



faire le récit de sa pratique de recherche-création¹

Table des matières :

Introduction	2
1. La pratique de la recherche-création	2
2. Analyse de la documentation	6
2.1 Types de documentation	7
2.2 Reconstruction du « flux événementiel »	10
3. Les événements marquants	10
3.1 Qu'est-ce qu'un événement marquant ?	11
3.2 Identification des événements marquants	13
3.3 Traitement des événements marquants	15
4. Cadrage par rapport à des écrits théoriques	18
5. Cadrage par rapport à d'autres pratiques	23
6. Le récit de pratique comme mise en forme de l'expérience	27
7. Le récit de pratique de création	30
Références	39

¹ Je tiens à remercier les étudiantes et étudiants dont je dirige la thèse ou le mémoire création qui m'ont fait confiance et accepté de faire le récit de leur pratique de recherche-création, c'est en partie à cause d'elles et d'eux si j'ai pu écrire ce texte. Merci également à Karelle Arsenault pour sa relecture minutieuse et à Cynthia Noury de m'avoir permis de reproduire une partie de son projet de thèse.



Introduction

Dans un précédent texte, nous avons établi que la recherche-création n'est ni un champ particulier de recherche ni une discipline universitaire, mais qu'elle est d'abord et avant tout une pratique singulière et que, pour rendre compte de la diversité d'une pluralité de pratiques qui se réclament de la recherche-création, un changement d'attitude épistémique est nécessaire : abandonner la démarche définitoire au profit d'une démarche cartographique (Paquin et Noury, 2018).

Dans le présent texte, je prétends que la pratique en tant que telle n'est pas directement accessible à la personne qui fait de la recherche-création à l'exception de celle qui est rompue aux techniques de la réflexivité (Gélinas Proulx, Ruest-Paquette, Simões Forte, Cotnam-Kappel, Fallu et Bartosova 2012) ou de l'auto-explicitation (Vermersch, 2007). Quand on demande de décrire sa pratique ou son processus de recherche-création, la personne a tendance à décrire les différents artefacts ou événements qui en constituent le résultat ou encore le domaine du monde sur lequel celle-ci s'applique. Ainsi, on pourrait dire que leur pratique est transparente à elle-même, toute tournée, absorbée qu'elle est dans le « faire-œuvre » : les intentions, les gestes à poser, la résolution des problèmes qui surgissent, etc. Pour y avoir accès, la pratique doit être reconstruite *a posteriori* et je prétends que c'est par l'écriture d'un récit qu'il est possible de parvenir à cette reconstruction. Je prétends également que le récit de sa pratique est le lieu de la recherche-création où les connaissances sont produites.

Dans les différentes sections de ce texte sont entremêlés les fondements et les étapes d'une méthode pour faire le récit de sa pratique de recherche-création suite à une exploration, une production en atelier, en studio ou en laboratoire². Avant de procéder à la mise en récit de la pratique en tant que telle, plusieurs opérations préalables doivent être complétées pour reconstituer celle-ci : une analyse de la documentation visant à identifier, dans le flux événementiel de l'expérimentation, des événements marquants, une description de ces événements marquants et un double cadrage de ceux-ci par rapport à des écrits théoriques et par rapport à d'autres pratiques, opérations qui sont présentées dans les prochaines sections.

1. La pratique de la recherche-création

Avant d'aller plus avant, il convient d'établir ce qu'est une pratique. Theodore Schatzki (2001) définit les pratiques comme étant « des réseaux d'activités humaines organisés autour d'une compréhension pratique partagée, des activités qui sont, par essence,

² Ce texte est une reprise adaptée d'une phase de la *Méthode de recherche-création par cycles heuristiques* en cours d'écriture. Faire le récit de pratique de recherche-création constitue la 3^e phase d'un cycle heuristique qui suit la 2^e phase, celle d'exploration, de production, qui est initiée par la formulation d'une question de recherche-création, phase qui initie un cycle. Un cycle heuristique est complété par une 4^e phase consacrée à l'explicitation de connaissances produites durant le cycle.



incarnées et assujetties à une médiation matérielle³ » (p. 11). Ainsi, les dimensions saillantes de la recherche-création en tant que pratique à faire ressortir sont celles relatives à la corporéité et aux médiations matérielles. La corporéité renvoie au corps physique, aux gestes et aux mouvements résultants de processus perceptifs, cognitifs et moteurs, mais également émotionnels. La corporéité, c'est le lieu de l'expérience vécue et le milieu en relation avec l'environnement extérieur. Les pratiques sont dites « incarnées » non seulement parce que les formes de l'activité humaine sont liées aux caractéristiques du corps humain, mais aussi parce que « les corps et les activités sont mutuellement "constitués" dans et par les pratiques⁴ » (2001, p. 11). Ainsi, la danse est constituée par le corps de la personne qui la pratique et le corps de celle-ci est en retour constitué par la danse. Jean-Marie Barbier (2018) reprend cette idée de constitution mutuelle lorsqu'il définit l'activité :

L'activité peut être définie comme le processus de perception/transformation du monde et de perception/transformation de soi transformant le monde, dans lequel et par lequel est engagé un être vivant dans ses rapports avec son environnement [...] elle est à la fois ce que les sujets font au monde, ce que le monde fait aux sujets, et ce que les sujets se font en faisant. (s. p.)

Par ailleurs, comme ces assemblages d'activités humaines se trouvent entrelacés avec des constellations ordonnées d'entités non humaines et qu'elles sont redevables aux milieux non humains au sein desquels elles procèdent, la compréhension d'une pratique spécifique implique l'appréhension de configurations matérielles singulières (2001, pp. 11-12) et, surtout, la négociation avec celles-ci.

En recherche-création, la composante « création » est entrecroisée à la composante « recherche » : « elle n'est pas simplement juxtaposée mais rigoureusement articulée afin de constituer un tout indissociable. Quand bien même la *liaison* entre ces deux parties ne serait que la plus subtile des *déliaisons* » (Lancri, 2006, p. 11). Ainsi, des phases d'exploration et de production en atelier, en studio ou en laboratoire – la composante création – alternent avec des phases réflexives – la composante recherche – qui visent à expliciter ce qui est advenu lors du faire et à connaître sa pratique et, par le fait même, à produire des connaissances sur celle-ci.

La composante « création » qui est la phase d'exploration et de production peut être vue comme un voyage, une expérience à raconter, l'expérience qui a consisté à successivement poser des actions et à réagir aux répercussions de celles-ci, à déployer des processus heuristiques et à évaluer le résultat pour apporter des correctifs de façon à se rapprocher de l'intentionnalité du départ ou, au contraire, à s'en dessaisir au profit de ce qui est advenu qui sera poursuivi.

³ Traduction libre de : « *embodied, materially mediated arrays of human activity centrally organized around shared practical understanding* ».

⁴ Traduction libre de : « *bodies and activities are "constituted" within practices* ».



La composante recherche consiste en grande partie à prendre conscience et à analyser ce qui est advenu durant la composante création : « lorsque vous avez été en studio, vous avez une histoire à raconter, vous avez voyagé dans l'expérience et vous avez un compte-rendu à offrir sur la manière dont les processus heuristiques de reconnaissance se sont déroulés à travers l'action et leurs répercussions⁵ » (Gibson, 2010, p. 10) ; ce « savoir-faire tacite produit lors du processus de création peut être communiqué par l'intermédiaire du langage⁶ » (Gibson, 2010, p. 10).

Cette connaissance développée lors du processus de création est qualifiée de « tacite » en référence à la contribution du chimiste et philosophe hongrois Michael Polanyi (1962, p. 601), pour qui la connaissance scientifique ne peut être réduite à des ensembles de propositions logiques, puisqu'elle implique un engagement du chercheur dans la matérialité du monde :

manifeste dans les aspects artisanaux de la manipulation expérimentale, et impliquant la maîtrise d'un corps de connaissances non explicites [...]. Dépassant la seule maîtrise des habiletés techniques, la connaissance tacite concernerait aussi les croyances et les traditions partagées par la communauté de praticiens réunie autour d'un domaine spécifique de recherche. (Keating, 2015, p. 54)

Dans le cadre de la recherche-création, il s'agit d'une connaissance issue de l'expérience qui est mise à jour par l'explicitation du contexte corporel et matériel de l'action, du résultat de celle-ci, des intuitions qui ont été convoquées, des émotions qui ont surgi, etc., par l'intermédiaire d'un récit, un récit de pratique dont la fabrication est l'objet de la présente contribution.

Dire que le récit est un moyen de communication de la pratique serait réducteur ; le récit en tant qu'écriture est également un puissant moyen de découverte. Ainsi, le geste d'écrire est particulièrement important parce qu'il induit une réflexivité, une démarche de réflexion, ici sur sa propre pratique : « l'idée de l'autoréflexion, c'est-à-dire le mode de réflexion où l'auteur examine et clarifie ses pensées et ses présupposés sous-jacents à ses propres actions en écrivant⁷ » (Mäkelä et Nimkulrat, 2011, p. 3), est de développer et de construire des connaissances relatives à celle-ci (p. 8). Cette idée sera examinée en détail dans la section consacrée à l'écriture du récit de sa pratique.

Le récit de pratique vise à expliciter les dimensions du processus créatif que Sharon Bell qualifie de « mal définies » parce que moins tangibles que les artefacts ou les événements réalisés, des dimensions souvent implicites, intuitives, mais qui ne sont pas

⁵ Traduction libre de : « *when you have been in the studio, you have a story to tell. You have journeyed into experience and you have an account to offer about how the heuristic processes of acknowledgement proceeded through action and repercussion* ».

⁶ Traduction libre de : « *the tacit know-how that has been accrued in the creative process can be made somewhat communicable through language* ».

⁷ Traduction libre de : « *the idea of self-reflection, i.e. the mode of reflection where author scrutinises and clarifies her thoughts and conceptions related to her own actions by writing* ».



moins importantes⁸ » (Bell, 2009, p. 260). Lisa La Jevic et Stephanie Springgay (2008), qui proposent une méthode de recherche-création qu'elles nomment « A/r/tography », mettent l'accent sur « l'impensé, les espaces qui sont désordonnés, inconfortables et compliqués, elles incitent les étudiants à créer des significations à partir de sources disparates et fragmentées et à atteindre des expériences qui ne sont pas apparentes en surface⁹ » (p. 84).

Cependant, pour certains, il s'agit de dimensions qu'ils n'osent pas analyser, « de peur que l'analyse simplifie plutôt qu'élucide la complexité du processus créatif et qu'au lieu de contribuer à sa compréhension, elle nuise à celle-ci¹⁰ » (Bell, 2009, p. 260). D'autres, qui considèrent l'expérience de création du point de vue de la complexité, craignent qu'en faisant une pause dans le flux des actions et des réactions pour déployer « une méthode d'analyse aurait pour effet de détruire ce que l'on cherche à comprendre¹¹ » (Cilliers, 1998, p. 2).

Malgré ces réserves, la recherche-création effectuée dans un contexte d'études de cycles supérieurs (maîtrise ou doctorat) implique un document écrit appelé *exegesis* (exégèse) qui sert à

communiquer les intentions ou les questions qui sous-tendent [le] travail, justifient les formes matérielles, les positions théoriques ou philosophiques, expliquent les méthodes et les processus mis en œuvre, établissent la signification et situent [le] travail de création dans le contexte [du] domaine¹². (de Freitas, 2014, p. 6)

Ross Gibson (cité dans Doman et Laurie, 2010) propose une description de l'*exegesis* qui le rapproche du récit de pratique :

Ce texte n'est pas une explication de l'œuvre d'art ; ce texte est plutôt une explicitation en mots des processus qui se produisent pendant la pratique artistique itérative : les processus graduels et cycliques de spéculation, de réalisation ou de révélation conduisant à des degrés de compréhension momentanés et contingents. Ainsi, le texte qui est produit est une sorte de récit sur le flux de perception-cognition-intuition [...] ce texte rend compte du processus itératif qui se poursuit jusqu'à ce que l'œuvre soit complète et

⁸ Traduction libre de : « *those aspects of the creative process that are ill-defined, less tangible, often intuitive but oh so important dimensions* ».

