce qui implique une critique;
- modifier un aspect de notre pratique veut dire chercher à faire autrement ou autre chose, ce qui nécessite une explicitation préalable pour identifier ce qui est à modifier;
- explorer quelque chose d'inconnu ou qui nous est inconnu (une forme, un matériau, une technique, etc.), ce qui implique d'accepter de ne pas recourir à des connaissances ou à des techniques éprouvées, de se compromettre;
- décrire un phénomène méconnu, en identifier et en recenser les éléments constitutifs, ce qui implique l'observation et le recours au langage;
- comprendre un phénomène, ce qui signifie, au-delà de la description et des apparences, de déterminer les causes, les conséquences, d'en tirer une signification;
- évaluer un phénomène, les résultats d'une technique, d'un processus, son œuvre, ce qui implique un jugement, l'estimation d'une valeur, de la mesurer par rapport à une échelle, à des repères;
- modéliser un phénomène ou un processus pour en saisir et éventuellement réduire la complexité, ce qui implique de porter attention aux interrelations et aux interactions entre les diverses composantes;
- vérifier certaines hypothèses explicatives à propos d'un phénomène ou d'une situation, ce qui implique une mise à l'épreuve, afin d'en déterminer l'exactitude.



Si les objectifs formulés s'avèrent très nombreux et très variés, c'est le signe que les réductions que nécessitent les étapes précédentes n'ont pas suffisamment été effectuées.

8.4.7 Formuler des questions

La formulation de questions consiste à reformuler les problèmes de recherche-crédation sous forme d'une ou de plusieurs questions articulées entre elles, de façon à réaliser les objectifs que l'on vient de se fixer. Il s'agit d'une concrétisation des problèmes.

Ce terme provient du latin *quaestio*, dérivé de *quaesitum*, forme nominale du verbe *quaerere*, qui signifie « quérir », forme ancienne à laquelle on préfère *chercher*. Le terme *quête*, qui renvoie également à une recherche, a un caractère obstiné, voire obsessionnel, et dont l'enjeu est important. La question prend la forme d'un énoncé incomplet, qui appelle un complément, une confirmation ou une dénégation, et qui a pour but d'apprendre quelque chose. La question est considérée comme un acte de langage, un « énoncé performatif » qui constitue un moyen d'agir sur le monde par des mots. Ce concept a été développé dans la foulée de la « philosophie du langage ordinaire », un courant dans la philosophie analytique qui visait à éviter les excès de formalisme et à donner plus d'attention aux usages et aux pratiques du langage ordinaire et du sens commun. La pragmatique linguistique en découle d'ailleurs, avec les travaux de John L. Austin (1911-1960), dont *Quand dire c'est faire* (1962/1970), repris par John Searle (1932-) avec *Les actes de langage : essai de philosophie du langage* (1968/1972).

Dans un contexte de recherche déductive, qui consiste en la vérification d'hypothèses, les questions de recherche sont formulées pour compléter, élargir ou préciser celles-ci, et des questions de vérification sont employées. Dans un contexte de recherches inductives, les questions de recherche constituent autant de points de départ pour aborder un domaine encore peu formalisé; des questions d'exploration et de compréhension sont alors employées. Dans un contexte de recherche-crédation, ces questions sont tout aussi programmatiques que dans les autres contextes, chacune d'entre elles commandant des opérations pour en trouver la réponse.

Généralement, un problème de recherche peut donner lieu à de multiples questions de recherche (Tremblay, R. et Perrier, 2000/2006); le choix qui doit être effectué parmi celles-ci est donc crucial. La question centrale est un énoncé général de l'enjeu qui fait l'objet de l'étude de recherche formulé à partir du problème préalablement circonscrit. Cette question se décline sous la forme d'une série de questions spécifiques. Comme le soulignent (Miles et Huberman, 1994, p. 22), les questions spécifiques ou les sous-questions, qui ne devraient pas excéder le nombre de cinq, permettent de préciser la recherche, en cernant au plus près le centre d'intérêt de la recherche, et d'orienter le chercheur dans le choix des options méthodologiques qui devront être privilégiées. Celles-ci ne doivent mettre l'accent que sur un seul concept ou enjeu.



Au même titre qu'une recherche qualitative, une recherche-création s'articule généralement autour d'une question de recherche centrale. Toutefois, une recherche-création est susceptible de présenter plusieurs problèmes qu'il est difficile de hiérarchiser, car ils touchent différents aspects d'une égale importance, mais qui ne sont pas reliés, ne serait-ce que parce qu'ils touchent la thématique ou la matérialisation de l'œuvre. Chacune d'entre elles se décline sous la forme d'une série de questions spécifiques.

La formulation de ces questions doit être ouverte, c'est-  dire qu'on ne peut y répondre par l'affirmative ou la négative, et, en plus, ne doit ni limiter ni induire le choix de réponse (Creswell, 2003). Leur couverture doit aussi être assez vaste, sans pour autant recouvrir tout le domaine, ce qui aurait pour effet d'effacer les résultats de la démarche de réduction qui a mené à circonscrire le problème. Elles doivent indiquer clairement ce qui est recherché. Tous les mots employés et tous les éléments auxquels la question renvoie doivent avoir été préalablement présentés.

Les questions de recherche exploratoires commencent par les mots interrogatifs suivants : « Qu'est-ce que... ? », « Comment ... ? », « Quels sont les... ? », « En quoi... ? », « Qu'est-ce qui... ? », etc., alors que les questions de vérification commencent par les mots interrogatifs suivants : « Est-ce que... ? », « Si... alors... », etc.

Pour formuler ces questions, on peut, dans une phase de mobilisation des idées, sans filtre ni censure, énoncer librement toutes les questions qui nous viennent par la tête, en rapport avec le ou les problèmes. Ensuite, on rassemble les questions qui ont des points communs et on élimine les redondances. Puis, on choisit celles qui présentent pour nous un intérêt particulier. Enfin, on s'assure qu'il est réalistement possible d'accéder à l'information requise, ou que celle-ci puisse être recueillie pour répondre à la question.

8.4.8 Défendre la pertinence

La problématisation se termine par une mise en évidence et une défense de la pertinence, de l'importance du projet et des répercussions appréhendées. Il s'agit de spécifier pourquoi s'intéresser à ce(s) problème(s) en particulier parmi l'ensemble infini des problèmes possibles en regard de l'objet de recherche choisi. Il va sans dire qu'il devrait y avoir un lien entre les arguments avancés en faveur de cette pertinence et les objectifs énoncés précédemment.

La pertinence d'une recherche se démontre par rapport aux enjeux quant à l'avancement des connaissances : en quoi notre recherche apporte-t-elle quelque chose de nouveau ou de diff  rent du phénomène ou de la situation étudiée par rapport à ce qui en est connu ? « Si c'est pour produire combler une lacune dans notre compréhension on peut rappeler les lacunes qui sont préalablement indiquées dans le texte de la problématique. » (Mongeau, 2008, p. 61)

La pertinence d'une recherche intervention se justifie en regard de l'émancipation du groupe de personnes visées d'une situation aliénante. La pertinence d'une recherche-



création doit, elle, dans tous les cas être établie sur le plan personnel (ses intentions, sa quête, etc.) et sur le plan communicationnel ou artistique, selon la discipline. Le cas échéant, il est possible d'utiliser accessoirement l'une ou l'autre piste de l'avancement des connaissances et de l'émancipation sociale : « Si c'est pour développer des applications ou des méthodes d'intervention dans une situation particulière, on exposera les difficultés particulières auxquelles sont exposés les praticiens. » (Mongeau, 2008, p. 61)

La pertinence communicationnelle d'un projet de création peut être établie selon l'un ou l'autre paradigme, soit la communication instrumentale ou la communication constitutive. La vision instrumentale, ou transmissionniste, de la communication, principalement développée par Claude Shannon (1916-2001) et commentée par Warren Weaver (1984-1978) dans l'article *A Mathematical Theory of Communication* (1948), est celle où un émetteur élabore et produit un message encodé dans un système sémiotique quelconque, qui sera transmis au travers un canal, la plupart du temps médiatique, à un récepteur qui en fera le décodage. Dans cette perspective, l'évaluation de la pertinence communicationnelle porte principalement sur le message ou, plus généralement, sur le contenu véhiculé par la création. Qu'est-ce que celui-ci apporte aux récepteurs sur le plan des connaissances, des émotions, des sensations? Sur le plan culturel ou social?

Dans le cas de l'accroissement des connaissances, il faudra s'assurer de la qualité et de la justesse de l'information transmise et, surtout, que le destinataire appréhendé est capable de la comprendre facilement selon des critères de clarté, d'intelligibilité et d'accessibilité. Dans certains cas, ce dernier critère demandera l'utilisation d'un langage simplifié qui peut entraîner des effets sur l'information elle-même. Ce paradigme communicationnel, nourri par le positivisme logique du Cercle de Vienne, repose sur une idéologie de la transparence, où les problèmes spécifiques de l'interprétation des textes disparaissent ou, du moins, sont sous-estimés. Ainsi, tout message a un sens, immédiatement reconnaissable par tous, et, lorsque celui-ci est obscurci, il peut être élucidé par un recours à l'encyclopédie. Les lacunes sont des ellipses qui peuvent être suppléées par inférence. À partir du message, il est possible de reconstituer l'intention de l'émetteur. (Rastier, 2005) La pertinence communicationnelle peut reposer sur d'autres motivations, dont la modification des croyances, l'incitation à accomplir des actions, etc. Le cas de la création est particulier, et cette transparence, gage de l'efficacité communicationnelle, peut nuire à d'autres aspects, comme à l'esthétique ou à la puissance évocatrice pourtant essentiels.

La vision interactionniste ou constitutive de la communication provient de l'École de Palo Alto, selon laquelle on ne communique pas, mais on participe à la communication. Selon cette approche, l'échange communicationnel est passé « du statut de transfert d'information à celui de relation sociale et symbolique, la communication devena[n]t une institution sociale » (Winkin, 1981, p. 337). Inspirée de la théorie cybernétique de Norbert Wiener (1894-1964), tout processus communicationnel est pensé comme un processus circulaire continu; la production du sens n'est plus appréhendée comme reposant uniquement sur la maîtrise d'un



code, mais comme un phénomène global, dont on peut distinguer différents niveaux : l'interaction en tant que telle, le contexte où l'interaction advient et qui l'influence, autant qu'elle influence celui-ci en retour, et la situation dans laquelle et à partir de laquelle l'interaction se déroule. Le contexte se distingue d'une situation en tant que celle-ci, bien qu'elle soit concrète, est perçue de façon subjective par les acteurs et influence l'interaction.

La création comme agir communicationnel est essentiellement une pratique sociale en elle-même organisatrice et productrice de sens. Dans une telle perspective, la pertinence communicationnelle est liée à la qualité de la relation qui sera établie entre les différents acteurs : concepteurs, participants et spectateurs, de même que l'environnement et l'expérience située qu'elle leur fera vivre. Il est à noter que le cadre est passablement élargi par rapport à la première conception de la communication, où il était question de finalité, d'information et d'interprétation de celle-ci. Le registre de l'expérience englobe la totalité de la personne, sa sensorialité, son émotivité, etc. Ainsi, toute création donne lieu à une situation assujettie à des circonstances de lieu, à une configuration particulière de l'espace et de temps, avec une durée (un *avant*, un *pendant* et un *après*). Cette situation est assujettie à différents contextes : socioéconomique, soit les conditions de vie des différents acteurs; technologique; culturel, soit d'une part l'ensemble des règles communes qui régissent une collectivité et des rituels qui reposent sur des conventions sociales ou des traditions et, d'autre part, les univers symboliques, institutionnels, qui commandent un rapport particulier entre les acteurs, le respect d'un registre de normes et l'emploi d'un type de langage.

La pertinence artistique d'un projet de création est plus délicate, dans la mesure où celle-ci doit être établie et argumentée en rapport au courant, au mouvement, au genre, dans lequel celui-ci s'inscrit. Chacun d'entre eux comporte ses présupposés qui dictent ce que devrait être une création réussie, et desquels sont tirées des règles et des injonctions quant à l'esthétique, à la symbolisation, à la forme et à la matérialisation, de même que, dans une mesure moindre, aux thématiques traitées. La situation est d'autant plus compliquée que les différentes avant-gardes ainsi que le courant postmoderne n'ont eu de cesse de dévaloriser les mouvements précédents ou concurrents, de façon à imposer leur propre vision de l'art, ou encore leur propre critique de l'art.

Il faut être attentif aux anachronismes, soit en établissant la pertinence artistique d'une création par rapport à des conceptions de l'art qui n'ont plus cours, comme le principe d'imitation de la nature comme idéal des « beaux arts » (Millin, 1806, p. 164). Pour Kant, dans la *Critique de la faculté de juger* (1790), « le beau n'est plus considéré comme l'imitation de ce qu'il y a de mieux dans la nature, mais comme l'image réalisée de ce que notre âme se représente » (Staël et Villers, 1823, p. 75), ce qui marque le passage d'une vision classique à une vision romantique de l'art.

Dans une perspective contemporaine, des tendances radicalement opposées permettent de définir la pertinence artistique, schématiquement : « l'art pour l'art » et « l'art et la vie ». La première posture, en continuité avec le 18^e et le 19^e siècle,



considère l'art comme une activité autonome de production d'objets dont la finalité est d'être beaux, mais aussi comme une activité « autotélétique ». Ce terme est emprunté à J. M. Baldwin (1902) et signifie littéralement, sans autre but que lui-même, l'art qui se suffit à lui-même, ou encore l'art dont les œuvres « méta-artistiques » (Trentini, 2008) sont simultanément art et à propos de l'art. La seconde posture est très bien illustrée par cette citation emblématique de Robert Rauschenberg, artiste du Pop Art : « Je ne fais ni de l'Art pour l'Art, ni de l'Art contre l'Art. Je suis pour l'Art, mais pour l'art qui n'a rien à voir avec l'Art, car l'Art a tout à voir avec la vie. » (Ferrier, 1988, p. 609) Cette affirmation situe d'emblée l'art dans le monde en tant que construction sociale marquant une dissociation épistémologique de l'artistique et de l'esthétique. Dans la collection des écrits d'Allan Kaprow, souvent considéré comme l'inventeur du *happening*, *Essays on the Blurring of Art and Life* (1993), le « *artlike life* » et le « *lifelike art* » sont définis. Cette posture largement répandue au 20^e siècle visait à abolir la séparation entre l'art et la société, entre l'art et tout le reste, à démocratiser l'art, à le désinstitutionnaliser, à déconstruire ce qui le définissait par la transgression de ses frontières, en l'amenant dans la rue, dans les endroits publics, en œuvrant à partir de matières ordinaires, voire à partir d'ordures, en faisant entre autres expériences de l'art invisible, de l'art laid, grossier ou répugnant. Dans cette même veine, on retrouve les projets artistiques qui favorisent la collaboration entre artistes et l'engagement auprès de groupes communautaires locaux pour travailler sur des enjeux communs sociaux et politiques. Dans la foulée de cette seconde posture, la question de la pertinence artistique est transformée en une démonstration que le projet appartient au domaine de l'art, notamment en localisant son « articité » (Genette, 1997, p. 275), son caractère artistique, même en l'absence d'esthétisation.

La question à savoir ce qui est art a suscité de nombreux développements théoriques, provenant autant de l'histoire de l'art que de la philosophie esthétique, surtout à partir des années 1970. Nous en présentons brièvement quelques-uns.