⁹ Traduction libre de : « *the unthought, the spaces that are messy, uncomfortable, and complicated. Through the intersection of image and text, students are asked to create meaning from disparate and fragmented sources, to search for hidden experiences that are not apparent on the surface* ».

¹⁰ Traduction libre de : « *the concomitant fear that analysis might somehow simplify rather than elucidate complexity and detract from rather than enhance understanding of creative work* ».

¹¹ Traduction libre de : « *analytical method destroys what it seeks to understand* ».

¹² Traduction libre de : « *communicate the propositions or questions that underpin their work, justify the material, theoretical or philosophical forms, explain the methods and processes, assert significance and place the work into the context of its field* ».



disponible pour la critique, l'appréciation, l'interprétation, etc. description, évaluation¹³. (p. 44)

Une fois ces considérations faites sur la recherche-création en tant que pratique, sur la composante recherche qui porte en grande partie sur la compréhension de la composante création ainsi que sur le rôle du récit de pratique comme moyen de réflexivité, de révélation et d'inscription de la connaissance qui résulte de cette démarche, il est plus que temps de déployer les différentes étapes de la rédaction du récit de sa pratique.

2. Analyse de la documentation

Pour pouvoir faire le récit de sa pratique, la période d'expérimentation en atelier, en studio ou en laboratoire doit être l'objet d'une documentation minutieuse. Nithikul Nimkulrat et Maarit Mäkelä (2011) rappellent que, « sans la documentation du processus artistique, les œuvres d'art produites risquent de ne pas être suffisantes pour fournir des données d'analyse et pour générer une réflexion¹⁴ » (p. 7), puisque la documentation joue en quelque sorte un rôle de médiation entre la recherche et l'expérience artistique :

Les images et les textes qui constituent la documentation deviennent des données, qui seront ensuite organisées, réfléchies et articulées. L'expérience artistique implicite devient ainsi accessible et objet d'une discussion dans le contexte d'une recherche en raison de cette documentation¹⁵. (p. 7)

Documenter des pratiques processuelles qui se déploient dans un espace-temps présente plusieurs défis : comment déterminer les faits saillants en cours de processus ? Comment déterminer les stades intermédiaires les plus pertinents avant que le processus soit mené à terme ? Comment identifier et capturer les moments de découverte ? Comme il est impossible de déterminer l'importance de ces événements au moment où ils adviennent, il faut donc capturer chacun, sinon le plus possible, des gestes posés autant de façon consciente que non consciente, « capturer chaque étape du processus, effectuée consciemment ou inconsciemment, par le chercheur praticien¹⁶ » (Nimkulrat,

¹³ Traduction libre de : « *the text is not an explanation of the artwork; rather, the text is an explicit, word-specific representation of processes that occur during the iterative art-making routine, processes of gradual, cyclical speculation, realisation or revelation leading to momentary, contingent degrees of understanding. To this extent, the text that one produces is a kind of narrative about the flux of perception-cognition-intuition [...] the text accounts for the iterative process that carries on until the artwork is complete and available for critique, appreciation, interpretation, description, evaluation.* ».

¹⁴ Traduction libre de : « *Without the documentation of the artistic process, artworks produced in the process may not be adequate to provide data for analysis and to generate reflection.* ».

¹⁵ Traduction libre de : « *The documented visuals and texts became data, which was later organised, reflected on and articulated. The implicit artistic experience is thus attainable and debatable in the context of disciplined inquiry because of documentation.* »

¹⁶ Traduction libre de : « *capturing each step the practitioner researcher takes in the process, both consciously and unconsciously* ».



2007, p. 3). Il faut donc produire une documentation extensive du processus, ce qui requiert un effort qui s'ajoute à celui, très prenant, de mener jour après jour l'exploration elle-même. Robin Nelson (2013) précise que « la documentation et les écritures complémentaires ne sont pas des traductions de l'artefact ou de l'événement final, mais qu'elles permettent d'articuler et de mettre en évidence ce qui fait l'objet de la composante recherche de la recherche-création¹⁷ » (p. 70).

L'analyse de la documentation consiste en la reconstruction du « flux événementiel » de l'expérience à partir du dépouillement des différentes documentations et, dans ce flux, l'identification des événements marquants pour la pratique. Avant d'aller plus avant dans cette analyse, voyons quels sont les types de documentation dont on devrait disposer.

2.1 Types de documentation

La documentation telle qu'elle est entendue ici recouvre quatre types différents de documents : la saisie médiatique des activités, les notes personnelles et les différents artefacts produits, et le cas échéant, les témoignages recueillis lors de la présentation publique du résultat des expérimentations.

Le premier type de documentation, distanciée, est la saisie médiatique qui est constituée de photographies ou de captations sonores, ou encore de vidéos de ce qui a été réalisé, mais aussi des activités de production en tant que telle, des différentes expérimentations ou explorations. Comme les photographies sont des instantanés, elles ne conviennent pas toujours pour documenter des événements ou des processus de transformations de l'artefact où la durée doit être prise en compte ; le recours à la vidéo est alors requis. Il est d'usage, pour une documentation exhaustive, de multiplier les angles et les valeurs de plan, dont la situation générale et les détails. Toutefois, le montage du matériel tourné n'est pas nécessaire, car le but n'est pas de faire vivre, par un assemblage de plans linéaire à partir du point de vue du regarder ou du spectateur, une sensation semblable à celle qui est suscitée en présence de l'artefact ou de l'événement. Pour des durées très longues, la technique du *time lapse* est utilisée. Empruntée au cinéma d'animation, où une saisie image par image est effectuées à des intervalles réguliers de façon à donner un effet d'ultra accéléré lorsqu'assemblée en vidéo, elle permet une économie notable de support.

Le deuxième type de documentation, expérimentuelle, est constitué des notes personnelles prises au jour le jour, où sont relatés l'ensemble des éléments, majeurs ou anecdotiques, qui jalonnent la réalisation des activités en atelier. Certains de ces éléments sont factuels : les matériaux, les techniques et les instruments utilisés. D'autres éléments sont des jugements et l'agir consécutif : les réussites mais surtout les ratés, les

¹⁷ Traduction libre de : « *documentation and complementary writings are not translations of the artwork but serve to augment the articulating and evidencing of the research inquiry.* »



échecs et les modifications, voire les bifurcations apportées au projet en insistant sur ce qui les motive, par exemple des résultats moins intéressants qu'anticipé, des contraintes qui n'avaient pas été prévues, etc. Parmi ces éléments se trouvent également des notes personnelles où sont consignés sans censure les pensées qui surgissent et sans épanchement le ressenti, les émotions et les affects. Sylvie Morais (2013) note que le chercheur-créateur

opère un retournement, qui consiste à maintenir son attention ouverte dans une sorte d'aveuglement, suspendu dans le non-dit de l'expérience, en se détournant de ce qui se passe à l'extérieur pour se convertir à l'intérieur. [...] [I]l ne s'agit pas, nous en convenons, d'une expérience triviale : être conscient de son expérience est une activité difficile. La conversion en tant que telle est marquée d'une profonde rupture, car il s'agit de penser autrement que dans ce rapport habituel qui nous lie au monde (p. 504).

Cette réflexivité, qui demande un entraînement, se fait en deux temps : un mouvement de son attention vers l'intérieur de soi – une introspection – d'abord, pour ensuite mettre en mots, en images ou même en gestes l'expérience et le ressenti – une explicitation. La documentation expérientielle est également un espace d'exploration par lui-même, en marge ou en parallèle, avec les explorations réalisées en atelier, en studio ou en laboratoire. Pour Lisa La Jevic et Stephanie Springgay (2008), cette documentation

constitue en espace pour l'exploration d'idées, de convictions, d'opinions, autant par le langage que par les images. Les entrées d'un journal visuel peuvent prendre la forme, sans se réduire à celles-ci, de dessins, de peintures, de collages, de photographies, de poésies et de citations¹⁸ (p. 73).

Il est grandement souhaitable que la documentation soit réalisée au fur et à mesure de la période d'exploration et d'expérimentation, parce que la personne est encore dans le présent ou dans un passé très proche de l'expérience lorsque les réflexions et le ressenti sont toujours prégnants. Une reconstruction ultérieure par remémorations est toujours possible, mais les présents successifs se chassant l'un l'autre, l'expérience passée se trouve soumise à la mémoire, dont le travail de lissage est en quelque sorte imprévisible, et certains éléments se trouveront ainsi atténués, voire gommés, tandis que d'autres peuvent être magnifiés. Capter une suite de présent de notre expérience, c'est se capter soi-même, étant entendu que les événements nous changent.

Si la documentation n'a pas été faite au fur et à mesure, ou encore de façon sporadique, Carole Gray et Julian Malins (2010, p. 62) proposent l'autoquestionnaire suivant, que j'ai traduit et adapté :

Éléments pour faciliter la description de chacun des événements identifiés :

¹⁸ Traduction libre de : « *become a space for the students to explore ideas, beliefs, and opinions through words and images. Their entries can consist of, but are not limited to, drawings, paintings, collages, photographs, poetry, and quotes.* »



- Identifier l'événement ;
- Décrire de façon factuelle de ce qui a été fait, ce qui est advenu ;
- Cerner le contexte.

Questions pour faciliter l'évaluation de période :

- À quel point cela [artefact ou performance] a-t-il été réalisé ?
- Quelle est sa valeur (plan esthétique, technique, etc.) ?
- Qu'est-ce qui a été appris ? Qu'est-ce qui échappe toujours ?
- Quelles sont les décisions clé qui ont été prises ? Et pourquoi ?
- Qu'est-ce qui a été le plus difficile ?
- Qu'est-ce qui a été le plus satisfaisant ?
- Qu'est-ce qui aurait pu être fait différemment ?
- Comment vous êtes-vous senti ?

Élément et question pour faire une synthèse :

- Dresser la liste des points forts et des points faibles.
- Comment interpréter ce qui est advenu ?

Le troisième type de documentation est artefactuel, soit ce qui a été produit : peinture, sculpture, vidéo, film, musique, installation, pièce de théâtre, chorégraphie, performance, etc. En plus du résultat font partie de ce type de documentation tous les artefacts qui ont supporté autant la planification que la réalisation en tant que telle : esquisses, schémas, croquis, scénarios, partitions, maquettes, moules, gabarits, etc.

Dans le cas où une présentation publique a lieu, un quatrième type de documentation devient accessible : les témoignages spontanés et non sollicités. Dans ce cas-ci, le témoignage n'est pas la reconstruction des événements tels qu'ils se sont déroulés, mais un récit incarné de leur vécu. La différence entre une entrevue dans le cadre d'une ethnographie, où des témoignages sont sollicités auprès de personnes sélectionnées pour faire partie d'un échantillonnage et sont plus ou moins encadrés par des questionnaires uniformisés et les témoignages des personnes qui viennent d'assister à l'exposition ou à la performance, c'est que ceux-ci sont fournis spontanément, sans sollicitation en situation de postimmédiateté. Ces témoignages, qui articulent à la parole l'effet de résonance provoqué dans la sensibilité corporelle interne par ce qui a été vu et entendu avant toute rationalisation, donation de sens, jugement esthétique et moral, sont très précieux pour documenter la pratique artistique. Il s'agit du premier stade de la réception, celui du domaine du « possible », du ressenti global, de l'émotion et de l'indistinction, moment de la relation « fusionnelle » avec l'œuvre avant de (re)prendre suffisamment de distance pour pouvoir l'analyser, l'interpréter. Ce stade est qualifié par Peirce de « priméité », soit « la qualité, le sentiment spontané, l'apparence, la chose en soi, les multiples possibles, l'indéterminé » (Engberink, Arino, Brigitte et Bourrel, 2013, p. 101) d'un phénomène, « indépendamment » de toute autre chose.



2.2 Reconstruction du « flux événementiel »

La reconstruction du « flux événementiel » se fait en établissant un classement chronologique des différentes documentations décrites plus haut, en les dépouillant et en les combinant de façon à reconstituer le plus fidèlement possible chacune des séances d'exploration et d'expérimentation ou, du moins, le plus de séances possible. Sans imposer de méthode, chacun doit trouver celle qui lui convient et qui convient à sa situation. Il s'agit d'étiqueter les pièces de différentes natures qui constituent la documentation : fichiers d'images, de vidéo, de sons, de texte, ainsi que les artefacts.

Pour ce faire, une nomenclature standardisée doit être mise au point pour que les différents éléments signalétiques, dont la date de la séance, le type de document et toute autre information jugée utile pour décrire le contenu du document, soient facilement accessibles. Établir cette nomenclature au fur et à mesure, à la façon de la théorisation ancrée, présente l'avantage de laisser les données parler pour que celles-ci nous apprennent quelque chose que l'on ne savait pas déjà. Cet avantage dépasse de loin le risque de devoir reprendre l'étiquetage si des changements interviennent en cours de route. Par ailleurs, prévoir tous les types d'informations signalétiques qui seront pertinentes et nécessaires pour effectuer l'analyse a priori peut être difficile, surtout si c'est la première fois qu'un récit de pratique est effectué. Cette nomenclature sera utilisée pour composer le nom des fichiers numériques contenant textes ou médias afin de pouvoir les identifier sans avoir à les « ouvrir ». Cette même nomenclature sera utilisée pour marquer les différents passages dans les carnets de notes à l'aide d'une couleur facilement repérable et pour confectionner des étiquettes pour les artefacts.

Un registre, en format papier ou numérique selon les préférences, doit être constitué dans lequel une entrée par séance sera créée. Dans cette entrée, dans un premier temps, seront consignés l'étiquette qui identifie chacune des différentes pièces de documentation et, par la suite, les résultats de chacune des différentes étapes de l'analyse qui seront vues plus loin.

3. Les événements marquants

Après avoir fait l'inventaire des différents documents, les avoir étiquetés et avoir consigné cette étiquette dans l'entrée correspondant à une séance particulière, et après avoir procédé à la reconstruction de « flux événementiel », l'étape subséquente consiste à identifier les événements marquants autour desquels sera effectué le récit de pratique. Toutefois, pour ce faire, il faut d'abord se demander ce qu'est un événement marquant dans le cadre d'une pratique.



3.1 Qu'est-ce qu'un événement marquant ?

Selon la définition du CRNTL¹⁹, l'événement est un concept qui recouvre deux réalités antagonistes : la banalité et l'exceptionnalité. C'est à la fois « tout ce qui se produit, tout fait qui s'insère dans la durée » et un « fait qui attire l'attention par son caractère exceptionnel ».

D'un côté, l'événement désigne tout ce qui advient, apparaît, se manifeste à notre conscience selon le terme grec *φαίνομενον* (phaïnoméno), alors que, d'un autre côté, il désigne un fait exceptionnel qui surgit de façon inattendue et qui provoque un bouleversement de l'ordre des choses. Pour Armel Mazeron (2017), l'événement, c'est l'exceptionnalité qui advient dans la banalité du flux du réel qu'il qualifie de non-événement :

Pour recevoir ce nom, ce qui advient doit avoir une consistance, une épaisseur, une richesse signifiante qui condense le réel. L'événement sort de la répétition et de l'habitude, il étonne et retient l'attention. Le non-événement désigne alors l'absence d'aspérité du réel, sa banalité et sa répétition, son absence de nouveauté. (p. 2)

Quant à lui, Claude Romano, dans un ouvrage intitulé *L'événement et le monde* (1998), distingue, sur le plan phénoménologique, l'événement en tant que « fait intramondain » et l'événement au sens « événemential ».

L'événement en tant que fait *factum* intramondain (par exemple, il pleut, il neige) peut survenir à quiconque indifféremment, sous l'horizon d'un même monde. Il advient toujours à l'intérieur d'un contexte qui en guide la compréhension, son actualité se bornant à son effectivité. Il effectue des possibles préalables déjà préfigurés dans l'horizon du monde ; c'est pourquoi il se prête à une archéologie causale.

L'événement au sens événemential, lui, survient à quelqu'un qui se trouve impliqué lui-même dans ce qui lui arrive, advient dans sa réponse à l'événement. L'événement, parce qu'il bouleverse l'ensemble des possibles de l'advenant, n'a pas de contexte préalable ; « il ne s'inscrit pas dans le monde, mais ouvre un monde » (Romano, 1998, p. 56). Anarchique, l'événement est exempt de causalité antécédente et s'annonce, délié de tout conditionnement, comme sa propre origine. L'événement « reconfigure à chaque fois le monde pour celui à qui il survient », tient en réserve une « charge de possibilités, et par conséquent d'avenir, [...] qui retransfigure [son] monde jusqu'à y introduire un excédent de sens inaccessible à toute explication » (pp. 60-61).

Isabelle Delcroix (2006) élabore sur le thème de l'événement comme naissance, comme commencement qui est surgissement, l'irruption qui ouvre l'espace. Elle qualifie la naissance de fissure, de faille, de brèche et de déflagration : « La naissance est en quelque sorte ce qui crée l'espacement, génère l'ouverture ; il s'agit de l'éclosion d'un

¹⁹ Source : <http://www.cnrtl.fr/definition/événement>, consulté le 7 février 2019.



monde au sein du monde. Il ne peut y avoir naissance sans une forme de déchirure, sans l'espace d'une discontinuité, sans un certain décalage. » (p. 228)

Pour étayer son propos, elle cite Claude Romano : l'événement « introduit une déhiscence, un hiatus, le jour d'une déchirure qui ne seront jamais comblés » (1998, p. 62). Celui à qui l'événement advient en sort transformé, il en vient à se comprendre autrement, il n'est plus un « sujet » présent mais un « advenant ». Ce terme n'indique plus ce qui est identique à soi dans l'expérience, mais « des modes diversifiés de subjectivation par et à travers lesquels un "je" peut advenir, répondre de ce qui lui arrive à partir de ces noyaux de sens que sont pour lui les événements » (Romano, 1998, p. 2). L'« aventure », qui indique l'ouverture de l'advenant aux événements, se substitue dès lors à l'« existence ».

L'événement ne peut être qualifié comme tel que par la personne à qui il advient, parce que c'est par le bouleversement produit sur son monde et sur son cadre de référence que le fait sera qualifié d'événement (Prestini, 2006, p. 4). Claude Romano (1999) précise que l'événement s'annonce « sous son propre horizon d'intelligibilité » (p. 180). L'événement implique le surgissement de la nouveauté, il crée une rupture, il fait apparaître une réalité différente : « rien ne sera plus comme avant ». L'événement produit un bouleversement qui amène à modifier son cadre de référence et à réinterpréter les expériences passées (Prestini, 2006, p. 7). L'expression « événement marquant » sera utilisée dans la suite du texte pour désigner ce type d'événement.

Une fois le concept d'événement marquant établi, de quelle nature sont les événements marquants à identifier dans le cas d'une expérimentation artistique ? Bien qu'il soit impossible d'en établir une liste définitive puisque ceux-ci sont relatifs à une expérience singulière et incarnée qui s'est tenue dans une situation particulière initiée par une question ou des objectifs spécifiques, voici quelques exemples regroupés en types pour donner une idée de ce qui est recherché.

Les événements peuvent toucher l'un ou l'autre ou encore plusieurs des aspects relatifs à la pratique en tant que telle : la recherche ou la découverte d'une forme, la recherche en rapport aux matériaux, l'exploration d'une thématique, l'exécution technique, la mise au point d'un procédé, d'un processus, etc. Ce peut être également des événements extérieurs qui ont eu une influence significative sur l'expérience de création. Parfois ces événements sont ponctuels, comme des erreurs, des échecs, des réussites, des problèmes solutionnés, etc. D'autres fois ce sont des événements considérés comme suffisamment semblables ou apparentés pour constituer des événements-durées : des séries, des périodes, etc. Ces événements-durées, sont ponctués par des événements qui les bornent – la production du premier ou du dernier exemplaire –, par des événements qui les représentent – la production de l'exemplaire le mieux réussi, de celui qui marque un paroxysme, etc. –, par des événements charnières – qui produisent des perturbations, des déstabilisations, des transformations, des dérivations, des bifurcations, des ruptures, etc.



3.2 Identification des événements marquants

Tout l'enjeu réside dans trouver la façon de faire cette identification des événements marquants de notre pratique dans le flux événementiel reconstitué à partir des différents types de documentations : est-ce par introspection ou par distanciation ?

L'introspection est une démarche réflexive appliquée à soi par soi, de façon à amener à la conscience une expérience qui a été vécue précédemment sur le mode de la conscience irréfléchie. 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 nécessite une suspension du flot des activités habituelles pour ramener le vécu passé dans le champ attentionnel, afin de le percevoir ou de l'éprouver à nouveau. Cette opération, appelée « présentification », qui consiste à retrouver la contemporanéité du vécu, nécessite un élément déclencheur pour donner accès au vécu passé, c'est le rôle que joue la documentation dans le cas de la pratique.

Plus la confection du récit de pratique est éloignée dans le temps de l'expérimentation ou la production, plus l'introspection nécessitera réitération et persévérance. Au début de la démarche surgit un premier jet qui est souvent proche de la description du contenu de l'acte et de son contexte : on a l'impression de n'avoir plus rien à dire. Selon le modèle proposé par Jean Piaget dans *La prise de conscience* (1974), l'activité réfléchissante, soit le passage du vécu à sa représentation, s'opère par étape et exige une grande disponibilité, de 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'existe jusqu'alors qu'en acte. L'activité réfléchissante est une activité constituante, car non seulement permet-elle d'identifier des événements marquants mais également de faire des découvertes sur soi-même. Par ailleurs, si la documentation expérientielle a été effectuée soigneusement tout au long de la période, l'introspection n'est pas nécessaire.

La distanciation désigne la capacité à prendre du recul par rapport à une situation à analyser, à développer une pensée autonome en se détachant des connaissances, des opinions, des convictions, des certitudes et des préjugés de son environnement et de sa culture. La distanciation vise également à échapper à la subjectivité déformante, « égocentrique » ; le recul est alors celui face au ressenti, aux connaissances, aux opinions, convictions, aux certitudes et aux préjugés personnels. Karine Rondeau (2011) rappelle que l'autoethnographie permet d'avoir accès à son expérience « d'une manière intentionnelle, c'est-à-dire dans un rapport réfléchi de distanciation de l'action par une posture d'extériorité ou de mise à distance qui facilite la construction d'un objet, d'un savoir et la déconstruction du sens de l'action » (p. 56). Elle présente la distanciation



comme une réflexivité qui vise une prise de conscience par une analyse critique du phénomène étudié. La distanciation entre le sujet et l'objet de réflexion visée devrait permettre d'ouvrir un espace d'entre-deux qui permet de se constituer en se saisissant, et cet espace pourrait correspondre à l'abstraction réfléchissante qui « consiste à tirer les caractères fondamentaux d'un système d'actions ou opérations d'un certain niveau et à les appliquer, pour en prendre conscience, à des actions ou des opérations d'un niveau supérieur. » (Meljac et Shoov, 2011, p. 43)

Claire Petitmengin (2006) nous met cela dit en garde contre la confusion entre notre expérience et les représentations erronées de notre activité cognitive, lesquelles sont internalisées et lesquelles correspondent à des croyances provenant de notre milieu culturel. Ces représentations sont « en grande partie véhiculées et renforcées par notre langage, et en particulier par les métaphores que nous utilisons, qui ont le pouvoir de structurer très profondément notre expérience²⁰ » (p. 8)

Nos croyances et nos représentations ont un effet déformant : subrepticement, nous substituons à une description de notre expérience une description de notre représentation de cette expérience. Elles ont également un effet de dissimulation : quand certains aspects de notre expérience ne correspondent pas à notre représentation ou à notre compréhension, ils sont écartés du champ de notre conscience, ils sont « réprimés ».