Harold Rosenberg (1972/1992), dans *La dé-définition de l'art*, constate que « la nature de l'art est devenue incertaine. Ou du moins, elle est ambiguë »; il ajoute que « nul ne peut dire avec certitude ce qu'est une œuvre d'art – ou plus important, ce que n'est pas une œuvre d'art » (1972/1992, p. 10). En conséquence, « [l']art doit se soumettre à une recherche continue de lui-même » (1972/1992, p. 11), ce qu'il nomme la « dé-définition ». Cette notion renvoie à la perte des qualités que l'essentialisme de la philosophie classique ainsi que la théorie traditionnelle des beaux-arts lui conféraient. Une telle déperdition fait de l'œuvre d'art un « objet anxieux » (1972/1992, p. 27) et, ainsi, « l'attitude de contemplation et d'appréciation esthétique cède devant l'incompréhension désolée, ou l'incapacité à cerner ce qu'il y aurait à évaluer comme "art" ou même objet sensible » (Massin, 2012, p. 13). Les objets deviennent « anxieux » lorsqu'ils cessent d'être de simples objets, que leur statut ontologique d'objet bascule potentiellement à celui d'art. Par ailleurs, une œuvre d'art deviendra anxieuse lorsque son coefficient d'appréhension artistique est affaibli, par absence soit d'intentionnalité artistique soit de cadre artistique. Un objet est anxieux quand il y a un écart entre lui et son statut. Toutefois, cette ambiguïté



conduit les artistes à l'expérimentation et à la remise en question : comme les limites ne sont plus données par la matérialité du support ou par la séparation des genres, on assiste au métissage des expressions sonore, visuelle et physique, de façon à produire une expérience particulière. Cette ambiguïté mène également à une approche conceptuelle : « C'est le "faire" et non la chose qui constitue l'"œuvre". C'est pourquoi, logiquement, l'œuvre peut être invisible – commentée mais pas vue. » (1972/1992, p. 63) De plus, ce mouvement de « dé-définition de l'art » porte les artistes à investir tous les champs de l'activité humaine et, en particulier, ceux où adviennent des relations intersubjectives. Il favorise également l'activisme, en considérant « la manifestation politique comme une forme supérieure de création » (1972/1992, p. 209).

Thierry de Duve (1989/2010) dans *Au nom de l'art*, insistant sur la dimension performative des *ready-mades*, substitue la formule « Ceci est de l'art », qui peut être appliquée à une chose quelconque, à la formule « Ceci est beau », qui servait jusqu'à la modernité à exprimer le jugement esthétique. À cet effet, pour que ceci soit de l'art, il formule quatre conditions énonciatives : 1) un objet; 2) un auteur; 3) un public; 4) un lieu institutionnel prêt à enregistrer cet objet, à l'attribuer à un auteur et à le communiquer à un public. Il est sans doute possible d'élargir le champ d'application de ces conditions à d'autres types de créations pour en établir la pertinence artistique.

Rainer Rochlitz (1998), dans *L'art au banc d'essai*, propose trois « critères esthétiques » permettant de préciser ce qui différencie l'art de toute autre activité ou configuration symbolique et pouvant aussi être utilisés pour établir la pertinence artistique d'une création : d'abord *l'enjeu*, qui concerne la forme ou l'unité de l'œuvre et qui est lié à une vision, à un projet ou à une intention; ensuite la *cohérence*, qui renvoie à la pertinence artistique ou esthétique de l'œuvre, c'est-à-dire à sa faculté de présenter des caractéristiques convergentes dans le but d'atteindre la signification qu'elle ambitionne de proposer; enfin *l'originalité*, qui réfère aux exigences de « nouveauté » que doivent satisfaire les œuvres en réponse à une « attente historique », immédiate ou différée dans le temps. Plusieurs, dont Yves Michaud (1997) dans *La Crise de l'art contemporain* lui ont reproché le caractère daté de ces critères, « fixés sur l'horizon du modernisme tardif des années 1960 et incapables de rendre compte des pratiques artistiques des trente dernières années » (Uzel, 2004), où l'œuvre objet et l'originalité sont contestés par de nombreux projets artistiques.

Nelson Goodman (1978/1992), dans *Manière de faire des mondes*, rejette la norme kantienne du beau pour définir la pertinence artistique et propose, à la place, une définition de l'art comme fonction symbolique à saisir à partir d'elle-même, du langage qui est déployé et de la relation avec le récepteur. Il remplace la question « Qu'est-ce que l'art? » par « Quand un objet fonctionne-t-il comme œuvre d'art? », ou, plus brièvement, « Quand y a-t-il art? ». Il propose comme réponse qu'un objet devient une œuvre d'art parce qu'il fonctionne d'une certaine façon comme symbole. Il observe que, parmi tous les objets susceptibles de devenir des objets d'art, il y en a certains plus probables en fonction de leurs propriétés symboliques, qualifiées des « symptômes », qui sont au nombre de cinq : la densité syntaxique; la densité

sémantique; la saturation relative; l'exemplification; et la référence multiple et complexe. Dans *L'art en théorie et en action*, il pose qu'un symptôme « n'est une condition ni nécessaire ni suffisante, mais plutôt un trait dont nous pensons qu'associé à d'autres, il peut rendre plus probable la présence d'un état notable » (1984/1996, p. 44). Les symptômes de l'art permettent de distinguer le fonctionnement artistique des autres fonctionnements symboliques : alors que dans une œuvre d'art, la tendance est la saturation de détails, de variations, de finesse, ailleurs, la tendance est à l'atténuation, c'est-à-dire à la schématisation au maximum. Dans l'œuvre d'art, l'accent est mis non seulement sur le contenu, mais aussi sur la manière dont il est représenté : le symbole ne vaut plus uniquement pour ce qu'il dénote dans l'immédiat, mais aussi pour ce qu'il évoque; dans l'œuvre d'art, la multiplicité et la complexité de la référence, la traversée de différents niveaux, sont fréquemment utilisées, alors que le discours pratique cherche la singularité, la franchise et la clarté pour éviter l'ambiguïté.

Dominique Château (2011), dans le texte « Les valeurs de l'art à l'ère du post-art », résume assez bien cette transformation du monde de l'art et des critères esthétiques qui en déterminaient la valeur. Il énonce

trois caractéristiques saillantes attachées respectivement aux trois composantes que sont l'œuvre, l'artiste et le monde de l'art. La première caractéristique est l'ambiguïté de l'œuvre non pas seulement dans son contenu (la polysémie), mais dans sa forme et son conditionnement. La deuxième, l'abandon par l'artiste de sa posture dominante vis-à-vis de son récepteur et, par voie de conséquence, de son pouvoir sur l'œuvre. La troisième, le recul progressif de la frontière qui séparait le monde de l'art du monde de la culture, marqué aussi bien par la déclaration comme art de l'objet banal que par la contamination des œuvres par des représentations culturelles assimilées pour ce qu'elles sont (2011, p. 10).

En terminant, et de façon plus spécifique, rappelons que plusieurs formes d'art ont fait l'objet d'une présentation dans le précédent chapitre : la performance (Goldberg, 1999), l'art relationnel (Bourriaud, 1998), l'art contextuel (Ardenne, 2002), l'art-action (Martel, 2005) et l'artivisme (Lemoine et Ouardi, 2010), l'art posthumain (Baron, 2008 ; Coulombe, 2009), le bio-art (Daubner et Poissant, 2012 ; Mitchell, 2010 ; Tassel, 2009), etc.

8.5 *Gestation de la problématique*

Il serait illusoire de penser qu'une problématique se constitue d'un seul coup. Elle est plutôt l'objet d'une construction progressive et même cyclique. D'une part, parce qu'il s'agit bien souvent d'un premier exercice du genre et que celui-ci est complexe étant donné les contraintes reliées au genre et aux enjeux quant à la gouvernance du mémoire ou de la thèse création; d'autre part, parce que nous évoluons au fur et à mesure que la recherche-crédation progresse. Il n'est donc pas rare que cet exercice doive être repris plusieurs fois, parce qu'il faut parfois aller au bout d'un cycle pour détecter les problèmes reliés à l'objet de recherche-crédation retenu, les faiblesses de notre positionnement par rapport à celui-ci. Et c'est sans compter qu'au moment de



constituer sa problématique, on peut se rendre compte que l'objet de recherche-crédation retenu ne nous intéresse pas tant ou que sa faisabilité est difficile, sinon impossible dans les conditions techniques ou matérielles qui nous sont imparties. Tout changement apporté à cet objet implique des modifications à la problématique, de la gestation de la problématique, alors que tout changement d'objet implique de recommencer au complet. Dans la plupart des cas, la construction de la problématique provoque des changements à l'objet initial.

La problématique de la recherche-crédation se construit par raffinement successif, dans un aller-retour entre le désir consigné dans l'énoncé de projet produit précédemment à partir d'une amorce et le résultat de recherches. Cet aller-retour cherche autant à compléter le double cadrage entrepris précédemment (cf.) – celui par rapport à la sphère conceptuelle, qui permet de donner du sens, et celui par rapport à un corpus d'œuvres apparentées, qui permet de déterminer la pertinence communicationnelle ou artistique – qu'à résoudre les incertitudes quant à la technique, aux matériaux et aux autres aspects pratiques touchés par la réalisation du projet. La problématique de recherche-crédation se construit aussi par des aller-retour entre ce travail de conceptualisation et sa mise à l'épreuve en atelier, qui en constitue l'ultime validation, à l'image de la problématique de recherche, qui nécessite une validation dans une préenquête sur le terrain. En effet, une problématique peut être tout à fait réussie sur les plans formel et du respect des règles et de la construction mentale et s'avérer tout à fait inadéquate ou inopérante pour le faire œuvre, qui constitue la principale finalité de la thèse. Établir la problématique implique de trancher, de se compromettre, ce qui n'est jamais facile parce que cela entraîne toujours des renoncements parfois si cruels qu'ils s'apparentent à des deuils.

La dimension temporelle est essentielle ici. Si le terme *gestation* est employé, c'est parce que le passage de l'intuition à la fois précise et diffuse, de la fulgurance du *flash*, de l'illumination, à la couverture de tous les aspects de l'œuvre à faire ne peut se faire que graduellement par des efforts de conceptualisation entrecoupés d'échanges, de lectures, d'expérimentations, qui amèneront à des précisions, entre autres. C'est pourquoi il est préconisé, à la suite de la formulation du projet de création, d'effectuer un stage en atelier afin de l'expérimenter. Les résultats de cette expérimentation seront utiles à cette étape de la problématisation.

Cette étape cruciale est le moment où, au fil des versions successives, toutes sortes de facettes du projet de recherche-crédation émergent et par rapport auxquelles il faut prendre position, décider de rejeter, de conserver ou de modifier, et le projet se précise, s'affine. Par l'écriture, elle permet de communiquer aux autres la nature et les enjeux de notre projet et d'obtenir un écho dans la communauté, auprès du directeur de thèse, des professeurs, des enseignants au séminaire de méthodologie et des pairs étudiants dans les cours ou, lorsque l'occasion se présente, dans des colloques. Ces échanges, autant sinon plus que les lectures d'ouvrages théoriques ou d'écrits de créateurs et que le travail sur un corpus, participent à l'affinement de notre problématique. C'est pourquoi, comme une pluralité de points de vue est importante,



les problématiques de chacun des étudiants du groupe de méthodologie doivent faire l'objet de présentations publiques et que chacun doit être appelé à émettre des commentaires sur la problématique des autres. C'est ainsi que la problématique de chacun, au-delà de leur formulation stabilisée dans le cours, soumise à l'évaluation, reçue favorablement, doit demeurer ouverte, évolutive tout au long du trajet de la réalisation du projet.

Au moins trois états cristallisés de celle-ci devront être produits : une première ébauche, lors du séminaire de méthodologie, à laquelle seront apportés des raffinements; une deuxième version, maturée lors d'un autre passage en atelier, où elle est mise à l'épreuve et enrichie par un cadre théorique dûment réalisé, présentée à un jury et évaluée lors de l'examen doctoral qui clôt la première phase appelée communément la « scolarité »; et une version définitive, à laquelle les dernières retouches sont apportées, à la suite de la présentation finale de la création, qui sera inscrite dans la portion écrite de la thèse.

Enfin, la problématique, surtout par les différentes questions qui y sont formulées, permet de définir un plan de travail, d'orienter les choix méthodologiques, de déterminer les suites d'opérations ou les manœuvres à accomplir pour obtenir la réponse recherchée.



9 La méthodologie

9.1 Introduction

Avec la problématique, l'élaboration d'une méthodologie est une composante très importante de tout travail de recherche universitaire et, plus particulièrement, pour le mémoire de maîtrise et la thèse de doctorat. Pour bien comprendre de quoi il s'agit, il convient d'établir une distinction entre la méthodologie en tant que section du mémoire et de la thèse et les différentes méthodes reconnues par le monde universitaire, qui touchent en tout ou en partie au processus de la recherche et qui ont fait l'objet de nombreuses publications sanctionnées.

Schématiquement, la méthodologie d'une recherche est un ensemble d'opérations ou de manœuvres à effectuer ou effectuées, dépendant du moment où l'on se trouve dans le processus, pour résoudre notre problématique. Tout comme pour la problématique, il existe des différences notables entre la méthodologie de la recherche et la méthodologie de la recherche-crédation, dans la mesure où la plupart des recherches, à l'exception de celles qui visent le développement d'un objet, d'une méthode, d'une grille d'analyse, etc. (Louiselle et Harvey, 2007), ont pour objectif la production de connaissances, que ce soit à partir d'un terrain ou d'une question théorique.

En recherche, il s'agit d'opérations visant à recueillir des données pertinentes, à les soumettre à un protocole d'analyse approprié pour générer des connaissances par abstraction et inférence, de façon à résoudre la question qui se dégage de la problématique. En somme, pour comprendre le phénomène étudié, on se pose les questions suivantes. Où sont les informations qui deviendront les données? Comment y accéder? Par l'observation ou par des entretiens? Comment les colliger? Comment les analyser? Comment s'assurer de la validité de notre analyse?

En recherche-crédation, la situation est différente en raison de la dimension constructiviste du faire œuvre et de la nature heuristique de la démarche, qui consiste en un va-et-vient continu entre l'exploration, qui mobilise une pensée expérientielle, subjective et sensible relevant de l'imaginaire, et la compréhension, qui mobilise une pensée conceptuelle et objectivante relevant de la rationalité. Comme il s'agit de concevoir et de réaliser une création et, en plus, d'étudier un phénomène lié à cette création (soit la thématique traitée, un de ses aspects, la pratique dans laquelle elle s'insère, etc.), aux questions précédentes s'ajoutent des questions relatives à la création proprement dite, dont la partie conception a été traitée dans l'énoncé d'intention : quelle est l'amorce de l'œuvre? Quels sont les symboles? Quelle est la forme et quelle est la matérialisation? Et enfin des questions sur le faire proprement dit selon le type d'œuvre ou de pratique envisagées : Quelles modalités de réalisation? Quelles techniques utiliser? Quels traitements effectuer? Quelle esthétique adopter ? etc.



Tout discours sur la méthodologie, que ce soit de la recherche et ses variantes ou encore de la recherche-création, doit se tenir à deux niveaux pour être consistant. Le premier niveau est « supra-ordonné »; c  est le niveau ontologique et épistémologique, celui des présupposés à la base de la saisie des phénomènes, du monde et de la réalité, ainsi que des principes régissant la structuration des connaissances à leur propos. Le second niveau est « infra-ordonné » et renvoie aux procédures et aux techniques mises en œuvre pour produire des connaissances. Non seulement les différentes méthodes de recherche sont liées à des façons de saisir la réalité (ontologie) et à des modes d  organisation et d  exposition de la pensée (  pist  mologie) (Guba et Lincoln, 1994) qui conditionnent les opérations sur les données, mais elles conditionnent également le choix des objets de recherche, le choix des instruments de collecte de données et la nature des connaissances que l  on en tire.

Ainsi, bien que son caractère procédural soit prépondérant, la méthodologie repose sur des présupposés qu  il est essentiel de rendre explicites. Par exemple, pour la recherche-création, la création est-elle considérée comme un processus de découverte, comme une donation de sens, comme une production de signes, comme une expression de l  inconscient, comme un système, etc.?

Le chapitre du mémoire ou de la thèse recherche consacré à la méthodologie est indispensable :

cette partie fournit au lectorat les éléments à même de rendre intelligibles les résultats produits et de montrer leur pertinence. Cette mise en mots du cheminement scientifique représente un véritable défi. Il s  agit en effet de construire un texte qui donne une cohérence à une démarche complexe et qui peut sembler peu systématique à première vue. Cette tâche est d  autant plus ardue que le propre du travail scientifique est d   tre fait de tâtonnements, d  incertitudes, de doutes et d  erreurs (Benelli, 2011, p. 40).

Il en va de même pour le travail de la recherche-création.

Dans les sections qui suivent, avant de présenter quelques méthodologies de la recherche-création issues de la recherche en sciences humaines et sociales, l   tymologie et la définition du terme même seront explorées pour bien comprendre de quoi il s  agit et un certain nombre de considérations générales quant au « bricolage » seront exposées.