Ainsi, en réponse à la question posée précédemment, à savoir si l'identification des événements marquants advenus durant la période d'exploration et d'expérimentation se fait par introspection ou par distanciation, il semble que cette connaissance soit construite par abstraction réfléchissante autant que par raisonnement causal, ou par introspection émotionnelle.

Une autre piste d'explication réside dans le concept de *phénomène saturé*, tel qu'il a été développé par Jean-Luc Marion (2001). Dans une perspective phénoménologique, la visée de la conscience (toujours conscience-de-quelque chose) établit une asymétrie en faveur d'un « phénomène saturé » par rapport à la plupart des objets qui l'entourent. Cette asymétrie est le fondement de ce processus de la connaissance appelé « constitution ». La constitution d'un phénomène se fait depuis les données matérielles que la conscience intentionne et unifie à partir d'une donation de sens, pour obtenir finalement un seul phénomène, une unité, à savoir, dans le cas présent, l'événement marquant. (p. 130)

²⁰ Traduction libre de : « *in large part conveyed and strengthened by our language, and particularly by the metaphors we use, which have the power to very deeply structure our experience.* »



3.3 Traitement des événements marquants

Le traitement des événements marquants identifiés à partir du flux événementiel de l'expérimentation proposé ici emprunte à l'« analyse par théorisation ancrée » proposée par Pierre Paillé (1994), méthode qui est une adaptation de la *grounded theory*, une approche empirique et inductive à la théorisation proposée par Barney Glaser et Anselm Strauss (1967/2010). Cette méthode a pour but de construire une théorie plutôt que de tester une théorie existante :

À la différence des théories traditionnelles, d'abord créées, ensuite vérifiées (validées), la plupart par des chercheurs différents et dans des conditions différentes, 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)

Il est important de préciser que le terme *théorie* n'est pas utilisé ici dans le sens d'une explication qui peut être utilisée pour générer et tester des prédictions, mais dans le sens d'une compréhension de l'expérience, en termes de conjectures, de ce qui est arrivé et de comment c'est arrivé. Une fois les événements identifiés, il s'agit, à la façon de la théorisation ancrée, de produire un mémo. Pour Pierre Paillé (1994),

[I]e mémo est un document écrit par le chercheur dans un but d'analyse, c'est-à-dire pour définir une catégorie ou tenter d'expliquer un phénomène, ou encore formuler ou enrichir une hypothèse, etc. Bref, avec le mémo, le chercheur, simplement, pense sur papier (ou sur écran, pour les chercheurs « informatisé »). (p. 163)

Pour Kathy Charmaz (2008), l'écriture de mémos vise à saisir des idées en cours d'élaboration au contact des données ainsi qu'à saisir le processus d'élaboration en tant que tel :

Les mémos peuvent être partiels, provisoires et exploratoires. Les actes de rédaction et de mémorisation des mémos fournissent un cadre pour l'exploration, la vérification et le développement d'idées. La rédaction de mémos donne l'occasion d'en savoir plus sur les données plutôt que de simplement en résumer le contenu. À travers cette écriture, les idées du théoricien ancré émergent au fur et à mesure que les découvertes se déroulent.²¹ (p. 166).

Que doit contenir ce mémo ? Des informations signalétiques, une description de l'événement, une explicitation des motivations de la sélection, de l'émergence ou de la construction de cet événement ainsi que les éventuelles relations avec d'autres événements.

²¹ Traduction libre de : « *Memos can be partial, tentative, and exploratory. The acts of writing and storing memos provide a framework for exploring, checking, and developing ideas. Writing memos gives one the opportunity to learn about the data rather than just summarizing material. Through this writing, the grounded theorist's ideas emerge as discoveries unfold.* ».



D'abord, un nom doit être assigné à l'événement marquant qui est objet du mémo, ce qui va au-delà d'accorder une étiquette au nom d'une catégorie issue d'un cadre théorique préalablement constitué à partir duquel, ultérieurement, des décomptes et des regroupements seraient effectués, comme dans les méthodologies qualitatives. Le nom sera le référent de cet événement. Sonia Branca-Rosoff (2007) rappelle que la référence est toujours une activité projective et donc que construire un référent, c'est exprimer sa position à l'égard de ce dont on parle, et par là sa propre « situation » dans un contexte et un interdiscours qui sera interprété socialement. Ainsi, nommer, c'est encapsuler une représentation du monde. (p. 14)

Comme le mentionnait Émile Benveniste (1939/1968),

[u]ne assertion finie, du fait même qu'elle est assertion, implique la référence de l'énoncé à un ordre différent, qui est l'ordre de la réalité. À la relation grammaticale qui unit les membres de l'énoncé s'ajoute subrepticement un « cela est ! » qui relie l'agencement linguistique au système de la réalité (p. 154).

Paul Siblot (2007) indique que, comme nous ne pouvons désigner les choses « pour elles-mêmes », nous les nommons « pour nous » et, ce faisant, nous exprimons un « point de vue » à leur égard (p. 32). La formulation de ce nom doit être choisie ou construite en tenant compte de trois dimensions : ce qui est advenu, l'événementialité de l'événement, le champ de pratique dans laquelle cet événement advient et les affects reliés à l'expérience individuelle, tout en ayant une fonction communicationnelle. Il est recommandé de construire une expression composée de plusieurs mots, une périphrase, parce que c'est en relation avec les autres termes de l'énoncé que le mot reçoit une signification qui en désambiguise la polysémie.

Le mémo doit également comporter une description de l'événement marquant. La description est quelque chose qu'on établit, une représentation, la plupart du temps discursive, mais qui peut également prendre la forme d'un schéma. Pierre Paillé (2012) rappelle que la description « projette dans un monde fini, elle stabilise, formalise, encadre [le monde phénoménal] qui a tendance à bouger, se répandre, déborder. » (p. 53) Jean-Luc Marion (2005) énonce que les énoncés descriptifs d'un « phénomène saturé », auquel l'événement marquant est associé, presuppose une in-adéquation essentielle ce qui implique des tentatives énonciatives d'« approximation », et non pas de « dé-finition », qui produisent « une suite sans fin de quasi-concepts [...] et d'approximatives significations » (2005, pp. 162-163). Javier Bassas Vila (2007) fait pour sa part remarquer qu'une description qui tient de l'approximation, et non pas la dé-finition, est une description qui procède par « comme... » :

Or, ce « comme » n'équivaut pas à l'« en tant que » apophantique (hē, als, inquantum) qui propose l'identité d'un phénomène avec soi, la possibilité d'un retour sur soi du phénomène récupéré par l'énoncé, à l'instar de « l'étant en tant qu'étant » chez Aristote [*Métaphysique*, livre iv, 1, 1003a et livre vi, 1, 1026a.] (2007, p. 40).



Ainsi, selon ce point de vue phénoménologique que l'on adopte, il y a impossibilité d'une représentation objective de la réalité en réunissant dans une énonciation l'ensemble complet des caractéristiques d'un phénomène constitué par « saturation intuitive ». Constatant que le recours à une prédication catégoriale telle que Aristote l'a définie et reprise par la méthode QQOQCCP (Quoi, Qui, Où, Quand, Comment, Combien, Pourquoi), qui mène à une « abstraction universalisée », ce qui « laisse de côté l'intimité même du phénomène », Jean-François Dupeyron (2013) formule le questionnement suivant :

Comment la pratique phénoménologique peut-elle exprimer un vécu, une expérience vive, une intimité phénoménale puisqu'elle suppose une attitude d'ouverture, d'attention, de réceptivité, de renoncement initial à l'explication et à la posture en troisième personne ? Existe-t-il une langue phénoménologique ? [...] Comment une expérience intime et subjective peut-elle rejoindre le monde des significations partagées ? (p. 48)

C'est pourquoi il est préférable d'effectuer cette description d'un événement marquant « en première personne » et d'utiliser les mots et les expressions les plus près de ceux qui avaient été consignés dans les données expérientielles pour en éviter la réduction de la singularité, de la contingence et de la fécondité.

Une attention particulière doit être portée à la temporalité lors de la description d'un événement marquant. La temporalité d'un tel type d'événement n'est pas celle, chronologique, du temps objectif, puisque ce n'est pas un simple fait qui s'insère dans la série des instants ; elle ne se réduit pourtant pas non plus à une temporalité subjective au sens de la temporalité de son vécu.

Un événement charnière demande que soit décrit le déclencheur du changement, ce qui est advenu autant que ce qui a été ressenti lors du passage de l'état initial à l'état final, ainsi que l'état final en tant que tel, qui est une recomposition à partir des éléments nouveaux apparus lors de la transformation.

Dans le prolongement de la description, il faut expliciter les motivations, de la sélection, de l'émergence ou de la construction de cet événement marquant, par « saturation intuitive » et tenter de cerner son importance dans la compréhension de sa pratique en cours d'élaboration. Attendu que l'événement, et plus particulièrement l'événement marquant, « est excédent, surcroît »(Delcroix, 2006, p. 228), il s'agit de tenter d'en cerner l'événementialité, c'est-à-dire l'apanage de l'événement à être fécond, générateur de transformation, de nouveauté. Roberto Terzi (2017) commente ainsi la conception de l'événement par Merleau-Ponty comme une « irruption du nouveau, [un] avoir-lieu d'une nouveauté radicale et imprévue qui contredit notre horizon d'attente, fait basculer nos catégories et, comme événement traumatique, laisse une « blessure » dans notre champ d'expérience. » (p. 27)

Cette explicitation précède immédiatement la donation de sens qui sera réalisée lors de la mise en récit. Selon Pierre Paillé (2012), une description



ne peut permettre de relever pleinement le sens d'une expérience, ce, pour deux raisons : d'abord parce qu'une description est toujours incomplète, ensuite parce que le sens n'est pas dans la description, il est autour, devant, derrière. Du point de vue du sens, une description ne peut pas se suffire à elle-même. Le sens, c'est l'histoire de toute une vie, l'histoire de toute la vie. La description est un arrêt sur image. (p. 51)

Parmi les autres éléments à consigner dans le mémo d'un événement remarquable, il y a l'établissement de relations avec d'autres événements, dont les mémos déjà produits, de façon à produire des figures telles qu'une chaîne, un faisceau ou un réseau qui viendraient représenter : la pratique durant la période analysée ; l'identification des manques dans la documentation existante et, le cas échéant et dans la mesure du possible, pour lesquels on devra suppléer au moins avec du discours ; et, finalement, consigner les questionnements qui surgissent et qui seront traités lors de l'étape suivante. Il est important de garder en tête qu'un mémo n'est jamais définitif, qu'il est toujours possible de le reprendre, de façon itérative, et de poursuivre la réflexion, de le compléter à la lumière de ce qui a été découvert dans la rédaction d'autres mémos.

Une fois que les événements marquants ont été identifiés, nommés, et qu'un mémo a été constitué, l'étape suivante consiste, dans la mesure du possible, à cadrer ceux-ci par rapport à la sphère théorique ainsi que la sphère de la pratique des autres.

4. Cadrage par rapport à des écrits théoriques

Avant d'aller plus avant dans la façon de cadrer les événements marquants de la pratique par rapport à des écrits théoriques, pour bien comprendre l'enjeu de cette opération, il est important de réfléchir sur les rapports entre la théorie et la pratique dans la recherche-création, rapports qui ont été pour le moins tumultueux dans l'histoire de la pensée et de l'université.

La théorie a été, depuis les Grecs, associée à la contemplation, puis à la réflexion, et la pratique a été associée à l'action, à l'agir. Dans l'université, même encore aujourd'hui, les collègues théoriciens sont plus valorisés que les collègues praticiens, fussent-ils de grands experts dans leur domaine d'action. En effet, avec Descartes au 17^e siècle, la préoccupation était l'établissement de la connaissance propositionnelle présumée sous-tendre toute pratique. La recherche consistait alors à établir ce que devait être la connaissance propositionnelle afin qu'elle puisse être appliquée plus efficacement (Loftus, Higgs et Trede, 2012, p. 5).

La pratique pour elle-même a fait une entrée tardive dans le monde académique, notamment avec Donald Schön (1982/1994) et son concept de *praticien réflexif*, qui inverse la primauté de la théorie sur la pratique qui, dans la sphère académique, était jusqu'alors vue essentiellement comme la mise en application de la théorie. Schön a montré 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 issus d'un savoir scientifique,



mais plutôt, et quasi uniquement, sur ses expériences antérieures, qui constituent un savoir-faire, et qu'il éprouve en général des difficultés à justifier ses actions et à expliquer les raisons de ses réussites et de ses échecs. Il décrit la pratique, selon les types, comme une conversation, tantôt avec des matériaux tantôt avec une situation (Schön, 1993) qui implique expérimentation, exploration et tests d'hypothèses. Cette « conversation » est typiquement difficile à expliciter verbalement, mais, par la réflexivité, il est possible de faire émerger et de décrire ces compréhensions intuitives : « les séquences d'opérations et de procédures que nous exécutons ; les indices que nous observons et les règles que nous suivons ; ou les valeurs, stratégies et hypothèses qui constituent nos “théories” de l'action²². » (Schön, 1987, p. 78)

Au début des années 2000, un « tournant de la pratique » a touché les sciences humaines et sociales, et plus tardivement la recherche-création, provoquant un changement majeur par rapport aux paradigmes qualifiés de logocentristes et de modernistes (Smith et Dean, 2009, p. 123). Theodore Schatzki (2001), à l'instar d'autres théoriciens de la pratique, est d'avis que des phénomènes tels que la connaissance, le sens, la science, le pouvoir, le langage, les autres activités humaines de même que les institutions sociales sont des aspects ou des composantes du champ des pratiques (p. 11). Une conception de la théorie comme une forme de pratique s'écarte de la conception dominante qui lie la théorie à l'explication et à la prédiction ou à la preuve d'hypothèses. La relation de cause à effet qui prévalait entre la théorie et la pratique est remplacée par « une relation de dialogue intense, chacun dépendant de l'autre et s'interpénétrant²³. » (Loftus *et al.*, 2012, p. 5)

Pour ce qui est de la relation entre la théorie et la pratique artistique, Kathrin Busch (2009) suggère que la pratique artistique est plus qu'une simple application de la théorie, et que la théorie est plus qu'une simple réflexion sur la pratique. L'art et la théorie ne sont rien de plus que deux formes de pratiques reliées entre elles par un complexe d'interactions et de transferts : « Dans cette constellation, la philosophie ne transforme pas les arts en raisonnement, ni l'art ne rend sensuelles les vérités philosophiques ; la philosophie sert de référence à une pratique artistique basée sur la connaissance et, à l'inverse, l'art peut influencer la pratique théorique²⁴. » (p. 1) Quant à lui, Henk Borgdorff (2012) qualifie la relation entre la théorie et la pratique artistique d'entrelacement (*intertwinement*) (p. 10), un terme que l'on retrouve chez les tenants du nouveau matérialisme.

²² Traduction libre de : « *the sequences of operations and procedures we execute; the clues we observe and the rules we follow; or the values, strategies and assumptions that make up our “theories” of action.* »

²³ Traduction libre de : « *an intense dialogical relationship, with each dependent on the other and interpenetrating the other* ».

²⁴ Traduction libre de : « *In this constellation, philosophy neither brings the arts to the point nor does art sensualize philosophical truths; philosophy serves a knowledge-based artistic practice as a point of reference, similar, conversely, to how art might affect theoretical practice.* »



D'un côté, les théories ont un rapport de co-constitution avec les pratiques qu'elles abordent. Ce terme *co-constitution* met en évidence la rupture avec l'explication causale au profit d'une vision systémique où chacun des éléments est doté d'une capacité d'agir, d'une agentivité concomitante ou réciproque. D'un autre côté, il n'y a pas de pratiques qui ne soient pas imprégnées, voire saturées par l'histoire, la culture, des théories et des croyances.

Borgdorff établit une distinction entre la recherche sur l'art –sur les œuvres, leur production ou leur réception – et la réflexion dans les arts – lors de la pratique artistique en tant que telle. La recherche sur l'art, telle qu'elle est pratiquée par des disciplines universitaires comme l'histoire de l'art, la musicologie ou les études théâtrales, se fait dans une perspective interprétative, « à partir d'une certaine distance théorique "rétrospective²⁵" » (p. 19). Celle-ci mobilise les « grandes théories des sciences humaines et sociales » comme l'herméneutique, le structuralisme, la sémiotique, la pragmatique, la théorie critique, les études féministes, de genre ou postcoloniales, etc., pour fournir réflexion, connaissances et compréhension sur les œuvres, leur production ou leur réception, mais pas sur la pratique artistique en tant que telle. Toutefois, la pratique artistique ne devrait pas pour autant isolée de la réflexion théorique : « Une compréhension des processus et des produits artistiques d'un point de vue philosophique, éthique, historique, herméneutique, reconstructif, déconstructif ou contextualisant en général fait (ou devrait faire partie) de toute recherche artistique.²⁶ » (p. 19.)

C'est ce point de vue contextualisant qui est visé par le cadrage des événements marquants précédemment identifiés et qui fait l'objet d'une description par rapport à des écrits théoriques. La dynamique habituelle théorie-pratique se trouve ici inversée, il s'agit d'un cadrage *post hoc*, qui intervient après-coup, après que la pratique ait eu lieu, au moment où on en décortique les événements marquants :

Une fois le processus de création terminé et les artefacts éventuellement exposés, le chercheur-praticien joue le rôle du chercheur et revient sur le processus artistique qui a eu lieu. Il analyse et contextualise les artefacts résultants, ainsi que le processus de création associé, à l'aide de la documentation créée au cours du processus et des théories pertinentes²⁷.
(Nimkulrat, 2007, p. 3)

²⁵ Traduction libre de : « *from a certain "retrospective" theoretical distance* ».

²⁶ Traduction libre de : « *An understanding of artistic processes and products from a philosophical, ethical, historical, hermeneutic, reconstructive, deconstructive, or generally contextualising point of view is (or should be) part of any artistic research* ».

²⁷ Traduction libre de : « *After the creative process ends and the artifacts eventually get displayed in an exhibition, the practitioner researcher plays the researcher's role and looks back at the preceding artistic process. The practitioner researcher analyzes and contextualizes the resulting artifacts as well as the creative process that went into it using the documentation created during the process and any relevant theories.* »



La réponse à la question pourquoi un cadrage des événements marquants par rapport à des écrits théoriques est double. D'une part, ce cadrage vise à répondre aux exigences académiques de la maîtrise ou du doctorat de création, selon lesquelles les résultats de la pratique artistique doivent non seulement répondre à des standards professionnels tout en contribuant au renouvellement de la discipline, du genre ou du média dans lesquels ils s'inscrivent, mais également explorer et exprimer d'une manière réflexive et raisonnée les enjeux, les problèmes et les intérêts identifiés lors du processus de création, tout en les reliant à des contextes plus larges (Scrivener et Chapman, 2004, p. 2). La mise en relation d'éléments saillants de la documentation du processus de création avec la littérature de recherche pertinente suscite des réflexions et des interprétations (Mäkelä et Nimkulrat, 2011, p. 7). D'autre part, l'extériorisation de la réflexion que ce cadrage permet vise à nourrir la pratique en tant que telle, avec pour effet soit de la consolider soit, en raison des dissonances ressenties, d'entraîner des modifications, voire des bifurcations de celle-ci.

L'idée que la création repose sur « un corpus cohérent de connaissances qui prescrit la pratique²⁸ » (Scrivener et Chapman, 2004, p. 8) est problématique, l'exploration en atelier se fait plutôt sur un mode « qui pourrait être qualifié d'«intuitif», où la motivation pour produire du travail procède de choses vues ou expérimentées, plutôt que d'idées préconçues²⁹ » (p. 8). Toutefois, la création ne se fait jamais *ex nihilo* :

la réalisation s'appuie sur un éventail d'activités qui viennent informer le travail en cours ou planifié, telles que la lecture sur des artistes, sur des films et d'ouvrages de philosophie, le visionnement de films et la visite d'expositions, etc. En bref, ces activités enrichissent les ressources intellectuelles et créatives de l'artiste, mais elles ne déterminent pas directement le travail³⁰ (p. 8).

Ainsi, le cadrage par rapport à des écrits théoriques ainsi que le cadrage par rapport à d'autres pratiques, dont il sera question dans la prochaine section, permettent de découvrir *a posteriori* les éléments de culture préalablement intégrés, qui ont été activés de façon non préméditée lors de l'exploration en atelier, et ainsi de parcourir le chemin inverse de l'homogénéisation de la production de connaissances par les structures discursives académiques, en provoquant de la disruption, de la diffraction. Le but de cette opération n'est donc pas de contraindre l'interprétation de ce qui est advenu lors de la pratique, mais de diversifier les perspectives de façon à susciter de nouvelles interprétations, des interprétations inattendues :

²⁸ Traduction libre de : « *a coherent body of knowledge that prescribes practice* ».

²⁹ Traduction libre de : « *might be called an intuitive way, where the motivation to produce work proceeds from things seen or experienced, rather than preconceived ideas* ».

³⁰ Traduction libre de : « *making is supported by a range of activities that are formative of work in progress or planned, such as reading on artists, film and philosophy, and viewing films and exhibitions, etc. In short, these enrich the intellectual and creative resources of the artist, but they do not directly determine the work* ».



Un choix de cadres théoriques est également nécessaire pour aider la personne : à interpréter et à voir son expérience de différentes façons ; à établir certains dialogues pour aider à élaborer des points de vue différents ; et à établir un environnement permettant d'apporter des idées radicalement différentes³¹. (Fook, 2012, p. 58)

Pour Robin Nelsons (2013), ce cadrage permet la clarification des idées qui émergent de l'investigation de la pratique par « la découverte de résonances avec d'autres recherches exprimées en mots³². » (p. 32) Pour Nicholas Davey (1994/2006), ce cadrage permet de découvrir les possibilités qui demeurent inhérentes aux pratiques « et ainsi libérer ses possibilités vers des avenirs déjà latents en leur sein³³ » (p. 21). Par ailleurs, Barbara Bolt (2007/2010) souligne l'importance de dépasser la réflexion solipsiste sur sa propre pratique, qui veut que la conscience propre de notre expérience soit l'unique réalité qui importe, et que la connaissance située qui émerge d'un cadrage par rapport à des écrits théoriques « a le potentiel d'une généralisation de manière à bouleverser les paradigmes existants qui sont opérants dans une discipline³⁴. » (2007/2010, p. 33)

Une fois établie la pertinence du cadrage par rapport à des écrits théoriques des événements marquants identifiés dans le flux événementiel de la pratique, comment identifier les ancrages pertinents ? Ces ancrages peuvent apparaître spontanément à la conscience à partir du *re souvenir* de lectures sans doute marquantes faites précédemment. Ces ancrages peuvent se trouver dans des notes de lecture déjà effectuées. Ils peuvent être sollicités ou recherchés, soit dans une base de données bibliographique personnelle telle que Zotero – qu'il est vivement conseillé de constituer dès le début de la scolarité de maîtrise et, a fortiori, de doctorat –, soit dans le catalogue de la bibliothèque de notre université ou encore dans le catalogue générique WORLDCAT.org. Ils peuvent également être recherchés par un moteur de recherche plein texte commun (Google) ou dédié aux textes scientifiques (Google Scholar). Dans tous les cas, pour chercher les ancrages souhaités, on formule une requête soit par le nom de l'événement remarquable soit par un ou l'autre des mots importants utilisés dans la description qui en a été faite dans le mémo constitué lors de l'analyse. Par la suite, les résultats obtenus sont filtrés pour ne retenir que les références à des livres et des articles qui seront consultés en diagonale pour évaluer la pertinence du contenu en regard de l'événement marquant. Si la pertinence est avérée, une lecture attentive est effectuée, accompagnée d'une prise de note, et une ou des citations particulièrement

³¹ Traduction libre de : « *Also needed is a choice of theoretical frameworks to help the person interpret and see the experience in a variety of ways; some dialogue to help craft alternative views; and an enabling environment to try out radically different ideas.* »

³² Traduction libre de : « *the discovery of resonances with other research inquiries expressed in words* ».