9.2   tymologie et définitions

L  hypoth  se la plus plausible concernant le terme *méthodologie* est que, tout comme *psychologie* d  ailleurs, il soit de fabrication récente et issu directement des langues vernaculaires (allemand, anglais), puis qu  il a été l  objet d  une latinisation, le latin étant le langage scientifique ou savant. On retrouve les premières occurrences au 17   siècle dans *Methodologia vel tractatus de methodo docendi et disputandi*, le sixième chapitre des écrits philosophiques (1651) d  Abraham Calovi (1612-1686), un théologien luthérien, et dans la quatrième partie, *Psychologia*, du *Scientiarum Omnium Encyclopaedia* (1649) de Johann Heinrich Alsted (1588-1638), un savant



protestant calviniste. Il ne faut pas s'étonner de ne pas retrouver ces mots dans les dictionnaires de grec ancien. Même si ces néologismes sont construits à partir de mots qui existaient en grec ancien, cette idée de développer un discours scientifique sur un objet, que ce soit sur la méthode ou la psychè, à l'aide de la raison et non plus à partir des textes anciens, a été rendue possible par les travaux de Galilée. Si, à la même époque, René Descartes publie en français *Le Discours de la méthode* (1637/1966), le terme *méthodologie* n'apparaît en français qu'en 1829, vraisemblablement emprunté de l'anglais *methodology* (CRNTL). Ce néologisme est composé de deux mots tirés du grec ancien, *methodos* (μέθοδος), qui désigne la méthode, et *lógos* (λόγος), qui désigne la parole, le discours et qui, par extension, sera utilisé pour désigner également la raison.

Par contre, le terme *méthode*, dont la dérivation du bas latin *methodus* est attestée en 1537, est un terme scientifique alors employé en médecine, en géométrie et en rhétorique au sens de « recherche, traité, doctrine scientifique ». Il est formé à partir de *meta*, *meth-* (μετά, μέθ-), un préfixe qui signifie « après, qui suit », et de *odos* (οδός), qui signifie « chemin, voie, moyen ». Le résultat de l'amalgame signifie « direction qui mène au but », ou encore « cheminement, poursuite » ou « recherche d'une voie » (Rey, 1998).

Les définitions du terme *méthodologie*, autant dans les dictionnaires français qu'anglais, s'avèrent fidèles à l'esprit qui a présidé à la construction de ce néologisme qui associe méthode et raison. Pour le *Dictionnaire de l'Académie française* (1835), c'est un terme de philosophie : « Science de la méthode en général ou des méthodes particulières de diverses sciences. La méthodologie est une partie de la logique ». Pour *Le Littré* (1880), il s'agit également d'un terme de philosophie : « Traité des méthodes; art de diriger l'esprit humain dans la recherche de la vérité ». Dans les dictionnaires contemporains, la méthodologie a été dégagée de la philosophie et de la logique pour s'appliquer à toutes les disciplines, en particulier aux disciplines scientifiques, et son domaine a été restreint à l'aspect opératoire : « [e]nsemble des méthodes et des techniques d'un domaine particulier » (*Larousse* en ligne), ou encore « [e]nsemble de règles et de démarches adoptées pour conduire une recherche » (CRNTL). Une définition alternative présente la méthodologie comme une pratique : « Étude systématique, par observation de la pratique scientifique, des principes qui la fondent et des méthodes de recherche utilisées » (*Larousse* en ligne).

Quant au terme *méthode*, on trouve dans les définitions deux champs sémantiques : un relatif à un quasi synonyme des procédés, des manières de faire ou des opérations; un autre relatif à un principe d'ordre. Au 17^e siècle, une première définition, celle de Descartes dans ses *Règles pour la direction de l'esprit*, aura une influence sur celles que l'on retrouve dans les dictionnaires d'aujourd'hui : « Par méthode j'entends des règles certaines et faciles, grâce auxquelles tous ceux qui les observent exactement [*sic*] ne supposeront jamais vrai ce qui est faux et parviendront, sans se fatiguer à des efforts inutiles, à la connaissance vraie de ce qu'ils peuvent atteindre. » (1628/1953, p. 46) Descartes, dans *Discours sur la méthode*, réduira les vingt et une règles auxquelles il était arrivé à quatre règles, dont celle de l'ordre : « conduire par ordre



mes pensées, en commençant par les objets les plus simples, les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu, comme par degrés, jusques à la connaissance des plus composés » (1637/1953, p. 103).

Dans les dictionnaires, on trouve les définitions génériques suivantes : « [e]nsemble de procédés raisonnés pour faire quelque chose » (*Le Littré* en ligne) et « ensemble de procédés raisonnés sur lesquels reposent l'enseignement, la pratique d'un art » (Rey, 1998, p. 2119). Dans le domaine de la philosophie, ces définitions deviennent une démarche : « [e]nsemble des procédés rationnels employés à la recherche de la vérité » (*Le Littré* en ligne); dans le domaine de la géométrie, une démonstration : « [e]nsemble de règles au moyen desquelles on résout plusieurs questions du même genre » (*Le Littré* en ligne); et en médecine, un protocole : une « manière particulière d'appliquer une médication » (CRNTL), ou la « succession de médications que l'on emploie pour le traitement d'une maladie » (*Le Littré* en ligne).

La définition générique, appartenant à l'autre champ sémantique, touche à la disposition et à l'organisation : « [a]rrangement régulier, ordre juste et bien ménagé, dans les idées ou dans les choses » (*Le Littré* en ligne), ou « [d]isposition des matières et des pensées dans l'ordre le plus conforme à la raison et le plus propre à faciliter l'intelligence de l'ensemble » (*Dictionnaire de l'Académie française*, en ligne). Elle devient par contre, en lien avec l'apprentissage : « [l]'ordre que l'on suit dans l'étude ou dans l'enseignement d'une science » (*Le Littré* en ligne).

Les définitions que l'on retrouve dans les dictionnaires modernes relèvent des mêmes champs sémantiques qui se trouvent confondus dans une même définition : « manière de conduire sa pensée, de penser, de dire ou de faire quelque chose suivant certains principes et avec un certain ordre » (CRNTL).

Somme toute, il y a peu de différences entre les définitions de *méthodologie* et de *méthode*, tous deux ont un aspect normatif, « ce qui doit être fait ». Toutefois, le terme *méthodologie* semble être plus générique, car il comporte une dimension réflexive et une dimension explicative et qu'une méthodologie peut comporter plus d'une méthode.

Dans les sections qui suivent, différentes acceptions du terme *méthodologie* qui ont cours dans le contexte universitaire seront présentées : la méthodologie du travail intellectuel, la méthodologie au sens de l'organisation générale d'une recherche et, finalement, la méthodologie proprement dite d'une recherche, à laquelle une section, sinon un chapitre, est consacré lors de l'écriture des mémoires, des thèses et des travaux de recherche.

9.3 Méthodologie du travail intellectuel

La méthodologie du travail intellectuel est « inhérente à l'étude de toutes les matières, de l'école élémentaire au doctorat » (Tremblay, R. R. et Perrier, 2006, p. 16). Elle concerne les opérations générales de l'esprit et s'applique aux disciplines de la formation générale commune et de la formation spécifique. Elle consiste en des



méthodes générales pour effectuer la documentation, la lecture, la communication orale et l'écriture de textes. Elle est donc préalable à la réalisation de la recherche savante ou scientifique. Ainsi, la méthodologie du travail intellectuel peut être considérée comme un ensemble de compétences qui représentent, selon Philippe Perrenoud (2002), « la faculté de mobiliser un ensemble de ressources cognitives (savoirs, capacités, informations, etc.) pour faire face avec pertinence et efficacité à une famille de situations » (2000, p. 19). Ces compétences ont la qualité d'être à la fois transversales, car elles sont les mêmes peu importe les disciplines, et transférables, puisque ce qui est appris dans un contexte disciplinaire particulier peut être facilement adapté à d'autres contextes.

Voici un aperçu non exhaustif des différentes activités reliées au travail intellectuel et pour lesquelles l'apprentissage d'une méthode est essentiel : la recherche documentaire dans les bibliothèques et dans les bases de données, la lecture, la prise de notes, la confection d'un résumé, d'une synthèse, d'un commentaire critique, l'écriture, la structuration de sa pensée, l'argumentation, la citation, la présentation du texte. Pour acquérir de la méthode, il est essentiel de pratiquer, de s'entraîner. Il est illusoire de penser que l'étudiant, après un cours de 45 heures et la réalisation des travaux afférents à cet apprentissage, en arrivera à maîtriser l'application des différentes techniques. De plus, il est tout aussi illusoire de croire que la méthodologie du travail intellectuel peut s'apprendre à distance, par l'entremise de cours magistraux et par des tutoriels. Au contraire, la formule tutorat est requise pour que l'enseignement soit adapté à chacun, surtout que la formation préalable des étudiants est la plupart du temps inégale. Enfin, les exigences relatives à chacun des niveaux d'études (collégial, baccalauréat, maîtrise et doctorat) sont graduées, de sorte qu'il faut faire un apprentissage à chacun des niveaux de façon à répondre aux exigences. À titre d'exemples, si la description d'un phénomène est acceptable à un niveau, son analyse sera exigée au niveau suivant; si l'identification des idées principales d'un texte est acceptable à un niveau, mettre celles-ci en relation avec des textes d'autres allégeances épistémologiques sera demandé au niveau suivant, et l'élaboration d'une critique sera requis au niveau supérieur, ainsi de suite.

9.4 La méthodologie comme type de recherche

Le terme *méthodologie* est parfois utilisé pour qualifier le type de recherche, mais ce sont plus souvent les termes *posture*, *démarche*, *approche* et, parfois, *méthode* qui s'appliquent à cette acception. L'approche sera « déductive », ou, plus précisément, « hypothético-déductive », si, à l'image des sciences dites « dures », celle-ci émet, à partir d'une question de départ, une hypothèse et construit une expérience. Une suite d'opérations sera effectuée de façon à être en mesure, au terme de celles-ci, d'infirmer ou de valider l'hypothèse émise préalablement. Si l'hypothèse s'avère conforme aux résultats de l'expérience, elle se verra considérée comme une « vérité ». La problématique d'une telle recherche consiste, à la suite de l'établissement d'un cadre théorique, à préciser les relations que l'on souhaite étudier entre quelques paramètres du phénomène à l'étude, pris isolément de leur contexte. Par la suite, des choix permettant d'opérationnaliser et de mesurer les différentes variables



concernées sont effectués. Le questionnement et l'opérationnalisation sont donc déterminés avant de recueillir les données.

La recherche sera dite « inductive » si la question de recherche et le choix des paramètres du phénomène à l'étude se font durant le travail de recueil de données. Le questionnement initial – nourri par la littérature, les intérêts du chercheur, voire de son intuition – sera confronté au terrain et amené à se préciser : « la construction progressive d'un objet de recherche à partir du terrain investigué. Les questionnements, les méthodes et les grilles d'analyse sont "inventés" et façonnés par l'avancement du travail » (Benelli, 2011, p. 41). Ainsi la problématique et les questions de recherche afférentes seront déterminées, non pas uniquement par rapport au cadre théorique, mais par une exploration du terrain et une réflexion sur celui-ci dans une démarche itérative. Cette démarche, faite d'allers-retours entre les théories et les données de terrain, vise à rester ouvert à l'ensemble des manifestations du phénomène étudié afin de le décrire et de le comprendre sous ses différentes facettes dans son contexte « naturel ».

La *grounded theory*, ou théorie ancrée, proposée par Glaser et Strauss (1967/2010) elle repose sur un postulat relativiste selon lequel

il n'existe pas de vérité unique, et qu'il n'y a pas qu'une seule façon de voir le monde. Plutôt, il existe de multiples vérités selon les définitions que font les personnes d'un phénomène donné, définitions qui varient et évoluent en fonction du temps, du lieu, du point de vue de l'observateur et de la situation. (Guillemette et Luckerhoff, 2013, p. VIII).

La théorie ancrée propose une forme de recherche inductive qui a été développée pour répondre à « des problématiques qui ne peuvent s'expliquer au moyen des théories existantes ou lorsque les variables principales n'ont pas encore fait l'objet d'études empiriques » (Couture, 2003, p. 130). Si le but assigné à cette approche est de permettre une élaboration théorique à partir de l'analyse de données recueillies, elle se limite toutefois, dans la plupart des cas, à rendre explicites et compréhensibles les grands thèmes dégagés lors de l'analyse des données et à les mettre en relation, par exemple, sous la forme d'un schéma sur lequel seront disposés les différents thèmes et signalées les interrelations entre ceux-ci. Pratiquée de façon radicale, cette approche nécessite une mise à l'écart des préconceptions et proscriit ainsi la revue de littérature préalable à la délimitation de la problématique pour porter un regard neuf sur les données. Entre la collecte et l'analyse des données, il y a un aller-retour constant, ce qui permet de confronter les premiers résultats de l'analyse aux données suivantes. Ainsi, « une théorie ancrée est construite et validée simultanément par la comparaison constante entre la réalité observée et l'analyse en émergence » (Paillé, 1994, p. 150). Ce processus n'est jamais complètement terminé.

9.5 Les « paradigmes » méthodologiques

Toutes les méthodologies peuvent être regroupées en deux grandes familles, ou paradigmes : quantitatives ou qualitatives. Les méthodologies quantitatives relèvent



d'une épistémologie positiviste et proposent des opérations utilisant des outils d'analyse mathématiques et statistiques pour décrire, expliquer et même prédire des phénomènes. Les concepts du cadrage théorique sont alors opérationnalisés sous forme de variables mesurables. Pour ce faire, il est nécessaire de recueillir une grande quantité de données à l'aide de sondages ou de questionnaires, de faire en sorte que la diversité de ces données soit limitée et que les sondages et les questionnaires soient administrés sur un large échantillon jugé représentatif du phénomène étudié. Ce type de méthodologie repose sur les postulats suivants : les données sont mesurables, il est possible de construire un instrument de mesure adéquat et, avec celui-ci, d'analyser un phénomène à partir d'un échantillon de façon à ce que les résultats puissent être généralisables, par extrapolation statistique, et reproductibles, c'est-à-dire que les mêmes résultats peuvent être obtenus autant de fois que l'étude est effectuée.

Importées des sciences de la nature dans le domaine des sciences humaines et sociales, les méthodologies quantitatives posent la contrainte de la limitation et de la standardisation des réponses aux questions posées. Elles impliquent de créer des variables dont on cherchera à établir entre elles des relations statistiques, ce qui est difficile dans le cas des systèmes de valeur et des repères normatifs à partir desquels les individus s'orientent et se déterminent. De plus, elles ne fournissent que des informations chiffrées : pourcentages, probabilités, effectifs, ratios, classifications, indicateurs de liaison entre des variables, etc. Ces chiffres ne constituent dès lors pas une fin en soi : ils servent à étayer un raisonnement, à identifier des faits.

Les chiffres ne sont que des intermédiaires ou des étapes dans le cheminement qui va de l'enquête à la présentation des résultats de l'enquête. Ils permettent de saisir des régularités dans les comportements (ou attitudes ou opinions), des liens entre des variables (décrivant des comportements, attitudes, caractéristiques sociales des situations ou des individus), d'estimer la fiabilité d'un résultat établi sur un échantillon, de classer des individus ou des situations, de hiérarchiser les facteurs concourants à la production d'un fait social (Martin, 2010).

Les méthodologies qualitatives, aussi appelées « postpositivistes », ne visent pas, comme les méthodologies positivistes, à représenter statistiquement un phénomène ou une population de façon à en expliquer et à en prédire le comportement. Elles cherchent plutôt à identifier le plus de situations possible de son apparition pour en arriver à le comprendre. Ainsi, leurs objectifs ne sont pas de rechercher des corrélations et des causalités linéaires, mais de décrire et d'analyser la culture et le comportement des humains et de leurs groupes du point de vue de ceux qui sont étudiés. C'est pourquoi les méthodologies qualitatives s'attachent à mettre en évidence les significations et les buts que les acteurs humains attachent à leur activité, ou encore leurs perceptions et leurs opinions sur un sujet particulier. L'échantillon type comporte un petit nombre d'individus dont les profils sont variés, afin de pouvoir dresser un portrait le plus exhaustif possible du phénomène étudié. Le rôle des personnes y est prépondérant lors de la collecte des données, que celle-ci se fasse



par entrevue individuelle ou entrevue de groupe, ou encore par observation participante.