³³ Traduction libre de : « *and thereby liberate them towards futures already latent within them.* »

³⁴ Traduction libre de : « *has the potential to be generalised so that it sets wobbling the existing paradigms operating in a discipline.* »



représentatives sont relevées dont la référence doit être soigneusement relevée, notée et consignée dans une base de données bibliographique).

L'objectif de cette démarche est d'enchevêtrer les ancrages à la réflexion subjective de façon itérative au bonheur, à la chance de leur jaillissement, pour constituer un espace de découvertes orienté vers le devenir du faire œuvre et, de façon subsidiaire, la production inattendue de connaissances nouvelles, ou du moins différentes de celles attendues. Faire un cadrage c'est donc faire des liens, se relier, produire des articulations, s'articuler. Il s'agit en quelque sorte d'établir, face aux auteurs, un rapport de dialogue avec leur propos.

Bien que le terme *dialogue*, dans son sens strict, implique un échange égalitaire et réciproque entre deux personnes et, éventuellement, la transformation de chacune d'entre elles, il est employé ici pour bien marquer notre pouvoir d'agir (*empowerment*) face aux auteurs et à leur autorité. En vertu de ce pouvoir, il ne faut pas hésiter, après avoir fait l'effort de les comprendre, à confronter leurs constructions langagières à la concréitude de ce qui a été fait, vécu et ressenti en atelier et à rejeter ce avec quoi il est impossible d'entrer en rapport, malgré la renommée et le rayonnement de l'auteur. Cela s'appelle exercer l'esprit critique.

Le cadrage par rapport à des écrits théoriques ainsi que le cadrage par rapport à d'autres pratiques dont il sera question dans la prochaine section, c'est l'instauration d'un dialogisme où la ou le chercheur-créateur fait appel aux points de vue et aux conceptions du monde d'« autrui », celle d'auteurs et d'autres artistes au travers leur pratique, pour les confronter à sa pratique personnelle.

5. Cadrage par rapport à d'autres pratiques

Le cadrage par rapport à d'autres pratiques, comme le cadrage par rapport à des écrits théoriques, est une opération de mise en relation des événements marquants avec le monde extérieur, mais cette fois par rapport à d'autres pratiques, de façon à éviter l'écueil de l'enfermement sur soi, sinon du narcissisme. À ce sujet, Jean Lancri (2006) affirme que

l'accès à l'objet d'étude de chacun se détermine dans le détournement par l'autre ; dans le détournement par l'analyse précise de démarches toujours autres, à savoir celles des œuvres d'autrui, celles d'artistes distincts de soi, soit d'artistes et d'œuvres qui entrent en corrélation avec le champ d'investigation ouvert par chaque ligne de recherche particulière [...]. [L']Autre, c'est toujours ce qui manque. L'Autre, c'est une sorte de lieu étrange où le sujet humain s'en va puiser de quoi alimenter son désir, fût-il le désir de savoir, fût-il le désir de faire œuvre. (pp. 11-12)

Lancri insiste sur le rôle de l'autre pour mieux comprendre sa pratique, se comprendre. Il fait également référence à Lacan, en évoquant l'autre avec un grand A. Sans prétendre démêler la complexité de la pensée lacanienne qui en plus se modifie dans



le temps, l'expression « le grand Autre », où est souligné le A majuscule, est à distinguer du « petit autre », avec un a minuscule. Cette distinction apparaît dans le Séminaire du 25 mai 1955 : « Cette distinction de l'Autre avec un grand A, c'est-à-dire de l'Autre en tant qu'il n'est pas connu, et de l'autre avec un petit a, c'est-à-dire de l'autre qui est moi, source de toute connaissance, est fondamentale. » (Lacan, 1955-56/2001, pp. 50-51)

Pour Lacan, le petit autre n'est pas réellement l'autre, mais une projection de l'ego. Il s'agit d'une altérité illusoire qui s'inscrit dans l'ordre de l'imaginaire. Quant au grand Autre, c'est l'altérité radicale auquel le sujet ne peut s'assimiler par identification, que Lacan identifie avec le langage et la loi, ce qui l'inscrit dans l'ordre du symbolique. Le grand Autre, c'est donc le lieu, l'instance de la reconnaissance selon des modalités symboliques, ce à partir de quoi le discours se constitue (Cléro, 2003, p. 146).

Lacan reprend la dimension de la reconnaissance dans la problématique hégélienne de la conscience soulignée par Alexandre Kojève, dont il a suivi les cours à l'École Normale Supérieure de 1933 à 1939 :

Toute conscience n'accède à la pleine réalisation d'elle-même que si elle est reconnue par une autre conscience à laquelle elle s'est affrontée. [...] Le désir, dans son essence même, est alors défini comme désir d'être reconnu par autrui et l'*Aufhebung* hégélienne au niveau de la conscience peut être déclinée comme avènement de la conscience de soi grâce à la reconnaissance par une autre conscience. Le désir est ainsi désir de reconnaissance, et en ce sens *désir du désir de l'Autre*, soit désir de son désir, désir de ce que l'Autre désire, mais surtout désir d'être désiré par l'Autre. (Leguil, 2014)

Ainsi, le cadrage par rapport à d'autres pratiques sert à se connaître ou à se faire reconnaître, il sert à connaître ou à reconnaître sa pratique, ou encore à alimenter son désir de savoir ou de faire œuvre.

Parmi d'autres auteurs qui écrivent sur la méthodologie de la recherche-création dans un contexte académique, Robyn Stewart (2006) recommande de prendre connaissance de ce qui se fait dans le même domaine de pratique : « développer un processus d'examen attentif des pratiques d'autres praticiens dans leur domaine³⁵ » (p. 5). Brad Haseman (2006) abonde dans le même sens : « il est essentiel que le chercheur-créateur aille plus loin que son propre travail pour se connecter à des productions antérieures et contemporaines qui contribuent au contexte de recherche général de leur travail³⁶ » (p. 8).

C'est en fait une façon de faire assez répandue chez les créateurs d'alimenter leur pratique en fréquentant assidûment les galeries, les musées, les salles de spectacle et de

³⁵ Traduction libre de : « *develop a process of looking more closely at the practices of other practitioners in their field* ».

³⁶ Traduction libre de : « *it is essential [the practice led researcher] reach beyond their own labours to connect with both earlier and contemporaneous productions which contribute to the overall research context for their work.* »



cinéma pour voir « ce qui se fait » et ce qui est diffusé autour d'eux. C'est également une façon de faire assez répandue chez les créateurs que de voyager et de fréquenter les galeries, les musées, les salles de spectacle et de cinéma des villes visitées. Certains accumulent de la documentation : catalogues d'exposition, programmes, reproductions audiovisuelles, revues spécialisées telles *Art Forum*, etc. L'avènement de l'enregistrement numérique accessible facilement, de l'Internet et, plus récemment, des réseaux socionumériques a facilité et démultiplié les occasions de contact avec les créations des autres, non seulement en mettant en circulation des collections institutionnelles numérisées, mais également en permettant l'autodiffusion à faible coût, ce qui permet de se passer d'appui institutionnel.

Plusieurs motivations poussent à colliger les créations des autres, pour enrichir sa culture artistique, par plaisir esthétique ou encore comme source d'inspiration. S'inspirant de la constitution d'une base de données bibliographiques pour la recherche, Carole Gray et Julian Malins (2010) recommandent de systématiser cette pratique :

De nombreux praticiens rassemblent une grande collection d'exemples visuels du travail d'autres praticiens [...]. Cependant, il ne suffit pas de coller une carte postale ou un découpage dans une revue. N'oubliez pas de fournir des détails sur le travail et, surtout, ce que vous en pensez et pourquoi il est important³⁷. (p. 60)

Ainsi, il est essentiel de colliger de façon précise les informations signalétiques particulières aux créations artistiques colligées, de compléter les informations manquantes par des recherches appropriées et de lier ces informations signalétiques, le cas échéant : artiste, contributeurs, titre, date, lieu, média, support, source, institution, numérotation, etc., à la documentation audiovisuelle recueillie. Les auteurs conseillent de compléter ces informations par un certain nombre de considérations personnelles cette fois : la raison pour laquelle la création a été sélectionnée, pourquoi est-elle significative pour moi, quelles sont les réflexions qu'elles suscitent en moi, qu'est-ce qu'elle m'inspire sur le plan artistique, etc.

Le but du cadrage n'est pas de produire une description systématique ni une analyse formelle et thématique exhaustive de la création colligée, mais de s'articuler par rapport à celle-ci. S'articuler à quelque chose, c'est établir un lien avec celle-ci : « Se lier de façon logique, cohérente à quelque chose d'autre, ou s'organiser par rapport à quelque chose » (selon le *Larousse*³⁸). S'articuler à une création artistique, ce n'est ni assimiler celle-ci de façon à la faire sienne pour l'imiter ni maintenir une distance objectivante d'où les affects sont tout à fait exclus. Cette position, qui pourrait être qualifiée d'« entre-deux », permet d'appréhender et de comprendre les événements

³⁷Traduction libre de : « *Many practitioners amass a great collection of visual examples of other practitioners' work [...]. However, it is not enough to simply paste in a postcard or magazine cutting – do not forget to provide details about the work and, most important, what you think of it and why it is significant.* »

³⁸ Source : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/s_articuler/5565?q=s+articuler#5538, consulté le février 2019.



marquants sur le plan des pratiques. Ce cadrage se fait en deux temps : par similarité et par la suite par différences. Une création artistique est convoquée en raison de similarités qu'elle présente avec l'événement marquant. Une fois que les similarités entre l'événement marquant et la création artistique convoquée sont décrites et que les différences sont établies, cette création artistique fournit un contexte pour comprendre l'événement marquant survenu lors de la pratique (Hamilton et Jaaniste, 2010, p. 32). Elle permet également de situer sa pratique singulière dans un champ de pratique plus large (Barrett, 2004, p. 1).

Le cadrage par rapport à d'autres pratiques inclut également les écrits de créateurs sur leur pratique, qui, en anglais, sont appelés « *artist statements* ». James Daichendt (2012) les décrit de la façon suivante : « Ce type de document, qui comporte habituellement un témoignage des intentions, du contexte et des objectifs de l'artiste, vient expliquer, justifier ou contextualiser le travail de l'artiste³⁹. » (p. 62) Si celui-ci reconnaît à l'écrit d'artiste une utilité pour comprendre sa pratique, il constate que, de façon générale, « il [n'y] communique généralement pas la richesse et la complexité de ses œuvres d'art et de ses processus⁴⁰ » (p. 62) comme le ferait un document produit par un universitaire. Par ailleurs, Jennifer Webb et Donna Brien (2008) insistent sur l'importance de prendre des précautions lors la lecture de ces textes d'artistes :

les praticiens ont toujours eu tendance à expliquer et à interpréter leur travail, que ce soit sous la forme de préfaces ou de manifestes artistiques, ou lors de conférences et de discours publics ; mais un compte-rendu attentif, incisif et explicatif de ce type d'écrits est de plus en plus nécessaire⁴¹ (p. 12).

Elles inscrivent leur remarque dans le débat autour de la nature et de la valeur de la connaissance qui a cours entre les praticiens de la recherche-création dans le milieu universitaire et leurs collègues en sciences humaines et sociales. Pour les premiers, la connaissance tacite, sensible et incarnée est aussi valable que celle des faits, où tous les biais et les valeurs sont soigneusement écartés. Jillian Hamilton et Luke Jaaniste (2010) voient plutôt une complémentarité entre les écrits de type « commentaire » produits par les praticiens et les écrits de type « contextuels » produits par les universitaires :

le modèle du commentaire est un récit personnel et réflexif du chercheur qui parle de ses travaux et des processus créatifs en tant qu'initié et qui s'appuie sur ce qu'il connaît et a vécu de manière unique. [...] [L]e modèle du commentaire est perspicace et semble résoudre les problèmes d'objectivité orientée vers

³⁹ Traduction libre de : « *Usually a testimony of the interests, background, and goals of the artist, this document explains, justifies, or contextualizes the work of the artist.* »

⁴⁰ Traduction libre de : « *it does not typically communicate the richness and complexity of artworks and processes.* »

⁴¹ Traduction libre de : « *creative practitioners, have always tended to explain and interpret their work at some level, whether in the form of prefaces or artist statements, or in public talks and lectures; but a careful, incisive and consciously expiatory account of such work is increasingly necessary* ».



l'extérieur et de dissociation de la pratique inhérents au modèle contextuel⁴² (p. 38).

En conclusion, comme l'énonce Andrew McNamara (2012), il est important d'établir un cadrage pour une pratique créative donnée de façon à en mesurer l'originalité. « Aller au-delà des paramètres de sa pratique pour fournir un contexte historique et conceptuel est un moyen important pour établir si de nouvelles idées sont produites ou non⁴³. » (p. 6)

6. Le récit de pratique comme mise en forme de l'expérience

Une fois que les événements marquants identifiés dans le flux événementiel de l'expérimentation ont été nommés, décrits et qu'ils ont, le cas échéant, fait l'objet d'un cadrage par rapport à des écrits théoriques et par rapport à d'autres pratiques, il faut relier ces événements marquants entre eux de façon à pouvoir reconstituer sa pratique, l'inscrire et la communiquer. La forme qui est préconisée est celle du récit, et non pas la forme habituelle de l'écriture académique, également appelée « scientifique », dont la principale caractéristique est d'être impersonnelle, distanciée, ce qui requiert l'effacement de l'énonciateur – la personne qui écrit le texte – et l'absence de tout effet de style – écart par rapport à la norme qui provoque de l'émotion, un surplus de sens, car le discours scientifique nécessite une prévisibilité maximale, l'élimination du flou, de l'ambiguïté et de la variation.

Selon Jacky Martin (1998, p. 2), l'écriture scientifique soumet le langage à trois facteurs de contrainte : la monosémie, la monoréférentialité et la logification. Pour Sabine Schwarze (2008, p. 6), la perspective universalisante propre à l'écriture scientifique repose sur la systématisation notionnelle propre à un champ disciplinaire, nécessite un haut degré de précision sémantique, implique une neutralité émotive et affective – un tabou du moi – et, finalement, s'inscrit dans une économie formelle de l'explication – un tabou de narration. Les événements qui constituent l'enchaînement causal du phénomène étudié, ou les arguments soutenant la preuve de la vérité d'une hypothèse à propos de cet événement, sont présentés comme indépendants de toute intervention du sujet parlant. Cet effacement de l'énonciateur est tenu pour garant de l'objectivité, comme si le texte s'écrivait de lui-même, le locuteur donnant l'impression « qu'il se retire de l'énonciation, qu'il "objectivise" son discours en "gommant" non

⁴² Traduction libre de : « *the commentary model is a personal, self-reflexive account by the researcher who speaks as an insider and who draws on what they uniquely know and have experienced in relation to their creative works and processes. [...] the commentary model is insightful, and appears to solve the problems of an externally oriented objectivity and dissociation from the practice that are inherent in the context model* ».

⁴³ Traduction libre de : « *Going beyond the parameters of one's practice to provide a historical or conceptual context [...] is an important way of establishing whether new insights are being produced or not.* »



seulement les marques les plus manifestes de sa présence (les embrayeurs) mais également le marquage de toute source énonciative identifiable » (Vion, 2001, p. 334).

Déjà au tournant des années 1990, Laurel Richardson s'inspire du poststructuralisme pour remettre en question l'écriture alors pratiquée en sciences humaines et sociales et propose une approche de l'« écriture comme recherche » (« *writing as inquiry* »), où « le processus et le produit de l'écriture sont si intimement entrelacés que le produit ne peut pas être séparé du producteur ni du mode de production, ou encore de la méthode de savoir⁴⁴ » (2005, p. 962). Dans cette lignée, pour Elisabeth St. Pierre, « écrire, c'est penser, écrire, c'est analyser, écrire, c'est en effet une méthode de découverte séduisante et enchevêtrée⁴⁵ » (p. 967). D'ailleurs, cette critique de l'écriture académique est partagée par les tenants d'une écriture « post-académique⁴⁶ » (Badley, 2017, p. 185) en sciences humaines et sociales dont le récit est la forme privilégiée.

Pour Jerome Bruner (1986), dont la contribution dans le domaine de la psychologie cognitive est majeure, la théorisation, le mode de pensée de la science, qu'il qualifie de « paradigmatic », est un processus d'abstraction et de généralisation des contextes particuliers :

le [mode] paradigmatic, ou logico-scientifique, tente de réaliser l'idéal d'un système formel et mathématique de description et d'explication. Il utilise la catégorisation ou la conceptualisation et les opérations par lesquelles les catégories sont établies, instanciées, idéalisées et liées les unes aux autres pour former un système⁴⁷. (p. 12)

À ce mode de pensée, il oppose un autre mode de pensée, narratif celui-là, qui est plus propice à la construction du sens attribué aux expériences, expériences qui sont toujours concrètes et singulières. Ces histoires dont le contexte concret est de première importance sont celles qui « traitent des intentions et des actions humaines, ou celles qui sont analogues, ainsi que des vicissitudes et des conséquences qui en jalonnent le cours⁴⁸ » (p. 13). Non seulement les récits renferment-ils les explications des personnes

⁴⁴ Traduction libre de : « *the writing process and the writing product as deeply intertwined; both are privileged. The product cannot be separated from the producer, the mode of production, or the method of knowing.* »

⁴⁵ Traduction libre de : « *writing is thinking, writing is analysis, writing is indeed a seductive and tangled method of discovery* ».

⁴⁶ Traduction libre de : « *I endorse the claim that all academic writing can benefit from being construed as stories or, further, that it is even at its best when it takes a narrative or storytelling form.* »

⁴⁷ Traduction libre de : « *the paradigmatic or logico-scientific [mode], attempts to fulfill the ideal of a formal, mathematical system of description and explanation. It employs categorization or conceptualization and the operations by which categories are established, instantiated, idealized, and related to one another to form a system.* »

⁴⁸ Traduction libre de : « *human or humanlike intention and action and the vicissitudes and consequences that mark their course* ».



sur leurs intentions et sur la façon dont elles s'y prennent pour y parvenir, mais le mode de pensée narratif organise et donne du sens aux intentions et aux actions humaines : « le mode narratif organise le monde complexe et souvent ambigu de l'intention et de l'action humaines en une structure significative⁴⁹. (Adler, 2008, p. 423)

S'inspirant du poststructuralisme, en particulier de Roland Barthes (1966) pour qui « international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie » (p. 1), Susanne Gannon (2009) place le récit au centre de l'existence. Tout comme Bruner (1986), elle attribue au récit une fonction d'organisation de l'expérience humaine : « Les événements sont ordonnés dans ce type texte pour créer un récit cohérent qui relie des événements disparates de manière à créer un métarécit, un scénario construit autour d'un principe binaire d'appartenance et de non-appartenance⁵⁰. » (p. 80.) Il est intéressant de noter que ce qu'elle propose est la construction d'une cohérence a posteriori par la sélection des événements qui devraient faire partie du récit d'une façon qui n'est pas précisée. Dans le cas du récit de pratique, il s'agit des événements marquants dont la sélection a été vue précédemment.

Paul Ricœur (1983) établit un rapport étroit entre le récit et la construction de notre identité. La narration est ainsi une opération transformatrice : notre identité se constituant au fil des narrations que nous produisons sur nous-même et de celles que nous intégrons continuellement. Ricœur nomme *configuration* l'opération de mise en intrigue, centrale dans la constitution d'un récit. Il s'agit pour lui d'un acte de synthèse de l'hétérogène (crises, ruptures, revers, bifurcations, etc.) qui permet d'agencer, d'ordonner et de donner un sens aux événements, qui par ailleurs sont vécus dans la discordance et la fragmentarité : « l'arrangement configurant transforme la succession des événements en une totalité signifiante » (p. 130). Ainsi, pour Ricœur, le récit est plus qu'une simple description de faits qui sont advenus ; le récit doit également en fournir l'explication : « Expliquer pourquoi quelque chose est arrivé et décrire ce qui est arrivé coïncident. Un récit qui échoue à expliquer est moins qu'un récit ; un récit qui explique est un récit pur et simple » (1983, p. 264).

Le récit de pratique n'est pas une transcription objective ni même fidèle de ce qui est advenu, c'est plutôt une reconstruction : « En tant que praticiens réflexifs, nous reconnaissons que les récits que nous écrivons sont la reconstruction d'expériences perçues à partir de nos positions ontologiques individuelles, combinant mémoire et imagination⁵¹. » (Cake, Solomon, McLay, O'Sullivan et Schumacher, 2015, p. 473) Le récit

⁴⁹ Traduction libre de : « *the narrative mode organizes the complex and often ambiguous world of human intention and action into a meaningful structure.* »

⁵⁰ Traduction libre de : « *Events are ordered in this text to create a coherent narrative that links together disparate events in such a way that they create a meta-narrative, a storyline constructed around a binary of belonging and not belonging.* »

⁵¹ Traduction libre de : « *As reflective practitioners, we acknowledge that the stories we write are reconstructions of experience perceived from our individual ontological positions, combining memory and imagination.* »



de pratique vise à trouver le sens, à donner du sens à son expérience, c'est pourquoi « ces récits ne font pas que véhiculer l'expérience, mais aussi les valeurs sous-jacentes⁵² » (p. 473).

Le récit de pratique est une entreprise de mise en ordre d'événements, de phénomènes, d'actions, d'émotions, d'affects qui, à première vue, peuvent paraître chaotiques. La réflexivité n'a pas seulement lieu lors des étapes préparatoires, lors de l'identification des événements marquants, de leur description, elle a surtout lieu lors de la mise en récit, de l'écriture en tant que telle :

Écrire n'est pas considéré comme un moyen innocent pour la communication d'idées et d'arguments formulés à l'avance, mais comme un processus créatif, constitutif et heuristique pouvant favoriser la réflexivité critique et la sensibilité éthique grâce à l'exploration par l'auteur de sa propre pratique d'enseignement et de son expérience du milieu de la pratique⁵³. (Done, Knowler, Murphy, Rea et Gale, 2011, p. 389)

La mise en récit est en effet un acte « performatif » dont le contrôle échappe, du moins en partie, à la personne qui l'a fait ; c'est ainsi qu'elle peut être surprise par le surgissement d'agencements et de significations inattendues : « La mise en récit a le pouvoir de surprendre celui qui la fait en dévoilant de nouveaux sens. Cela lui permet de découvrir le but, de clarifier, de donner du sens au chaos et de changer de perspective⁵⁴ » (Cake *et al.*, 2015, p. 482) Toutefois, Gillie Bolton (2005/2010) nous met en garde contre « une trop rapide affirmation de soi dans le récit qui ne serait qu'une tentative de créer de l'ordre et de la sécurité à partir d'un monde chaotique⁵⁵ » (p. 205). Cette mise en ordre du chaos serait alors imposée plutôt qu'émergente.

7. Le récit de pratique de création

Après avoir longuement examiné le récit de pratique comme mise en forme de l'expérience, il est plus que temps de s'intéresser au récit de pratique dans un contexte de création.