Les entrevues doivent être le moins directives possible : il s'agit de recueillir le discours de la personne interrogée sans en influencer le contenu. Les réponses, jamais proposées, doivent être libres, tant par leur contenu que par leur forme, afin de recueillir des témoignages permettant d'entrer dans le champ des représentations et des pratiques individuelles et de comprendre comment elles se sont construites. Contrairement au questionnaire, le guide d'entretien, organisé en thèmes associés aux questions de recherche, structure l'interrogation, mais ne dirige pas le discours de l'interviewé. Ce dernier doit pouvoir traiter du ou des thèmes de la recherche selon ses propres termes et catégories et, surtout, ne pas se faire imposer une façon de penser. Ainsi,

[d]ans l'entretien de type qualitatif, il est d'usage de suivre un certain nombre de règles, que l'on applique en situation, comme, par exemple, de laisser l'interviewé libre d'aborder la question dans ses termes, de relancer le questionnement à partir de ce que dit l'interviewé, de centrer l'entrevue sur l'expérience qu'il décrit, de respecter les temps de silence quand il le faut ou, encore, d'intervenir pour aider l'interviewé à s'orienter ou à dénouer une situation de blocage (Poupart, 2012, p. 61).

Le guide d'entretien doit être évolutif; l'intervieweur doit bien écouter de manière à pouvoir amener l'interviewé, lors d'une relance, à expliciter les dimensions importantes de son expérience et à saisir les pistes d'exploration qui se dégagent de ses propos, même si celles-ci ne font pas partie des thèmes initiaux. Au-delà de ce qui est dit, une attention particulière doit être portée aux détails : les modalités de l'expression (attitudes corporelles, malaises, silences, hésitations, etc.) ainsi que le choix du vocabulaire utilisé, car il est souvent révélateur d'une mentalité ou d'un état d'esprit. Pour ces raisons, il est important que les entrevues donnent lieu à une retranscription. Par contre, il convient de tenir compte de « l'effet enquêteur », soit de le fait que « tout, dans l'enquêteur, son apparence autant que son attitude, tout ce qu'il fait ou ne fait pas, en cours d'entretien, contribue à influencer le développement du discours de l'enquêté » (Duchesne, 1996, p. 190).

L'observation participante est, pour sa part,

caractérisée par une période d'interactions sociales intenses entre le chercheur et les sujets, dans le milieu de ces derniers. Au cours de cette période des données sont systématiquement collectées [...]. Les observateurs s'immergent personnellement dans la vie des gens. Ils partagent leurs expériences (Bogdan et Taylor, 1975, p. 45).

Comme des ethnographes, les observateurs s'immergent dans la vie des gens et partagent leurs expériences. Selon Adler et Adler (1987), il existe trois types d'observation participante. La première sera « périphérique » quand le chercheur considérera qu'un certain degré d'implication est nécessaire pour obtenir la confiance des individus et comprendre leurs agissements, mais ce sans assumer un



rôle important dans la situation étudiée pour ne pas nuire à l'analyse. La deuxième sera « active » quand le chercheur acquerra un statut et jouera un rôle à l'intérieur du groupe ou de l'institution qu'il étudie, ce qui lui permettra de participer activement aux activités au même titre qu'un membre, mais en maintenant une certaine distance. Enfin, la troisième sera « complète » quand le chercheur sera un acteur de la situation, quand « devien[dra] le phénomène qu'il étudie » (Mehan et Wood, 1975). On parlera alors de « participation observante » (Soulé, 2007), quand l'implication interactionnelle et intersubjective, et parfois même engagée, dans le contexte expérientiel des sujets prime sur la prétention à l'observation distanciée. Peu importe le type d'observation, l'observateur doit s'interroger sur sa présence en tant qu'elle peut modifier les pratiques et les réactions routinières des observés. Par sa participation, il peut introduire de nouvelles valeurs, qui viendront bouleverser la situation étudiée.

Les méthodologies qualitatives reposent sur le postulat qu'il n'est pas possible de saisir la réalité dans sa globalité et que l'on doit se contenter de l'approcher « au plus près », en multipliant les méthodes au sein du dispositif méthodologique élaboré pour comprendre un phénomène donné. Ce principe est désigné, par analogie au procédé utilisé en mathématiques, par le terme *triangulation*. Il s'agit ici de réduire au maximum la subjectivité des données recueillies, ou encore la partialité des interprétations de celles-ci, par une diversification des approches du phénomène étudié et à les recouper de façon à les relativiser les unes par rapport aux autres. Denzin (1970/1978) identifie quatre types de triangulation : par les données, en comparant des données obtenues de sources différentes et à des moments différents pour en évaluer la consistance – toutefois les différences observées permettent parfois de mieux comprendre les affects face le phénomène observé –; par différents chercheurs, qui révisent les résultats pour réduire les éventuels biais personnels; en diversifiant les perspectives théoriques, pour interpréter les données comme le constructivisme et la phénoménologie; et, enfin, par différentes méthodes de cueillette de données, comme l'entretien et l'observation. Ainsi, la confrontation des données d'entretiens et des données d'observations n'a pas pour objectif d'identifier les idées fausses que pourraient avoir les sujets, mais de mieux comprendre la façon dont ces derniers intègrent une situation : comment ils la rationalisent, la ressentent et la rendent signifiante.

La démarche de ces méthodologies « se construit au fil des interactions dans lesquelles le chercheur est engagé sur son terrain, au gré de tâtonnements et abandons de pistes, en réaction aux découvertes, surprises, imprévus et obstacles qui façonnent le travail ethnographique » (Demazière, Horn et Zune, 2011). Cette démarche

se nourrit aux doutes, s'adapte, se (re)négocie au fil de l'expérience incertaine et déroutante du chercheur, source de questionnements renouvelés et provisoires. [...] Un parcours que le chercheur trace au fur et à mesure de ses déplacements, dans une série d'ajustements et d'adaptations au terrain. Il s'oriente en exerçant sa réflexivité; il invente sa démarche en progressant, il la « bricole » – au sens ingénieux du terme (Morrisette, Demazière et Pepin, 2014, p. 10).



Plutôt que par la vérifiabilité des résultats obtenus, c'est par un processus réflexif que la validation de ces méthodes est faite. « La réflexivité fait référence au besoin de tourner continuellement les instruments des sciences sociales sur le chercheur, dans un effort de mieux contrôler les distorsions introduites dans la construction de l'objet. » (Ghasarian, 2002, p. 238) Il s'agit d'un exercice critique qui non seulement renvoie à la capacité du chercheur d'argumenter ses choix, et donc de décrire sa pratique d'enquête, mais également à celle de penser le caractère évolutif, sinon sinueux, de son expérience de terrain. La posture réflexive amène le chercheur à examiner ses idées préconçues et son rapport à la démarche d'enquête, aux acteurs et aux contingences rencontrés.

9.6 Les méthodologies interprétatives

Par ailleurs, le terme *méthodologie* désigne des façons de faire spécifiques, basées sur une approche épistémologique donnée, il est alors accompagné du nom de cette approche. Ainsi, dans le paradigme qualitatif, on retrouve une méthodologie « ethnographique », « phénoménologique », « constructiviste », « systémique », etc. Ces méthodologies font elles-mêmes l'objet de publications savantes rédigées par des spécialistes et validées par les pairs, et auxquelles il sera fait, le cas échéant, référence lors de la présentation du bricolage méthodologique réalisé pour une recherche donnée. Dans la littérature, ces méthodologies sont regroupées en grandes familles ou en types qui feront ici l'objet d'une courte présentation et d'une nomenclature. Pour ce qui est des méthodologies particulières, aussi nombreuses que variées, elles ne feront pas l'objet d'une présentation dans le présent ouvrage. Cela dit, celles qui ont fait l'objet d'une adaptation au contexte particulier de la recherche-crédation seront présentées de façon détaillée. Les méthodologies qualitatives sont habituellement regroupées en deux grands types : interprétatives et critiques. Plus récemment, un autre type est venu prendre de plus en plus d'importance : les méthodologies postmodernes.

Les méthodologies interprétatives ne se limitent pas à la recherche des relations causales linéaires, ou à la recherche de variables dépendantes ou indépendantes, mais visent à comprendre les phénomènes étudiés, tant du point de vue du chercheur que de celui des différents acteurs par le sens qu'ils leur accordent. Les phénomènes privilégiés sont les valeurs, les représentations et les significations que les sujets donnent à leurs vies, ou encore « la signification donnée par les acteurs aux actions dans lesquelles ils sont engagés » (Erickson, 1986, p. 119). Le postulat de ces méthodologies est que le monde social est significativement différent du monde naturel, qu'il ne peut être appréhendé directement par les sens, mais plutôt par un méticuleux travail d'interprétation. Ainsi

[I]es résultats de recherche sont créés par l'interaction du chercheur et du phénomène. L'interprétation n'est pas reproductrice mais transformatrice, à la fois pour l'interprète et la matière à l'étude. La connaissance émerge dans un processus humain continu de construction



et de reconstruction, et ne peut jamais être complète (Riverin-Simard, Spain et Michaud, 1997, p. 66).

Différentes méthodologies interprétatives sont basées sur des différentes disciplines, écoles de pensées, philosophies, etc.

La méthodologie ethnographique provient de la discipline du même nom issue de l'anthropologie sociale, qui préconise l'implication du chercheur dans le milieu d'étude pour une longue période. Elle est utilisée pour comprendre l'incarnation et la transmission de phénomènes culturels, autant sur le plan de l'imaginaire (valeurs, représentations) que celui des pratiques matérielles. Elle demande une mise à distance des présupposés du chercheur : « Chacun [...] construit ses propres réalités culturelles distinctes; pour les comprendre, il faut traverser leurs frontières et les observer de l'intérieur, ce qui est plus ou moins difficile étant donné notre propre distance culturelle par rapport à un groupe étudié » (Woods, 1986).

La méthodologie inspirée de l'interactionnisme symbolique repose sur les trois prémisses suivantes, proposées par Herbert Blumer (1900-1987) dans *Symbolic interactionism: perspective and method* (1969) : 1) les êtres humains se comportent à l'égard des choses selon les significations qu'ils accordent à celles-ci; 2) les significations sont la résultante des interactions sociales; et 3) les significations se modifient et se construisent au travers des processus d'interprétation mis en œuvre dans les situations réelles. Pour comprendre l'agir ou la pensée des acteurs, il faut accéder au sens qu'ils donnent à leur réalité. Cet accès à la production et à la négociation du sens se fait par l'observation de leurs relations en face à face ou entre les groupes. Pour en saisir les modifications, les sens doivent être mis en rapport avec les situations vécues (Poupart, 2011, p. 187).

L'ethnométhodologie, développée par Harold Garfinkel (1917-2011), s'attarde quant à elle aux activités ordinaires des acteurs, à la façon dont ceux-ci résolvent leurs problèmes concrets en tant que production de l'ordre social (Garfinkel, 1967). Elle repose sur le présupposé que la société est un accomplissement pratique que l'on peut comprendre en étudiant les ethnométhodes, lesquelles sont des « procédures appuyées sur un stock de connaissances qu'utilisent les membres dans leur activité quotidienne » (Ogien, 2008).

La méthodologie phénoménologique repose sur le présupposé que l'humain ne conçoit pas le monde de façon distanciée objective, mais qu'il n'a de cesse d'interpréter et de comprendre son univers à partir de la perception qu'il en a. L'objectif est donc de découvrir en détail les processus par lesquels chacun des participants donne du sens à leurs expériences intimes en étudiant les récits qu'ils en font. L'accès à ceux-ci n'est jamais ni direct ni complet, il dépend des propres conceptions du chercheur, qui doit faire sens des paroles personnelles de l'autre par une activité interprétative. Les participants sont considérés comme les experts du phénomène étudié, et le chercheur doit suspendre tout jugement et être ouvert à l'expérience de l'autre (Deschamps, 1993).



La méthodologie herméneutique, encore plus que les autres, est basée sur un processus interprétatif plutôt que descriptif. Elle repose sur le présupposé que le phénomène étudié peut être considéré comme un texte qu'il faut déchiffrer, qui renvoie à un discours caché dont ce texte est une transposition codée. L'enjeu est donc de révéler ce qui est dissimulé, ce qui ne se donne pas à voir immédiatement dans la réalité vécue, en rattachant certaines manifestations observables à des processus non perceptibles qui les rendent compréhensibles, ce qui constitue ainsi une sorte de lecture du phénomène. Ainsi,

l'herméneutique est une chose très simple, qui consiste en la théorie ou l'art de traduire, d'interpréter : un message, un rêve, un symptôme, une loi, un signe, un texte. Il faut au coup d'œil herméneutique, cette faculté d'interpréter les textes comme on interprète une carte géographique (Abel, 2003, p. 370).

La méthodologie de l'étude de cas vise à l'examen approfondi d'un phénomène (Fortin, Côté et Fillion, 2005). Elle est reconnue pour sa contribution aux recherches de type exploratoire et à la compréhension de facteurs difficilement mesurables, de même que pour son action synergique avec d'autres stratégies de recherche (Roy, S. N., 2010). Elle s'attache à examiner « les liens complexes d'un phénomène contemporain dans son contexte de vie réelle » (Alexandre, 2013, p. 28). Les cas en eux-mêmes importent moins que les situations qui les fournissent, l'observation des interactions d'un grand nombre de facteurs ou d'éléments constitutifs de celles-ci visant l'induction d'un modèle théorique.

La méthodologie systémique s'applique particulièrement à des phénomènes dont la complexité résiste à une analyse par découpage et par décomposition et qui présentent des propriétés émergentes :

Un complexe d'entités globales que l'on nomme systèmes, lesquels systèmes sont interactifs. Ces entités possèdent des propriétés (Banywesize, 2007) émergentes qui ne dépendent pas entièrement de leurs composantes primaires ou ne sont pas réductibles aux caractéristiques de ces éléments de base. (Claux et Gélinas, 1983, p. 20)

Pour Edgar Morin « la réalité est conçue comme essentiellement complexe, tout dont les éléments hétérogènes constitutifs s'enchevêtrent dans des maillages inextricables rendant son comportement, certes intelligible, mais non totalement algorithmique et prédictible » (Banywesize, 2007, p. 23). Cette approche s'applique en premier lieu aux situations qui apparaissent floues, confuses et ambiguës, qui renvoient à de multiples perceptions contradictoires, celles qui résistent à l'analyse à partir d'un cadre théorique disciplinaire bien défini. La méthodologie systémique procède par modélisation :

le modèle est la représentation intelligible, artificielle, symbolique d'un phénomène perçu par le modélisateur qui en sélectionne les traits. Le rôle du modélisateur est discrétionnaire; parce qu'il conçoit et interprète le modèle du phénomène qu'il perçoit à partir des finalités qu'il lui attribue, il révèle ses valeurs, ses croyances et fait part de ses propres intentions avant de présenter le



modèle auquel elles ont conduit. La recherche est créative, constructive; ses limites sont celles de l'imagination du modélisateur (Cardinal et Morin, 1993).

Il s'agit de décrire le comment des processus et des interactions plutôt qu'en chercher le pourquoi, de superposer les éléments même s'ils sont contradictoires, de chercher les finalités plutôt que les causes.

9.7 Les méthodologies transformatives

Aux côtés des recherches basées sur des méthodologies interprétatives, il y a des recherches dont le but est de transformer la réalité étudiée. Kurt Lewin (1890-1947), en opposition à la recherche en laboratoire, propose le concept de « recherche-action » (Lewin, 1946) pour étudier les groupes. Cette forme de recherche présente selon lui trois caractéristiques :

- 1) la recherche devait être menée en collaboration avec les individus; 2) la recherche ne devait plus être faite en laboratoire, mais en milieu « naturel »;
- 3) avant et après chaque phase d'intervention, on devait mesurer les attitudes et les comportements des individus (Van Trier, 1980, p. 181).

À la fin des années 1960, dans la foulée, entre autres, des théories critiques de l'École de Frankfort, la recherche-action se concentre sur les oppositions, les injustices, les conflits et les contradictions de la société contemporaine, et vise l'émancipation, c'est-à-dire l'élimination des causes de l'aliénation et de la domination par l'*empowerment*. Tout comme les méthodologies interprétatives, la recherche-action présuppose que la réalité est modelée par des facteurs sociaux, politiques, culturels, économiques, ethniques, de genre, etc. Toutefois, les tenants de cette deuxième approche considèrent que les recherches positivistes et postpositivistes ont cristallisé la réalité en une série de structures perçues comme immuables. Ils considèrent que la réalité est historiquement constituée et qu'elle est produite et reproduite par les individus et que, même si ceux-ci peuvent consciemment agir pour changer leur condition sociale et économique, leur capacité d'action est restreinte, sinon inhibée par différentes formes de domination sociale, culturelle et politique. Ainsi, les chercheurs ne se contentent pas de jouer un rôle passif dans l'interprétation des problématiques sociales, ils s'engagent activement dans la transformation sociale :

La recherche-action, à visée émancipatrice et transformatrice du discours, des conduites et des rapports sociaux, exige des chercheurs qu'ils s'impliquent comme acteurs et dès lors qu'ils s'imprègnent des fruits de leurs réflexions pour expliquer dans l'action et hors de l'action leur devenir en constante évolution. Elle est toujours liée à une action qui la précède ou qui l'englobe et s'enracine dans une histoire ou un contexte. (Cardinal et Morin, 1993)

Cette deuxième vision, où le degré d'implication du chercheur dans la construction de la connaissance et de volonté de transformation de l'objet de recherche est élevé, porte aussi le nom de « recherche-intervention ». En fait, les méthodes qui inscrivent la logique de la recherche dans une « logique d'action » (Habermas, 1987) peuvent présenter un plus ou moins grand degré d'intervention : de l'observation externe du



chercheur à l'observation participante par laquelle le chercheur peut induire des événements qui modifient la situation.

Ces méthodologies varient entre elles quant à la posture du chercheur, au déroulement de la recherche, aux liens avec les praticiens ou à la nature du savoir produit, mais, dans tous les cas, elles mettent en relation théorie et pratique, recherche et action. « Une recherche-action suppose une dialectique entre recherche et action : la recherche fait progresser l'action et l'action fait progresser la recherche. Une recherche qui vise l'action n'est pas une recherche-action. » (Portine, 2002, p. 266)

Tout projet de recherche-action ou de recherche-intervention doit partir d'un problème identifié par les acteurs du milieu concerné et requiert la participation des praticiens et des acteurs du milieu. Le chercheur agit à la fois comme investigateur, évaluateur, mais aussi comme animateur qui facilite la compréhension et la critique. La dimension communicationnelle devient prépondérante. Il s'agit de mettre en place « une situation de communication sans autorité [concept emprunté de Habermas] dans laquelle tous les participants auront les mêmes pouvoirs de diriger l'intervention » (Van Trier, 1980, p. 184).

La recherche-action implique un processus cyclique comportant les étapes suivantes :

Les chercheurs et les acteurs commencent par partager leurs préoccupations sur la situation problématique qui les rassemble (formulation du problème). Ils utilisent leur expertise, leur expérience et leurs cadres de références pour se donner une représentation suffisamment partagée de la situation pour s'engager dans l'action. Ils développent ensemble diverses stratégies pour améliorer la situation (planification) qu'ils expérimentent sur le terrain (action) et, finalement, ils analysent et évaluent de façon critique (réflexion) les actions qui ont été menées et leurs effets sur la situation. (Roy, M. et Prévost, 2013, p. 134)

Un autre type de méthodologie transformative, individuelle plutôt que collective, touche le développement professionnel qui implique un changement de la personne par une réflexion sur sa pratique. Cette approche, initiée par David Schön (1982-1994) a pour but de « réhabiliter la raison pratique, les savoirs d'action et d'expérience, l'intuition, l'expertise fondée sur un dialogue avec le réel et la réflexion dans l'action et sur l'action » (1982/1994, p. 96). Très répandue dans le monde de l'éducation, elle est pratiquée dans de nombreux secteurs professionnels : santé, social ou technique. Un praticien réflexif, c'est un praticien qui se prend lui-même pour objet de recherche à des fins d'analyse et de compréhension de ses actions, de façon à être « capable de maîtriser sa propre évolution en construisant des compétences et des savoirs nouveaux ou plus pointus à partir de ses acquis et de l'expérience » (Perrenoud, 2001, p. 24). L'analyse réflexive permet une prise de distance à l'égard de l'expérience immédiate par l'intermédiaire du langage. Il s'agit d'un processus cognitif continu qui porte sur l'aspect opératoire, mais aussi sur l'éthique de la pratique, qui vise à lui donner du sens et à découvrir des savoirs à partir de la pratique.



Pour être en mesure d'adapter ou de transformer ses modèles de pratique, le praticien doit développer les compétences et les habiletés suivantes : celle de rendre compte lui-même de sa pratique; celle d'en examiner l'efficacité; celle d'analyser ses attitudes et ses comportements en situation ainsi que les raisonnements qu'il tient, les émotions qu'il éprouve; celle d'établir des liens avec des théories et des concepts pratiques pour en enrichir l'analyse.

9.8 Les méthodologies poststructuralistes ou postmodernes

Un troisième type de méthodologies qualitatives regroupe des méthodologies inspirées du poststructuralisme et de la réflexion entourant la postmodernité, plus particulièrement de la crise des grands récits à travers lesquels les sociétés de l'Occident parviendraient à définir leur place dans une histoire linéaire et téléologique (Lyotard, 1979). Le terme *méthodologie*, pour ce groupe, doit être pris dans une acception plus large de posture par rapport au phénomène étudié, car, parfois, une posture postmoderne viennent modifier des méthodologies des autres catégories.

Associé habituellement aux théoriciens du discours comme Michel Foucault (1926-1984) et Jacques Derrida (1930-2004), mais aussi Louis Althusser (1918-1990) et Jacques Lacan (1901-1981), le poststructuralisme, au-delà du flou inhérent au manque d'homogénéité théorique, est habituellement associé :

a) [à] la critique du sujet parlant souverain, b) [au] privilège accordé à la matérialité langagière et discursive, c) [à] la non-clôture et l'hétérogénéité des terrains symbolique et social, d) [à] la mise en cause des modèles postulant la transparence du monde, e) [à] la critique d'un sens profond, d'une rationalité latente ou encore d'une réalité objective cachée derrière les signes et, enfin, f) [à] une certaine réflexivité du travail théorique (Angermüller, 2007).

Loin de faire l'unanimité dans les institutions consacrées à la recherche, y compris pour ceux qui sont identifiés comme les portes étendards, la nature du poststructuralisme est commentée par Foucault en ces mots :

autant je vois bien que derrière ce qu'on a appelé le structuralisme, il y avait un certain problème qui était en gros celui du sujet ou de la refonte du sujet, autant je ne vois pas, chez ceux qu'on appelle les postmodernes et les poststructuralistes, quel est le type de problème qui leur serait commun (Foucault, 1994/2001, p. 1266).

On peut dire que ces méthodologies, inspirées de penseurs français, mais développées principalement par des Américains sont, d'une façon ou d'une autre, verbo-centrées. Elles sont ici réunies en deux groupes, soit les méthodologies déconstructives et les méthodologies autocentrées.

Les méthodologies déconstructives visent à décentrer des sujets hégémoniques par une critique des discours issus de ceux-ci et du sens immédiat qui s'en dégage. Par



une déconstruction discursive, il s'agit de rendre compte de l'intrication du langage avec le pouvoir de ces sujets et de la subjectivité des personnes au profit desquelles la déconstruction est entreprise, ainsi que de montrer de quelle manière celles-ci se trouvent imbriquées dans un réseau de pouvoir historique et social. Concrètement, elle vise à faire émerger les rapports de pouvoir cachés derrière les signes, à faire émerger les rapports de domination à partir des productions de la culture, pour faire ressortir ceux qui se taisent, sont opprimés, la parole des subalternes. Il existe une parenté entre la recherche-intervention, qui vise l'émancipation des personnes par l'action, alors qu'ici, l'émancipation est obtenue par la déconstruction de discours.

Jacques Derrida (2000) lui-même a prôné la déconstruction du « phallogocentrisme », terme qui signifie à la fois l'impérialisme du phallus et du logos; autrement dit, la domination sans partage de l'homme en tant qu'incarnation de la raison souveraine :

Je parle surtout, depuis longtemps, des différences sexuelles, plutôt que d'une seule différence – duelle et oppositionnelle – qui est en effet, avec le phallogocentrisme, avec ce que je surnomme aussi le « phallogocentrisme », un trait structurel du discours philosophique qui aura prévalu dans la tradition. La déconstruction passe en tout premier lieu par là. (Derrida, 2000)

Au moins trois champs d'études ont tiré parti de cette approche de la déconstruction. Autant pour les études féministes que pour les études de genres, la déconstruction est abordée comme un outil, autant au service de la recherche que du militantisme (Parini, 2006), et il en va de même pour les études postcoloniales. En pratique, la déconstruction s'attaque au sens accordé à des catégories de pensée et à des catégories sociales pour transformer les représentations. Les études féministes visent à déconstruire les catégories liées à la masculinité et à la féminité :

S'appuyant sur l'innovation conceptuelle et méthodologique, les études féministes ont ainsi cherché à déconstruire la dimension sexuée des processus sociaux à l'œuvre dans l'ensemble de la vie sociale et à proposer différents modèles d'interprétation et d'observation pour analyser les effets structurants de division et de hiérarchisation inhérents aux conditions symboliques, matérielles et sociales de la reproduction de la division sociale des sexes. (Descarries, 2008)

Prenant appui sur les études féministes, les études de genre mènent un combat contre l'hégémonie de l'hétéronormativité imposée par une société patriarcale qui réduit l'identité sexuelle au genre. Elles visent à déconstruire les catégories de genre, de sexe et de sexualité pour en faire des constructions sociales :

Il n'y a pas d'ontologie du genre sur laquelle construire une politique car les ontologies du genre opèrent toujours comme des injonctions normatives dans des contextes établis [...]. [L]es configurations culturelles du sexe et du genre pourraient se multiplier ou plutôt la manière dont elles le font déjà pourrait pénétrer les discours qui structurent culturellement la vie intelligible (Butler, 1990/2005, pp. 275-276).



Pour Judith Butler, les identités sexuelles sont hybrides; en conséquence, elle soutient que « le genre n'est pas un être, c'est une performance » (référence). On devient femme, homme et même transgenre par une série de comportements sociaux.

Les études postcoloniales ou « subalternistes » se sont attachées à déconstruire les cultures coloniales des métropoles d'Empire qui se prolongent au-delà des indépendances et, plus généralement, l'occidentalo-centrisme. Il s'agit, dans ce cas, de « déconstruire une “épistémologie occidentale” hégémonique et dévalorisante, qui réifiait les cultures non-occidentales en les définissant par des caractéristiques intemporelles et permanentes » (Pouchepadass, 2007, p. 176). Plus précisément, les catégories d'ethnie et de race feront seront l'objet d'une déconstruction : « Au cœur de ce travail de déconstruction émerge la “race”, comme principe d'explication, comme mode de gestion des colonisés, comme pratiques sociales ordinaires aussi. » (Bancel et Blanchard, 2007, p. 31)

Des études de discours de déconstruction ont fait apparaître trois composantes majeures de leur structure sous-jacente : « la mise en discours d'un contraste entre plusieurs représentations d'un objet, une prise en charge communautaire de l'une de ces représentations, et une composante réfutative associée à la mise en question de cette représentation » (Bendjama et Miéville, 2012, p. 21).

Un autre groupe de méthodologies poststructuralistes ou postmodernistes est constitué des approches autocentrées, qui laissent une large part à l'expression et à la subjectivité du chercheur. Le courant postmoderne « pose la connaissance comme étant toujours partielle, locale et historique, et l'écriture comme un lieu d'incorporation de connaissances sensibles autant que de savoirs théoriques, d'émotion autant que de cognition. » (Fortin et Houssa, 2012, p. 56). Fortin et Houssa départagent ces méthodologies en deux groupes : l'autoethnographie d'un côté, où l'expérience du chercheur est l'objet de l'investigation, et les écritures créatives de l'autre côté, où le chercheur revendique une posture plus créative en recherche, autant pour l'analyse des données que pour la transmission des résultats.

L'autoethnographie, auparavant nommée « récit de soi », est définie comme une forme d'écriture évocatrice et hautement personnalisée, où les auteurs se révèlent en relatant des histoires vécues et puisées dans le bassin de leurs expériences propres (Richardson, 1994, p. 521 [notre traduction]). Elle est aussi définie comme un genre autobiographique d'écriture et de recherche qui met en lumière les multiples couches de la conscience, joignant le personnel au culturel. Dans un mouvement d'aller-retour, l'attention se porte vers l'extérieur, sur les dimensions culturelles et sociales de l'expérience personnelle, et vers l'intérieur, sur la partie vulnérable de soi touchée par les interprétations culturelles, mais aussi qui leur résiste (Ellis et Bochner, 2000, p. 739 [notre traduction]). L'autoethnographie est un mode d'investigation qui comporte une dimension émancipatrice en ce que cette prise de parole personnelle et individuelle permet une prise de pouvoir (*empowerment*) sur sa réalité personnelle. De plus, ce type de recherche permet de réduire la distance hiérarchique entre le chercheur et son public et d'établir une connexion empathique entre les deux (Schneider, 2005, p. 335), voire une identification. La validité de ce type de recherche



ne se mesure pas en exactitude, mais selon des critères qui relèvent du récit, soit la cohérence, la vérisimilitude et l'intérêt (Richardson, 1994, p. 521 [notre traduction]). À l'aide de techniques d'écriture empruntées à la narration, le chercheur construit une séquence d'événements, une intrigue, de façon à ce que le lecteur revive émotionnellement celle-ci (Richardson, 2000, p. 11 [notre traduction]). Ainsi, les émotions ne sont pas vues comme des biais qui doivent être éliminés, mais comme des sources de connaissances qui doivent être valorisées et examinées (Tillmann-Healy et Kiesinger, 2001, p. 82 [notre traduction]).

Un autre sous-groupe de méthodologies recouvre les pratiques analytiques créatives, soit des pratiques alternatives à l'écriture scientifique : « L'écriture scientifique n'est plus sacro-sainte. Le genre ethnographique est devenu flou, a été élargi et altéré pour inclure des poèmes, des fictions, des conversations, des lectures théâtrales, etc. » (Richardson, 2000, p. 9 [notre traduction]), et même des présentations des résultats de recherche qui excèdent la page écrite, telles que des expositions dans un musée, des chorégraphies, des représentations artistiques (performance ou installations). Ces pratiques à la fois analytiques et créatives, deux modes habituellement considérées comme étant contradictoires et incompatibles, sont tenues comme des représentations valides du social parce qu'elles ouvrent à des dimensions qui autrement nous échapperaient. Ces pratiques sont caractérisées par le fait que le processus d'écriture et le produit de l'écriture sont profondément intriqués et que les deux sont privilégiés. Le produit ne peut être séparé du producteur ou du mode de production ou de la méthode de production de connaissances. De plus, l'écriture en tant que telle est vue comme un processus d'enquête ainsi qu'un processus d'analyse (Richardson, 1994). Paillé et Mucchielli (2008) parlent pour leur part d'analyse « en mode écriture ».

9.9 La méthodologie du mémoire ou de la thèse

Dans le contexte d'une recherche spécifique, le terme *méthodologie* est également employé pour désigner à la fois les techniques pour recueillir les données à propos du phénomène étudié et les méthodes d'analyse pour leur interprétation, de façon à établir des « faits » qui feront l'objet de validation. Ainsi, le chapitre du mémoire ou de la thèse, ou la section d'un rapport de recherche, intitulé « Méthodologie » consiste en un exposé décrivant et justifiant le choix de la ou des techniques de cueillette des données, ainsi que de la ou des méthodes d'analyse effectivement utilisées pour réaliser cette recherche, en particulier sur un terrain.

Il s'agit d'une composante très concrète de la recherche où sont abordées les questions suivantes : comment s'y prendre pour répondre à la question de recherche? Quel type d'informations chercher? Comment y avoir accès? Auprès de qui ou de quoi? Faut-il utiliser des données d'archives ou d'enquête? Faut-il faire appel à l'observation ou à des verbalisations, ou encore à des documents ou à des artefacts? Par des questionnaires ou des entretiens? En posant quelles questions? Entretiens individuels ou de groupe? Dirigés, semi-dirigés ou non directifs? Quel échantillon?



Quel type d'analyse? Selon quelle approche? Avec une grille de catégories existantes, ou selon des catégories issues de l'analyse? Comment découper le flot de données?

Bref, la méthodologie d'une recherche comporte une série de considérations qui sont mises en place avant de se lancer dans la cueillette de l'information à interpréter. Elle présente également des indications sur la façon de s'y prendre pour analyser et interpréter ce qui aura été trouvé.

À ce stade, il apparaît important d'éviter le piège

du méthodologisme (c'est-à-dire la fixation sur les méthodes au détriment des objets), [...] l'activité interprétative résiste toujours à sa réduction à des méthodes. Elle implique d'entrer dans une relation renouvelée avec l'objet d'étude, laquelle met en présence des univers incarnés par des acteurs et des chercheurs au service d'une compréhension toujours en train de se faire. Cette transaction autour du sens résistera toujours à sa codification autour de critères de scientificité. (Paillé, 2011).

Dans ce qui suit, nous verrons que la méthodologie déployée pour une recherche spécifique est très rarement unique et « pure », et qu'il s'agit plutôt d'un « bricolage » dicté par la nature du phénomène étudié ainsi que par la problématisation qui en est fait. Il s'agit d'adapter, plutôt que d'adopter, et (bien souvent) de construire une méthodologie en fonction de la situation et des spécificités du champ auquel appartient le phénomène étudié et du terrain d'où il sera étudié.

9.9.1 Le terrain

Le lieu d'exercice de la recherche est appelé « terrain », selon de l'expression anglaise *fieldwork*, qui s'applique aux recherches qui se font hors de l'atmosphère contrôlée du laboratoire, qu'il s'agisse des recherches en sciences appliquées ou des recherches en sciences humaines et sociales. Le terrain constitue

le point de départ et le point de chute de toute recherche, il est le champ d'application, d'expérimentation et d'initiation de la recherche. Même les spéculations les plus théoriques ont toujours une retombée sur le terrain qui prend des formes différentes (Belhedi, 1998).

De façon pratique, le terrain est la situation concrète où se produit le phénomène objet de la recherche. C'est sur le terrain que s'effectue la cueillette des données qui seront objet d'analyse et d'interprétation, de façon à produire des connaissances par généralisation des interprétations.

La notion de *terrain* doit être prise dans le sens large et non rigide, dans la mesure où la nature du terrain varie selon l'objet de la recherche, la problématique formulée et la discipline du chercheur. Pour les approches qui s'intéressent à des phénomènes sociaux dans un lieu et selon une culture donnés, le terrain sera physique. Par exemple, cette conférence intitulée : « Une anthropologue chez les pompiers. Contexte et défis d'une recherche ethnographique professionnelle » (St-Denis, 2013). Pour les approches qui s'intéressent à des phénomènes basés sur des documents ou



des artéfacts, le terrain sera : un corpus, soit une construction raisonnée, c'est-à-dire explicitée en ses hypothèses théoriques (Passeron, 1995); une collection d'objets choisis pour leur représentativité, par exemple des installations interactives pour une thèse (Boisclair, 2013). Contrairement aux précédentes approches qui reposent sur un réel observable ou une réalité racontée, les approches théoriques et spéculatives, qui « vise[nt] à produire des énoncés théoriques à partir d'autres énoncés théoriques » (Martineau, Simard et Gauthier, 2001, p. 4), le terrain est constitué des textes les plus fondamentaux possible, qui feront l'objet d'une lecture critique et d'une interprétation : par exemple, un mémoire intitulé « Le récit comme outil heuristique » (Faucher, 2013).

Cette déclinaison des types de terrains relativement aux types de recherches pourrait être complétée en prenant en compte la spécificité du terrain pour la recherche-crédation, soit l'œuvre produite, mais aussi le processus en tant que tel, de l'intention initiale, en passant par les étapes de conceptualisation, les ateliers successifs, qui en constituent des états intermédiaires. Le titre de cette conférence qui a eu lieu récemment en est l'illustration : « L'atelier fait terrain : la performativité de la recherche-crédation, pratiques poétiques et éthiques de la connaissance » (Lachapelle, 2014).

Le choix d'un terrain est déterminant pour la conduite de la recherche. Ce choix entraîne souvent un recentrage de la problématique lors de la mise à l'épreuve d'une intuition avec la complexité de la réalité vécue. Celle-ci est toujours multifactorielle et entraîne une modification ou un calibrage du bricolage méthodologique prévu pour toutes sortes de raisons relatives à la disponibilité et à l'accès des données nécessaires à la résolution du problème de recherche.

L'adaptation méthodologique est incontournable pour toute recherche. En effet, aucune méthodologie n'est valable pour tout terrain, si bien que même si certaines peuvent correspondre au contexte d'un type de terrain, pour chaque terrain, les outils qui en sont issus doivent être assemblés autrement, adaptés, ou même réinventés.

9.9.2 Processus de bricolage

Ainsi, la recherche nécessite une construction permanente de la méthodologie pour une plus grande adaptation aux particularités du terrain. Le terme qui revient souvent pour qualifier ce processus de construction est celui du *bricolage*.

Denzin et Lincoln (1994/2011), dans l'introduction à leur important ouvrage consacré aux recherches qualitatives, reprennent le terme français *bricoleur* pour désigner le chercheur qualitatif et le terme *bricolage* pour désigner l'assemblage produit pour s'adapter à une situation complexe. Ils mentionnent l'utilisation de cette notion par Claude Lévi-Straus (1908-2009) dans *La Pensée sauvage* (Lévi-Strauss, 1962, pp. 26-33) à propos de la fabrication des mythes par les populations dites « primitives », à la fois par opposition à la sophistication de l'ingénierie et dans le sens d'un recyclage des matériaux, constamment réutilisés pour fabriquer de nouveaux mythes. Sans ici souscrire à la thèse évolutionniste sous-jacente qui apparaît



discutable, l'intuition initiale du primat de la construction opportuniste en fonction de la conjoncture qui ne résulte pas d'un protocole suivant des étapes et des opérations bien établies, mais qui émerge d'une suite d'essais-erreurs, convient bien à la construction d'une méthodologie adaptée au terrain. Denzin et Lincoln soulignent également l'influence de Michel de Certeau (1980) qui, pour comprendre l'invention du quotidien, « l'obscur entrelacs des conduites journalières » par l'homme ordinaire, propose des catégories analytiques hors des dogmes de la tradition de la recherche, parmi lesquelles on retrouve l'altération, le détournement, le bricolage et l'interstice. De Certeau met ainsi en lumière les ruses, les astuces et les tactiques de résistance, le détournement des objets et des codes ainsi que la réappropriation de l'usage de la société de consommation.

Le chercheur bricoleur, selon Denzin et Lincoln (1994-2011), effectue un grand nombre de tâches différentes, allant de l'entrevue à l'introspection; il navigue entre les perspectives et les paradigmes qui sont en compétition et se chevauchent; il comprend que la recherche est un processus interactif tributaire de son histoire personnelle, de son genre, de sa classe sociale, de sa race, de son ethnicité et des caractéristiques de ceux qui sont objet de la recherche.

Le terme *bricolage* sera repris dans le titre de plusieurs ouvrages, entre autres dans les articles « Plaidoyer pour le bricolage et l'enracinement des méthodes d'enquête dans le terrain » de Virginie (Waechter-Larrondo, 2005), « Un bricolage méthodologique à la croisée des disciplines » (Croguennec, 2010) et « Comment bricoler des techniques de terrain protéiformes en une méthodologie qualitative cohérente en géographie? » d'Emmanuelle (Petit, 2010). En langue anglaise, on retrouve sensiblement la même idée, par exemple dans l'ouvrage *Crafting Qualitative Research: Working in the Postpositivist Traditions* (Prasad, 2005).

L'utilisation de ce terme, qui se veut provocateur en regard de la rigueur, voire de la rigidité héritée des sciences, signifie à la fois une hétérogénéité des méthodologies et une adaptation de celles-ci à la spécificité de question de recherche et du terrain :

On voit généralement dans ce principe un moyen de multiplier les angles d'analyse pour appréhender un même objet par croisement de regards pluriels. Par-delà cet effet d'enrichissement de l'analyse, les configurations méthodologiques composites ont selon moi une fonction plus essentielle encore : rendre intelligible la réalité concrète d'un objet (Waechter-Larrondo, 2005).

Le terme *bricolage* a une double acception, celle de processus et de résultat de ce processus. En tant que processus, il est caractérisé par des allers-retours mettant en interaction les particularités du terrain, les concepts et les théories identifiés lors de la revue de littérature, la question de recherche et les différentes méthodologies. L'enjeu est de se dégager et de conserver une marge de manœuvre suffisante pour combiner les méthodologies et l'ajustement de chacune de leurs composantes aux spécificités de l'objet et du terrain. Une forme de réversibilité des choix doit être possible pour modifier le modèle en construction à la suite de la découverte de contraintes ou de particularités imprévues suivant une pré-enquête, ou une autre



forme de simulation qui vise une mise en action de la recherche sur une portion réduite mais représentative du terrain.

9.10 La méthodologie dans un contexte de recherche-crédation

Jusqu'à maintenant, la méthodologie explorée sous tous ses angles est celle de la recherche. Qu'en est-il de la méthodologie de la recherche-crédation? Cette dernière section est consacrée à établir les différences requises.

Revenons à l'étymologie du mot *méthode*, à partir duquel sera construit le terme *méthodologie*. Dans le cadre de la recherche, ce qui est retenu, c'est la manière de faire, d'une part, et ce qui est relatif à un principe d'ordre, d'autre part. La valeur métaphorique, voire programmatique, du chemin du voyage de la racine grecque *οδός* se trouve à être contrainte par le préfixe *μετά*, qui signifie « manière, but », qui donnera lieu à l'acception normative du chemin à suivre.

Dans la perspective de la recherche-crédation, où le trajet accompli prime sur le projet initial (Lancri, 2006, p. 14), le lien qu'établit Michel Serres (1985) dans *Les cinq sens* entre la méthode et la randonnée odysseenne est on ne peut plus pertinent : « Ulysse navigant au bonheur la chance quitte les savoirs clos et les histoires corsetées de structure, il invente le savoir inventif et l'histoire ouverte, nouveau temps » (cité dans Del Volgo, 1997, p. 189). Plus loin, il écrit : « Une méthode dessine un parcours, un chemin, une voie. Où allons-nous, d'où partons-nous et par où passons-nous, questions à poser pour connaître et pour vivre, de théorie ou de pratique, de tribulations et d'amour » (Serres, 1985, p. 344).

Sur un plan moins métaphorique, une distinction entre les méthodologies utilisées par la recherche scientifique, les méthodologies utilisées en sciences humaines et sociales et celles qui conviennent à la recherche-crédation pourrait être établie à partir de la notion de vérité. Une vérité scientifique est établie par un raisonnement causal rigoureux à partir de présuppositions communément admises et vérifiée par l'expérience. Une fois établie, elle est réutilisable pour construire d'autres propositions de ce type à partir d'elle. Suivant les récents développements, autant sur le plan de l'épistémologie que sur celui de la recherche, il est plutôt question de la plus grande probabilité de vérité, de vérité temporaire, la meilleure vérité en l'état actuel des connaissances jusqu'à ce qu'elle soit rationnellement falsifiée. Les recherches en sciences humaines et sociales visent à s'affranchir de cette notion, jugée inadéquate en regard des objets, en substituant la compréhension à l'explication.

En lieu et place de la vérité visée par la recherche scientifique qui pèse tant sur les méthodologies utilisées en sciences humaines et sociales et de laquelle celles-ci tentent de s'affranchir en substituant la compréhension à l'explication, Lincoln et Guba (1985, p. 295) recommandent que ce soit la crédibilité plutôt que la validité interne qui soit le critère d'évaluation de la valeur de vérité dans la recherche en sciences humaines. La crédibilité « demande que les interprétations issues de la recherche correspondent aux données empiriques et soient significatives, c'est-à-dire



jugées pertinentes pour les acteurs sociaux et les disciplines scientifiques » concernées (Barbier et LeGresley, 2011, p. 25). Quant à elle, Sandelowski (1986) indique que la valeur de vérité des recherches qualitatives se situe « au niveau de la découverte des expériences ou des phénomènes humains tels que vécus ou perçus par les sujets, plutôt qu’au niveau de la vérification d’une conception a priori de ces expériences » (1986, p. 30 [notre traduction]) Ainsi, celles-ci auront une valeur de vérité dans la mesure où les descriptions et les interprétations qu’elles permettent sont reconnaissables, soit par les individus qui ont vécu l’expérience sur laquelle elles portent, soit par ceux qui en ont entendu parler ou ont lu quelque chose à ce sujet.

Pour ce qui est des méthodologies de la recherche-crédation, une conception de la vérité recherchée pourrait s’inspirer de la réflexion de Heidegger (1935/1986) sur l’œuvre d’art, où la vérité est conçue comme *alétheia*, c’est-à-dire comme dévoilement, descellement, découvremnt. En grec ancien, la vérité se dit « alétheia », un mot composé du *a-* privatif et de *Léthe*, fille d’Éris, personnifiant la Discorde, qui est la personnification de l’Oubli. Ce mot, qui signifie littéralement « hors de la Léthe », articule une expérience originaire de la vérité comme sortie de l’étant (*dasein*) hors du retrait. Heidegger qualifie d’effondrement, voire de catastrophe, le fait que, depuis Platon, les penseurs ne prennent plus en considération l’évènement de l’apparition et ne voient plus que l’apparu, que l’objet, la chose présente. Il redéfinit la vérité comme le dévoilement, la mise à découvert de l’étant recouvert par des strates, une série de représentations venues de la culture, de la science, etc., ainsi une vérité jusque-là voilée, non appréhendée, indice d’un impensé apparaît.

Par conséquent, la recherche-crédation renverse le rapport au savoir du projet. Celui-ci se situerait plutôt du côté de l’insu, puisque la création implique de ne pas savoir précisément ce que l’on cherche. C’est ce manque qui permet le surgissement de l’inattendu, d’une surprise. La recherche-crédation se conçoit davantage comme un cheminement vers l’inconnu que comme un acheminement vers le savoir, qui est le propre de la recherche. La valeur de vérité ou la validation repose sur ce qui a été découvert lors du faire-œuvre, qui a été objet d’explicitation suite à une démarche d’explicitation.

Les méthodologies de la recherche-crédation, même si elles participent du bricolage, sont toujours plurielles, ou, à tout le moins, duelles. D’une part, une méthodologie pour la création en tant que telle, pour mener à bien le faire œuvre, pour accompagner le processus, le trajet. Et, d’autre part, une méthodologie tirée des sciences sociales et humaines pour résoudre la question de recherche reliée à la création question qui demande une cueillette de données et une analyse de celles-ci. De plus, durant le faire œuvre, peuvent intervenir ponctuellement des méthodologies particulières qui ont pour but la résolution de problèmes techniques, logistiques, humains, etc., qui se posent lors de la réalisation.

Aussi en terminant, il y a les méthodologies relatives au phénomène lié à la création que l’on cherche à comprendre. Ainsi, schématiquement :



ce que l'on veut comprendre	méthodologie
comment l'œuvre se fait :	génétique
la matérialité de l'œuvre :	formelle, sémiologique
la signification de l'œuvre :	herméneutique
le fonctionnement de l'œuvre :	systemique
le sens que les personnes donnent à leur expérience de l'œuvre :	phénoménologie
sa pratique :	autoethnographie



10 Références

- Abel, O. (2003). Du sujet lecteur au sujet éthique. *Revue internationale de philosophie*, (225), 369-385.
- Académie, f. (1835). *Dictionnaire de l'Académie française*. Paris : Firmin Didot frères.
- Adler, G. (1957). *Essais sur la théorie et la pratique de l'analyse jungienne*. Genève : Georg.
- Adler, P.A. et Adler, P. (1987). *Membership roles in field research*. Newbury Park, Calif. : Sage Publications.
- Alexandre, M. (2013). La rigueur scientifique du dispositif méthodologique d'une étude de cas multiple. *Recherches qualitatives*, 32(1), 26-56.
- Alleau, R. (1976). *La science des symboles : contribution à l'étude des principes et des méthodes de la symbolique générale*. Paris : Payot.
- Alsted, J.H. (1649). *Scientiarum omnium encyclopaedia*. Lugduni : Huguetan & Ravaud.
- Angermüller, J. (2007). qu'est-ce que le poststructuralisme français ? A propos de la notion de discours d'un pays à l'autre. *Langage et société*, 2(120), 17-34.
- Antonelli, M. (2009). Franz Brentano et la « inexistence intentionnelle ». *Philosophiques*, 36(2), 467.
- Antonius, R. (2008). *Ce que doit inclure un projet de mémoire ou de thèse*. Récupéré de <http://dx.doi.org/doi:10.1522/030134726>
- Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'oeuvre essais psychanalytiques sur le travail créateur*. [Paris] : Gallimard.
- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.
- Arguel, M. (1992). Le corps du danseur, création d'un instrument et instrument d'une création *Danse : le corps enjeu* (p. 203-209). Paris : Presses universitaires de France.
- Austin, J.L. (1962/1970). *Quand dire, c'est faire How to do things with words*. (Lane, G. et F. Récanati, Trad.). Paris : éd. du Seuil.
- Bachelard, G. (1942/1964). *L'eau et les rêves essai sur l'imagination de la matière*. Paris : J. Corti.
- Bancel, N. et Blanchard, P. (2007). Qu'est-ce que la « Culture postcoloniale » ? *Ecarts d'identité*, (111), 30-32.
- Banywesize, E.M. (2007). Edgar Morin et le réenchantement des sociétés humaines. *Sociétés, Revue des Sciences Humaines et Sociales*, 98(4), 23-39.
- Barbanti, R. et Fagnart, C. (2000). *L'art au XXe siècle et l'utopie : réflexions et expériences*. Paris : L'Harmattan.
- Barbier, P.-Y. et LeGresley, A. (2011). Pour faciliter la gestion de la validité interne de l'argumentation à l'occasion du processus décisionnel jalonnant le parcours de recherche et d'écriture. *Recherches qualitatives*, (11), 24-39.
- Baron, D. (2008). *La chair mutante : fabrique d'un posthumain*. Paris : Dis voir.
- Barron, S. (2003). *Technoromantisme*. Paris; Budapest; Torino : L'Harmattan.
- Barthes, R. (1984). *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*. Paris : Seuil.
- Bataille, G. (1970). *Oeuvres complètes. 1922-1940 I, I*. [Paris] : Gallimard.
- Beaufort, C. (2009). *La lumière dans l'art depuis 1950*. (Vol. 17). Pau : Presses universitaires de Pau Aquitaine.
- Beillerot, J. (2003). L'analyse des pratiques professionnelles: pourquoi cette expression? . *Cahiers pédagogiques*, (416).
- Belhedi, A. (1998). Le chercheur et le terrain *Epistémologie de la géographie*.
- Bendjama, R. et Miéville, D. (2012). Les « filles » « préfèrent » le « rose » : un exemple d'activité de déconstruction dans l'émiliE. *TrajEthos*, 1(1), 21-35.



- Benelli, N. (2011). Rendre compte de la méthodologie dans une approche inductive : les défis d'une construction a posteriori. *Recherches qualitatives*, 40-50.
- Blank, A. (2000). Pour une approche cognitive du changement sémantique : aspect sémasiologique. Dans François, J. (dir.), *Théories contemporaines du changement sémantique* (p. 59-74). Leuven; Paris : Peeters.
- Blumer, H. (1969). *Symbolic interactionism; perspective and method*. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall.
- Bogdan, R. et Taylor, S.J. (1975). *Introduction to qualitative research methods : a phenomenological approach to the social sciences*. New York : Wiley.
- Boisclair, L. (2013). *La traversée de l'installation interactive : une expérience perceptuelle du geste interfacé*. Thèse (D. en sémiologie)–Université du Québec à Montréal, 2013., Montréal.
<http://www.archipel.ugam.ca/5762/>.
- Bouko, C. (2010). *Théâtre et réception le spectateur postdramatique*. Récupéré de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=486151>
- Bournois, F. et Bourion, C. (2009). La question de la quête d'une revue classée qui accepte un papier fondé. *Revue internationale de psychosociologie et de gestion des comportements organisationnels*, 15(35), 267-294.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Presses du réel.
- Bourriaud, N. (2004). *Postproduction : la culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. [Dijon] : Presses du réel.
- Brentano, F. (1874/1944). *Psychologie du point de vue empirique*. (Gandillac, M. d., Trad.). Paris : Aubier, Éditions Mouton.
- Buridan, C. (1998). *L'étymologie, de l'antiquité à la Renaissance*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Butler, J. (1990/2005). *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*. (Fassin, E. et C. Kraus, Trad.). Paris : La Découverte.
- Buzan, T. et Buzan, B. (1993/2003). *Mind map : dessine-moi l'intelligence*. Paris : Éditions d'Organisation.
- Calov, A. (1651). *Scripta philosophica*. Rostochii : Wild.
- Campos, R. et Donin, N. (2009). *L'analyse musicale : une pratique et son histoire*. Genève : Droz.
- Cardinal, P. et Morin, A. (1993). La modélisation systémique peut-elle se concilier avec la recherche-action intégrale ? *Éducatechnologiques*, 1(2), 107-136.
- Cassirer, E. (1972). *La philosophie des formes symboliques 1, Le langage*. Paris : Les Ed. de Minuit.
- Castoriadis, C. (2007). *Fenêtre sur le chaos*. Paris : Éditions du Seuil.
- Changeux, J.-P. (1994). *Raison et plaisir*. Paris : Éditions O. Jacob.
- Chateau, D.(2011) Les valeurs de l'art à l'ère du post-art. Dans Communication présentée à /au Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics
- Chiss, J.-L., Filliolet, J. et Maingueneau, D. (2001). *Introduction à la linguistique française. 1*. Paris : Hachette Supérieur.
- Claux, R. et Gélinas, A. (1983). *Systemique et resolution de problemes : selon la methode des systemes souples : guide d'utilisation de la serie*. Montréal : Agence d'Arc.
- Cook, S.D.N. et Brown, J.S. (1999). Bridging Epistemologies: The Generative Dance Between Organizational Knowledge and Organizational Knowing. *Organization Science* 10(4), 381-400.
- Coquet, M. (2009). Savoir faire et donner forme, ou ce qui advient lorsqu'on façonne une œuvre. Dans Dufrêne, T. et A.-C. Taylor (dirs.), *Cannibalismes disciplinaires – Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent* (pp. 213-226). Paris: Institut national d'histoire de l'art et musée du quai Branly. Récupéré de <http://actesbranly.revues.org/90>.



- Coulombe, M. (2009). *Imaginer le posthumain sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*. Récupéré de <http://site.ebrary.com/id/10341583>
- Couture, M. (2003). La recherche qualitative : introduction à la théorisation ancrée. *Interactions*, 7(2), 127-133.
- Creswell, J.W. (2003). *Research design : qualitative, quantitative, and mixed method approaches*. Thousand Oaks, Calif. : Sage Publications.
- Croguennec, S. (2010). Un bricolage méthodologique à la croisée des disciplines. *L'Ordinaire des Amériques*, (214).
- Daubner, E. et Poissant, L. (2012). *Bioart transformations du vivant*. Récupéré
- De Bono, E. (1971/1973). *La pensée latérale : au service de la créativité dans l'entreprise*. Paris : Entreprise moderne d'éd.
- Deleuze, G. (1984/2002). *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Editions de Minuit.
- Denzin, N.K. (1970/1978). *The research act : a theoretical introduction to sociological methods*. New York : McGraw-Hill.
- Derrida, J. (2000). Autrui est secret parce qu'il est autre. *Le Monde de l'éducation*, (284), 14-21. Récupéré de <http://www.egs.edu/faculty/jacques-derrida/articles/autrui-est-secret-parce-qu'il-est-autre/>
- Descarries, F. (2008). Approches, théories et méthodes de recherche en études féministes. *Département de sociologie / Institut de recherches et d'études féministes*.
- Descartes, R. (1628/1953). Règles pour la direction de l'esprit *Oeuvres et lettres*. Paris : Editions Gallimard.
- Descartes, R. (1637/1953). Discours de la méthode *Oeuvres et lettres*. Paris : Editions Gallimard.
- Descartes, R. (1637/1966). *Discours de la méthode*. Paris : Garnier-Flammarion.
- Deschamps, C. (1993). *L'approche phénoménologique en recherche comprendre en retournant au vécu de l'expérience humaine*. Montréal : Guérin.
- Deschamps, C. (2002). *Le chaos créateur*. Montréal : Guérin.
- Dewey, J. (1909/2004). *Comment nous pensons*. Paris : Les Empêcheurs de penser en rond.
- Dubuffet, J. (1973). *L'homme du commun à l'ouvrage*.
- Duchesne, S. (1996). Entretien non-préstructure, stratégie de recherche et étude des représentations. *Politix*, (35), 189-206.
- Dufrenne, M. (1953). *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris : Presses universitaires de France.
- Dupeyrat, A. (1894). *Manuductio ad scholasticam maxime vero thomisticam philosophiam. T. 1*. Parisii : apud Victorem Lecoffre.
- Ehrenzweig, A. (1967/1974). *L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*. Paris : Gallimard.
- Eichenbaum, B. (1925/1966). La théorie de la "méthode formelle". Dans Todorov, T. (dir.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov* (p. 29-74). Paris : Éditions du Seuil.
- Ellis, C.S. et Bochner, A. (2000). Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject. Dans Denzin, N. K. et Y. S. Lincoln (dir.), *Handbook of qualitative research* (p. 733-768). Thousand Oaks, Calif. : Sage Publications.
- Erickson, F. (1986). Qualitative methods in research on teaching. Dans Wittrock, M. C. (dir.), *Handbook of research on teaching* (p. 119-161). New York; London : Macmillan ; Collier Macmillan.
- Ernout, A., Meillet, A. et André, J. (1932/2001). *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*. : Klincksieck, Editions.
- Esner, R. (2010). Ateliers d'artistes aux XXe et XXIe siècles, du lieu à l'oeuvre. *Perspective 2010/2011-3 : Actualités de la recherche en histoire de l'art*, 599-604.



- Everaert-Desmedt, N. (2006). *Interpréter l'art contemporain : la sémiotique peircienne appliquée aux oeuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*. Bruxelles : De Boeck.
- Faucher, F. (2013). *Le récit comme outil heuristique*. Université du Québec à Montréal, 2013., Montréal. <http://www.archipel.uqam.ca/5426/>.
- Féron, A. (2013). Matériau, musique. *Encyclopædia Universalis*. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/materiau-musique/>
- Ferrier, J.L. (1988). *L'Aventure de l'art au XXe siècle*. Paris : Chêne.
- Focillon, H. (1934). *Vie des formes*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Foglia, M. (2008). *Wikipédia : média de la connaissance démocratique ? : quand le citoyen lambda devient encyclopédiste*. Limoges : FYP éd.
- Forest, F. (2006). *Oeuvre-système invisible art relationnel ou art de la relation*. Récupéré de <http://proxy.bibliotheques.uqam.ca/login?url=http://www.harmatheque.com/ebook/2296008127>
- Fortin, F., Côté, J. et Filion, F. (2005). *Fondements et étapes du processus de recherche*. Montréal : Chenelière éducation.
- Fortin, S. et Houssa, É. (2012). L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche : une fiction en quatre actes. *Recherches qualitatives*, 31(2), 52-78.
- Foucault, M. (1994/2001). *Dits et écrits 1954-1988*. Paris : Gallimard.
- Fourmentraux, J.-P. (2008). Art et hacktivism l'alternative internet. *Critique*(733-734), 554-564.
- Fourmentraux, J.-P. (2012). *Artistes de laboratoire : recherche et création à l'ère numérique*. Paris : Hermann.
- Fréchuret, M. (1993). *Le mou et ses formes : essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*. Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- Freud, S. (1905/2010). *Trois essais sur la théorie sexuelle*. (Cotet, P., F. Robert et F. Rexand-Galais, Trad.). Paris : Presses universitaires de France.
- Freud, S. (1909/1966). *Cinq Leçons sur la psychanalyse*. Paris : Payot.
- Freud, S. (1925/1978). *Ma vie et la psychanalyse*. Paris : Gallimard.
- Gaffiot, F. (1934). *Dictionnaire illustré latin-français*. Paris : Hachette.
- 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>
- Gaulejac, V.d. (1988/1999). *Histoire en héritage : roman familial et trajectoire sociale*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Gauvry, C. (2009). Une intentionnalité pratique et contextuelle chez le Heidegger de 1919-1929 ? *Bulletin d'analyse phénoménologique*, 10
- Gebauer, G. et Wulf, C. (2005). *Mimésis : culture-art-société*. Paris : Éditions du Cerf.
- Genette, G. (1997). *L'Oeuvre de l'art 2. La Relation esthétique*. Paris : Editions du Seuil.
- Ghasarian, C. (2002). *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive : nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*. Paris : Armand Colin.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity : self and society in the late modern age*. Stanford, Calif. : Stanford University Press.
- Glaser, B.G. et Strauss, A.L. (1967/2010). *La découverte de la théorie ancrée stratégies pour la recherche qualitative*. Paris : A. Colin.
- Godfrey, T.H.N. (2003). *L'art conceptuel*. Paris : Phaidon.
- Goldberg, R. (1999). *Performances : l'art en action*. Paris : Thames & Hudson.
- Goodman, N. (1984/1996). *L'art en théorie et en action*. Paris.



- Gordon, W.J.J. (1961). *Synectics, the development of creative capacity*. New York : Harper.
- Gosselin, P., Potvin, G., Gingras, J.-M. et Murphy, S. (1998). Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique. 24, 647-666. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/031976ar>
- Guba, E.G. et Lincoln, Y.S. (1994). Competing paradigms in qualitative research. Dans Denzin, N. K. et Y. S. Lincoln (dir.), *The SAGE handbook of qualitative research*. Thousand Oaks, Calif. : Sage.
- Guilford, J.P. (1959). Traits of creativity. Dans Anderson, H. H. (dir.), *Creativity and its cultivation* (p. 142-161). New York : Harper and Row.
- Guilford, J.P. (1967). *The nature of human intelligence*. New York : McGraw-Hill.
- Guillemette, F. et Luckerhoff, J. (2013). *Méthodologie de la théorisation enracinée fondements, procédures et usages*. Québec [Que.] : Presses de l'Université du Québec.
- Habermas, J. (1987). *Théorie de l'agir communicationnel 1 1*. (Ferry, J.-M., Trad.). Paris : Fayard.
- Hanania, C. (2010). *Roland Barthes et l'étymologie*. Bruxelles : P.I.E.-Peter Lang.
- Heidegger, M. (1927/1985). *Etre et temps*. (Martineau, E., Trad.). Paris : Authentica.
- Heidegger, M. (1935/1986). L'origine de l'œuvre d'art (Brokmeier, W., Trad.) *Chemins qui ne mènent nulle part*.
- Heinrich, M.-N. (2002). Création musicale et nouvelles technologies : quelle rencontre possible ? *Quaderni*, 41-51.
- Hernandez, M. (2008/2012). Les Immatériaux. *Revue Appareil*. Récupéré de <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=93>
- Herskovits, M.J. (1948/1952). *Les bases de l'anthropologie culturelle*. Paris : Payot.
- Hirsch, E.D. (1967). *Validity in interpretation*. New Haven : Yale University Press.
- Husserl, E. (1900/1959). *Recherches logiques*. Paris : Presses universitaires de France.
- Jaillet, F. (2009). En attendant l'accident. *Agôn*, 2
- Jung, C. (1981). Synchronicité. *Cahiers de Psychologie jungienne*(28)
- 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'âme et ses symboles : analyse des prodromes d'une schizophrénie*. Genève : Librairie de l'Université.
- Kaprow, A. et Kelley, J. (1993). *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley : University of California Press.
- Klee, P. (1925/1964). *Théorie de l'art moderne*. (Pierre-Henri, G., Trad.). Genève; Paris : Gonthier.
- Koestler, A. (1964). *The act of creation*. New York : Macmillan.
- Koestler, A. (1964/1965). *Le cri d'Archimède; l'art de la découverte et la découverte de l'art*. Paris : Calmann-Lévy.
- Kowzan, T. (1992). *Sémiologie du théâtre*. [Paris] : Nathan.
- Krauss, R.E. et Bois, Y.-A. (1996). *L'informe : mode d'emploi*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- Lachapelle, L.(2014) L'atelier fait terrain: la performativité de la recherche-crédation, pratiques poétiques et éthique de la connaissance. Dans Communication présentée à /au Action! Imaginaire de la performance et de la performativité dans la théorie, l'art et la société Montréal, Université du Québec à Montréal : RADICAL / Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Récupéré de <http://oic.ugam.ca/fr/biblio/latelier-fait-terrain-la-performativite-de-la-recherche-creation-pratiques-poetiques-et>
- Lamoureux, È. (2010). Les arts communautaires : des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale. [journalArticle]. *Amnis*(9) <http://dx.doi.org/10.4000/amnis.314>



- Lancri, J. (2006). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi ? Dans Gosselin, P. et É. Le Coguiec (dir.), *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 9-20). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Leduc, D. (2007). Trajets de l'intersubjectivité en danse contemporaine. *Collection du Cirp (Cercle interdisciplinaire de recherches phénoménologiques)*, 2, 33-40. Récupéré de <http://www.cirp.ugam.ca/documents%20pdf/Collection%20vol.%202/4%20Leduc.pdf>
- Lemoine, S. et Ouardi, S. (2010). *Artivisme : art, action politique et résistance culturelle*. Paris : Alternatives.
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. Paris : Plon.
- Lewin, K. (1946). Action research and minority problems. *Journal of social Issues*, 2(4), 34-46.
- Lincoln, Y.S. et Guba, E.G. (1985). *Naturalistic inquiry*. Beverly Hills, Calif. : Sage Publications.
- Lippard, L.R. (1973). *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*. New York : Praeger.
- Louiselle, J. et Harvey, S. (2007). La recherche développement en éducation : fondements, apports et limites. *Recherches qualitatives*, 27(1), 40-59.
- Loupe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse.
- Lyotard, J.F. (1979). *La condition postmoderne rapport sur le savoir*. Paris : Éditions de Minuit.
- Manzini, E. (1989). *La matière de l'invention*. (Demarcq, J., Trad.). Paris : Editions du Centre Pompidou/CCI.
- Martel, R. (2005). *Art-action*. [Dijon] : Presses du réel.
- Martin, O. (2010). Analyse quantitative. Dans Paugam, S. (dir.), *Les 100 mots de la sociologie*. Paris : Presses universitaires de France.
- Martineau, S., Simard, D. et Gauthier, C. (2001). Recherches théoriques et spéculatives : considérations méthodologiques et épistémologiques. *Recherches qualitatives*, 22, 3-32.
- Martinez, C. (2009). A propos d'une auto-explicitation. Emergence de sens. *Expliciter le journal de l'association GREX Groupe de recherche sur l'explicitation*, (80), 25-33.
- Massin, M. (2012). Des réflexions sur l'esthétique à la proposition d'une aisthesis réfléchie. *Proteus Cahiers des théories de l'art*, (4), 13-18.
- Mehan, H. et Wood, H. (1975). *The reality of ethnomethodology*. New York : Wiley.
- Meili, R. (1949). Expériences et observations sur l'intelligence pratique-technique. *L'année psychologique*, 50(1), 557-574.
- Mèredieu, F.d. (1994). *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. Paris : Bordas.
- Metz, C. (1968). *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck.
- Miles, M.B. et Huberman, A.M. (1994). *Qualitative data analysis : an expanded sourcebook*. Thousand Oaks : Sage Publications.
- Millin, A.-L. (1806). *Dictionnaire des beaux-arts*. Paris : de l'Imprimerie de Crapelet, chez Desray.
- Mitchell, R. (2010). *Bioart and the vitality of media*. Seattle : University of Washington Press.
- Mondrian, P. (1926). *De Stijl*, VII(73/74).
- Mongeau, P. (2008). *Réaliser son mémoire et sa thèse*. : Presses de l'Université du Québec.
- More, T. (1516/1978). *L'Utopie : de Thomas More : présentation texte original, appareil critique exégèse, traduction et notes*. (Prévost, A. et M. Schumann, Trad.). Paris : Mame.
- Morris, R. (1968/1993). *Anti Form Continuous project altered daily : the writings of Robert Morris* (p. 41-47). Cambridge, Mass.; New York, N.Y. : MIT Press ; Solomon R. Guggenheim Museum.
- Morrisette, J., Demazière, D. et Pepin, M. (2014). Vigilance ethnographique et réflexivité méthodologique. *Recherches qualitatives*, 33(1), 9-18.



- Mourey, J.-P. (1999). Pratiques du rebut et matériologies dans l'art du XX^e siècle. Dans Beaune, J.-C. (dir.), *Le déchet, le rebut, le rien*. (p. 21-36).
- Munch, M.-M. (2011). Le corrolaire du « jeu » de l'effet de vie. Dans Alexandre Journeau, V. (dir.), *Le surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient*.
- Münch, M.-M. (1999). Una cosa mentale... ? *Le Portique*, (3). Récupéré de <http://leportique.revues.org/index305.html>
- Nattiez, J.-J. (1976). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris : Union générale d'éditions.
- Nonaka, I. (1994). A Dynamic Theory of Organizational Knowledge Creation. *Organization Science* 5(1), 14-37.
- Novak, J. et Gowin, D.D.B. (1984). *Learning how to learn*. Cambridge [Cambridgeshire]; New York : Cambridge University Press.
- Ogien, A. (2008). A quoi sert l'ethnomethodologie ? *Critique*, 64(737), 804-820.
- Olton, R.M. (1979). Experimental studies of incubation: Searching for the elusive. *Journal of Creative Behavior*, 13, 9-22.
- Orlan. (1995/1998). Intervention. Dans Phelan, P. et J. Lane (dir.), *The ends of performance* (p. 315-327). New York : New York University Press.
- Paillé, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche sociologique*, (23), 147-181.
- Paillé, P. (2011). Les conditions de l'analyse qualitative. *SociologieS. La recherche en actes, Champs de recherche et enjeux de terrain*.
- Paillé, P. (2012). Le travail sur les données d'explicitation : analyse ou examen descriptif ? *Explicitement est le journal de l'association GREX Groupe de recherche sur l'explicitation*, (94), 47-59.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2008). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : A. Colin.
- Panofsky, E. (1955/1986). *L'Œuvre d'art et ses significations : essai sur les "arts visuels"*. (Teyssèdre, M. et B. Teyssèdre, Trad.). Paris : Gallimard.
- Paquin, L.-C. (2006). *Comprendre les médias interactifs*. Montréal : I. Quentin.
- Pareyson, L. (1954/2007). *Esthétique : théorie de la formativité*. Paris : Ed. Rue d'Ulm.
- Parini, L. (2006). *Le système de genre : introduction aux concepts et théories*. Zürich : Seismo.
- Passeron, J.-C. (1995). L'espace mental de l'enquête. *Enquête*, (1).
- Pavis, P. (1987). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Messidor/Éditions sociales.
- Pavis, P. (2005). *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*. Paris : Armand Colin.
- Péchoin, D. (1991). *Thésaurus Larousse : des mots aux idées, des idées aux mots*. Paris : Larousse.
- Peirce, C.S. (1958). *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. (Vol. 8). Cambridge, Mass. : Belknap Press.
- Perrenoud, P. (2000). *Construire des compétences dès l'école*. Issy-les-Moulineaux : ESF éd.
- Perrenoud, P. (2001). *Développer la pratique réflexive dans le métier d'enseignant : professionnalisation et raison pédagogique*. Issy-les-Moulineaux, (France) : ESF éditeur.
- Petit, E. (2010). Du fil de l'eau en fils à retordre. Comment bricoler des techniques de terrain protéiformes en une méthodologie qualitative cohérente en géographie ? *L'Information géographique*, 74(1), 9-26.
- Piaget, J. (1974). *La prise de conscience*. Paris : Presses universitaires de France.
- Poissant, L. et Daubner, E. (2012). *Bioart : Transformations du vivant*. : Presses de l'Université du Québec.
- Pontbriand, C. (1998). *Fragments critiques (1978-1998)*. [S.l.] : J. Chambon.
- Portine, H. (2002). Analyse de Médiatisation et médiation pédagogique dans un environnement multimédia : Le cas de l'apprentissage de l'anglais en Histoire de l'art à l'université. *Apprentissage des langues et systèmes d'information et de communication*, 5(2), 259-268.



- Pouchepadass, J. (2007). Le projet critique des postcolonial studies entre hier et demain. Dans Smouts, M.-C. (dir.), *La situation postcoloniale : les postcolonial studies dans le débat français* (p. 173-218). Paris : Fondation nationale des sciences politiques.
- Poupart, J. (2011). Tradition de Chicago et interactionnisme : des méthodes qualitatives à la sociologie de la déviance. *Recherches qualitatives*, 30(1), 178-199.
- Poupart, J. (2012). L'entretien de type qualitatif : Réflexions sur cette méthode. *Sur le journalisme - About journalism - Sobre jornalismo*, 1(1), 60-70.
- Prasad, P. (2005). *Crafting qualitative research : working in the postpositivist traditions*. Armonk, N.Y. : M.E. Sharpe.
- Propp, V.I.A.k. (1928/1970). *Morphologie du conte*. [Paris : Gallimard.
- Rabelais, F. (1532/1996). *Pantagruel*. (Demerson, G., M. Renaud et G. Demerson, Trad.). Paris : Editions du Seuil.
- Rastier, F. (2005). Herméneutique et linguistique : dépasser la méconnaissance. *Textol*, 10(4)
- Rey, A. (1998). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Rey-Debove, J. (1971). *Étude linguistique et sémiotique des dictionnaires français contemporains*. The Hague : Mouton.
- Richardson, L. (1994). Writing: a method of inquiry. Dans Denzin, N. K. et Y. S. Lincoln (dir.), *Collecting and interpreting qualitative materials* (p. 516-529). Thousand Oaks, California : SAGE Publications.
- Richardson, L. (2000). New Writing Practices in Qualitative Research. *Sociology of sport journal*, 17, 5-20.
- Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit. Tome 1, L'intrigue et le récit historique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Riverin-Simard, D., Spain, A. et Michaud, C. (1997). Positions paradigmatiques et recherches sur le développement vocationnel adulte. *Cahiers de la recherche en éducation*, 4(1), 59-91.
- Roget, P.M. (1852). *Thesaurus of English words and phrases, classified and arranged so as to facilitate the expression of ideas and assist in literary composition*. London : Longman, Brown, Green, and Longmans.
- Rosenberg, H.B.C. (1972/1992). *La dé-définition de l'art*. Nîmes : J. Chambon.
- Rouveyran, J.-C. (1999). *Le guide de la thèse, le guide du mémoire : du projet à la soutenance*. Paris : Maisonneuve et Larose.
- Roy, M. et Prévost, P. (2013). La recherche-action : origines, caractéristiques et implications de son utilisation dans les sciences de la gestion. *Recherches féministes*, 32(2), 129-151.
- Roy, S.N. (2010). L'étude de cas. Dans Gauthier, B. (dir.), *Recherche sociale : de la problématique à la collecte des données* (p. 199-225). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Saint-Martin, F. (1987). *Sémiologie du langage visuel*. Récupéré de <http://site.ebrary.com/id/10225673>
- Saint-Martin, F. (1990). *La théorie de la gestalt et l'art visuel essai sur les fondements de la sémiotique visuelle*. Récupéré de <http://site.ebrary.com/id/10225970>
- Sandelowski, M. (1986). The problem of rigor in qualitative research. *Advances in Nursing Science*, 8(3), 27-37.
- Schneider, B. (2005). Mothers talk about their children with schizophrenia: a performance autoethnography. *Journal of Psychiatric & Mental Health Nursing*, 12(3), 333-340.
- Schöffer, N. (1969). *La Ville cybernétique*. Paris : Tchou.
- Schön, D.A. (1982/1994). *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*. Montréal : Éditions Logiques.
- Searle, J.R. (1968/1972). *Les actes de langage : essai de philosophie du langage*. Paris : Hermann.
- Semper, G. (1860/1989). *The four elements of architecture and other writings*. Cambridge [England]; New York : Cambridge University Press.



- Semper, G. (1860/2007). Le style dans les arts techniques et techtoniques, ou esthétique pratique *Du style et de l'architecture : écrits, 1834-1869*. Marseille : Éd. Parenthèses.
- Serres, M. (1985). *Les cinq sens*. Paris : Grasset.
- Shannon, C.E. (1948). A mathematical theory of communication. *Bell System technical journal*, 27(3)
- Souladie, C. (2012). *La performance dans les arts plastiques aujourd'hui : tatouages et piercings*. (THÈSE DE DOCTORAT EN ARTS Histoire, Théorie, Pratique). <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00757198/>.
- Soulé, B. (2007). Observation participante ou participation observante? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales. *Recherches qualitatives*, 27(1), 127-140.
- Springer, S.P. et Deutsch, G. (1981). *Left brain, right brain*. San Francisco : W.H. Freeman.
- St-Denis, K. (2013). *Une anthropologue chez les pompiers. Contexte et défis d'une recherche ethnographique professionnelle*. ACFAS Anthropologie au Québec. Diversité des pratiques et pertinence des terrains locaux, Actes du colloque, 2013, Université Laval, Québec
- Staël, A.-L.-G.d. et Villers, C.d. (1823). *De l'Allemagne*. (Vol. 4). Paris : F.A. Brockhaus.
- Tassel, M. (2009). *Les enjeux du bioart*.
- Thon, B. et Cadopi, M. (2005). Penser le mouvement. Dans Borillo, M. (dir.), *Approches cognitives de la création artistique* (p. 79-95). Belgique : Mardaga.
- Tillmann-Healy, L.M. et Kiesinger, C.E. (2001). Mirrors: Seeing each other and ourselves through fieldwork. Dans Gilbert, K. R. (dir.), *The emotional nature of qualitative research*. Boca Raton, Fla. : CRC Press.
- Tremblay, R. et Perrier, Y. (2000/2006). *Savoir plus : outils et méthodes de travail intellectuel*. Montréal : Chenelière Éducation.
- Tremblay, R.R. et Perrier, Y. (2006). L'apprentissage de la mti, une affaire de compétences transversales. *Pédagogie collégiale*, 20(1), 16-22.
- Trentini, B. (2008). *Le Méta-artistique : typologies et topologies*. Récupéré de <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00477378/en/>
- Uzel, J.-P. (2004). Rainer Rochlitz et l'ambivalence du jugement esthétique. *Revue canadienne d'esthétique*, 9. Récupéré de http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_9/roch/Uzel.htm
- Van Haesebroeck, E. (2011). *Identité(s) et territoire du théâtre politique contemporain : Claude Régy, le Groupe Merci et le théâtre du Radeau, un théâtre apolitiquement politique*. Paris : Harmattan.
- Van Trier, W.E. (1980). La recherche-action. *Déviance et société*, 4(2), 179-193.
- Vermersch, P. (1997). L'introspection comme pratique. *Expliciter le journal de l'association GREX Groupe de recherche sur l'explicitation*, (22).
- Vermersch, P. (2007). Bases de l'auto-explicitation. *Expliciter le journal de l'association GREX Groupe de recherche sur l'explicitation*, (69).
- Vermersch, P. (2008). Décrire la pratique de l'introspection. *Expliciter le journal de l'association GREX Groupe de recherche sur l'explicitation*, (77), 33- 59.
- Vinacke, W.E. (1952). *The psychology of thinking*. New York : McGraw-Hill.
- Waechter-Larrondo, V. (2005). Plaidoyer pour le bricolage et l'enracinement des méthodes d'enquête dans le terrain : l'exemple d'une recherche sur le changement dans les services publics locaux. *Bulletin de méthodologie sociologique*, (88), 31-60.
- Waldberg, P. (1975). *Ernst*. Paris : F. Hazan.
- Wallas, G. (1926). *The art of thought*. New York : Harcourt, Brace and Company.
- Winkin, Y. (1981). *La nouvelle communication* Paris : Ed. du Seuil.
- Woods, P. (1986). *Inside schools : ethnography in educational research*. London; New York : Routledge & Kegan Paul.