⁵² Traduction libre de : « *Narratives can convey not just the experience but also the underlying values of the storyteller.* »

⁵³ Traduction libre de : « *Writing here is not viewed as an innocent medium for the communication of already formulated ideas and arguments but as a creative, constitutive and heuristic process that can foster critical reflexivity and ethical sensibility through the author's exploration of their own teaching practice and experience of the practice environment.* »

⁵⁴ Traduction libre de : « *Narrative has the ability to surprise even the author, by uncovering new meaning. It will allow me to discover purpose, develop clarity, create meaning out of chaos and change perspective.* »

⁵⁵ Traduction libre de : « *narrative-making can too readily be self-affirming, an attempt to create order and security out of a chaotic world.* »



Robyn Stewart (2006) prône la mobilisation de processus propres au récit et au *storytelling* pour étudier et rendre compte de l'expérience de recherche-création (*artistic research*) en lieu et place du recours au formalisme de l'exposé logique, en raison du réductionnisme que cela implique. Elle rappelle que l'expérience est à la fois temporelle et historique et que l'étude de l'expérience est l'étude de la vie, en examinant, entre autres, les éiphanies, les rituels, les actions, les routines⁵⁶ » (p. 7). La méthode par les récits, qu'elle nomme « *neonarratives* », permet « de créer un troisième espace, un espace de rapprochement entre la théorie et la pratique⁵⁷ » (Stewart, 2007/2010, p. 132). Elle établit une correspondance entre « cette méthode et la recherche qualitative d'inspiration phénoménologique qui donne une voix à l'expérience et s'intéresse aux nombreuses significations que la personne lui donne⁵⁸. » (p. 132.)

De même, James Daichendt (2012) mène une réflexion sur l'inconfort que provoque le recours à des méthodologies empruntées aux sciences humaines et sociales pour encadrer la recherche-création (*practice-led research*) parce que la création s'y trouve souvent reléguée au second plan : « L'artiste-chercheur exerce un détachement en utilisant des méthodologies issues d'autres disciplines telles que l'anthropologie, l'histoire et la psychologie. Cette approche met les artistes mal à l'aise, car elle relègue au second plan le produit artistique⁵⁹. » (2012, p. 54) Pour lui, sur le plan méthodologique, la pratique de création ne doit pas être séparée de la pratique de la recherche, et l'écriture, en particulier le récit, permet de concilier ces deux pratiques :

Les méthodologies de la recherche et de l'écriture vont de pair avec la fabrication d'objets et la construction de récits et toute recherche écrite n'est pas séparée de ma pratique artistique. C'est un art et mon art est ma recherche et l'un ne peut exister sans l'autre⁶⁰. (p. 117.)

Ross Gibson (2010) souligne que « le monde des expériences vécues en atelier est agité, il n'est ni simple, ni statique, ni stable. Face à leurs expériences, les personnes sont ambivalentes : à la fois immergées et extraites, impliquées et distanciées, indisciplinées

⁵⁶ Traduction libre de : « *Processes of narrative and storytelling are used to bring together experience through the epistemological values of formalism and reductionism. This assumes that experience is both temporal and storied. Personal Experience Methods assume that the study of experience is the study of life, looking at epiphanies, rituals, everyday actions, metaphors and routines.* »

⁵⁷ Traduction libre de : « *Neonarrative method can be used to create as a third space, a storying place that links practice and theory.* »

⁵⁸ Traduction libre de : « *neonarrative method illustrates a phenomenographical approach to qualitative research that embraces numerous personal meanings and gives voice to experience.* »

⁵⁹ Traduction libre de : « *The artist researcher in this instance practices a detachment and uses methodologies from other disciplines like anthropology, history, and psychology. This approach makes artists uncomfortable because it relegates the artistic product of secondary importance.* »

⁶⁰ Traduction libre de : « *Research methodologies and writing go hand in hand with the making of objects and construction of narratives and any written research is not separate from my art practice. It is art and my art is my research and one cannot exist without the other: Stories develop and meaning is made as the artist develops a voice and product.* »



et instables, mais aussi disciplinées et réfléchies – comme dans un atelier d’artiste – précise-t-il. Le récit de pratique permet de connaître le monde et de se connaître non seulement intuitivement mais aussi de manière analytique⁶¹ » (p. 10)

Contrairement à Henk Borgdorff (2015), pour qui le récit de pratique est une reconstitution *post hoc* qui ne pourra jamais prendre la place de ce qu’il nomme le « raisonnement artistique », mais au mieux l’imiter, le suggérer, en faire allusion, Claire Aitchison (2015) lui prête une fonction transformationnelle de la pratique :

Cette transformation se produit à travers les processus d’écriture consistant à imaginer, à rédiger, à reformuler, à éditer, à restructurer, à reformuler et à discuter des itérations multiples du texte écrit au fur et à mesure de son évolution en relation avec la pratique créative⁶². (p. 1295)

Elle aussi préconise un mode itératif où le récit de pratique alterne avec la pratique de la création, deux activités de nature expérientielle, s’informant mutuellement et qui mobilisent émotions et subjectivité. L’engagement dans un tel processus permet non seulement la production de connaissances à propos de la pratique, mais également la négociation et la (re)construction du moi de la personne qui s’y engage⁶³. Elle écrira que les personnes, engagées dans ce processus, « s’écrivent dans le devenir⁶⁴ » (p. 1295). Elle s’inspire en cela d’un texte de Elizabeth Grosz (2005) qui élabore la notion de *devenir* à partir de Henri Bergson et Gilles Deleuze : « Le devenir est une opération d’autodifférenciation, d’élaboration d’une différence au sein d’une chose, d’une qualité ou d’un système, ici la personne, une différence qui émerge ou s’actualise seulement dans la durée⁶⁵ » (p. 4).

7.1 Écrire un récit de sa pratique

⁶¹ Traduction libre de : « *Because the world of lived experience and discovery-based research is restless like this, not simple, static or stable. Being thus immersed and extracted, involved yet also critically distanced, ill-disciplined and shifty but also disciplined and reflective—as in an artist’s studio—you stand a chance of knowing both the world and yourself more comprehensively, not only more intuitively but also ... and there’s no denying that this seems enigmatic and illogical ... not only intuitively but also more analytically.* »

⁶² Traduction libre de : « *This transformation occurs through the writing processes of imagining, drafting, redrafting, editing, restructuring, re-crafting and discussing the multiple iterations of the written text as it evolves in relationship with the creative practice.* »

⁶³ Adaptation libre de : « *This iterative mode of working with text parallels the creative process; both are sites of struggle where much learning and doing are experiential and often motivated by emotional, personal and subjective concerns. Engagement in these iterative and mutually informing processes of writing and creative practice production is knowledge-building and simultaneously subject-forming as the self-hood of the creative practice-led researcher is negotiated and (re)constructed.* » (Aitchison, 2015, p. 1295.)

⁶⁴ Traduction libre de : « *write themselves into becoming* ».

⁶⁵ Traduction libre de : « *Becoming is the operation of self-differentiation, the elaboration of a difference within a thing, a quality or a system that emerges or actualizes only in duration.* »



Malgré ses particularités, le récit de pratique participe de cette activité ancestrale qui consiste à raconter une histoire étudiée par la narratologie, et 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 : le narrateur, le projet dramatique, l'intrigue et la temporalité.

Comme dans l'autobiographie, la personne réelle, celle qui écrit le récit, tient le rôle du narrateur, de l'instance qui raconte l'histoire en même temps qu'elle tient le rôle du personnage principal. Cette personne est en quelque sorte l'actrice principale de la mise en œuvre de son projet de compréhension de soi par soi. Ainsi, le point de vue est essentiellement personnel ; le récit est donc fait à la première personne, par un « je » situé dans un contexte précis et incarné, dans la mesure où l'entièreté de sa personne est convoquée. Toutefois, ce n'est pas sa propre histoire qu'il cherche à raconter, mais celle de sa pratique. Ainsi, le projet dramatique consiste à reconstituer cette pratique par une mise en forme des événements marquants tirés de l'expérience vécue des actes de création.

Normalement, l'intrigue d'un récit 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). Dans le cas du récit de pratique de création, il s'agit plutôt d'une « quasi intrigue » (Ricoeur, 1983, p. 255) qui ne repose pas sur les mécanismes habituels du récit mentionnés plus haut, et surtout pas sur une relation causale entre les événements qui s'enchaînent, mais sur « une structure de relations qui permet que les événements contenus dans le récit soient dotés d'une signification parce que perçus comme des parties appartenant à un tout intégré⁶⁶. » (White, 1980, p. 13) La nature de la structure de relations tissée entre les événements, considérés comme étant marquants, pour constituer l'intrigue sera plus loin déterminée en mobilisant le concept d'agencement.

La mise en récit joue sur une double, voire une triple temporalité : le temps passé, proche des événements marquants, et le temps actuel, celui de l'écriture qui est mise en relation et donation de sens *post hoc*, après-coup. Le troisième temps, le cas échéant, est un temps plus long des productions passées. Dans le cas du récit de sa pratique, il faut se rappeler que le but de cet exercice n'est pas de décrire les artefacts ou les performances réalisés comme si on préparait les notes pour une exposition de nos œuvres ni de reconstituer le flux des événements qui sont advenus durant l'expérimentation et la production. L'objectif est plutôt la mise à jour, la reconstitution de la pratique qui se fait au présent. Il s'agit de donner un sens à sa pratique passée, dans les deux acceptations de ce mot, soit la signification et la cohérence, mais aussi la direction, de façon à la saisir dans son devenir, à orienter la genèse de l'œuvre à venir.

⁶⁶ Traduction libre de : « *by "plot" we mean a structure of relationships by which the events contained in the account are endowed with a meaning by being identified as parts of an integrated whole.* »



Il reste alors la partie la plus difficile, celle de l'écriture du récit de pratique en tant que telle. Écrire un récit de pratique, c'est plus que décrire minutieusement ce qui est advenu lors de l'expérimentation, c'est plus que décrire comment l'activité s'est déroulée dans le temps et l'espace, comment les actions se sont enchaînées en situation, quels sont dans le champ des possibles les procédures, les opérations et les techniques utilisées. Écrire un récit de pratique, c'est mettre à jour les façons d'agir et de réagir qui nous sont propres, qui se révèlent au fil des circonstances. Écrire un récit de pratique, c'est réconcilier et articuler les façons d'agir et de réagir qui nous sont propres avec les émotions ressenties, les affects activés, les connaissances qui ont été mobilisées, les registres de justifications qui ont permis d'affronter les événements déplaisants, les modalités d'adaptation déployées, etc.

L'écriture implique un mélange de trois genres discursifs différents : le récit en tant que 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'agencement des événements marquants identifiés dans le flux événementiel qui sont l'objet de descriptions et de commentaires.

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 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, les descriptions jouent un rôle prépondérant puisqu'elles servent à présenter les événements marquants, les émotions ressenties, les affects activés, les écrits théoriques ainsi que les autres pratiques, autant sur les plans formel que thématique, qui viennent cadrer ces événements.

Les commentaires sont des énoncés réflexifs qui viennent articuler les éléments qui ont fait l'objet d'une description. 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 alimenter son projet de création.

J'ai écrit plus haut que le récit proprement dit, c'est faire un agencement d'événements marquants. Je m'inspire ici du concept Deleuzien d'« agencement » dont la nature est décrite ainsi :

D'après un premier axe, horizontal, un agencement comporte deux segments, l'un de contenu, l'autre d'expression. D'une part il est agencement machinique de corps, d'actions et de passions, mélange de corps réagissant les uns sur les autres ; d'autre part, agencement collectif d'énonciation, d'actes et d'énoncés,



transformations incorporelles s'attribuant aux corps. Mais, d'après un axe vertical orienté, l'agencement a d'une part des côtés territoriaux et reterritorialisés, qui le stabilisent, d'autre part des pointes de déterritorialisation qui l'emportent. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 112)

Dans cette citation, le terme *segment* est équivalent à « composante », le terme *machinique* désigne la synthèse d'éléments hétérogènes et le terme *énonciation*, loin de se limiter aux discours, désigne tout acte expressif (DeLanda, 2009).

Un agencement est une connexion relativement stable entre des termes hétérogènes qui comportent, cependant, des lignes de déterritorialisation grâce auxquelles du nouveau peut se produire entre ces termes : par exemple, l'affinité de la guêpe avec l'orchidée. Le concept de déterritorialisation désigne le mouvement créatif, et non pas destructif, de déclassification d'objets, de gestes, de signes, etc., qui les libère de leurs territoires, de leurs usages conventionnels pour permettre d'autres usages. La déterritorialisation vient brouiller la certitude illusoire du « ceci est cela » ou « ceci veut dire cela » et engage dans une logique non pas de l'identité mais du devenir. Ainsi, considérer le récit comme un agencement d'événements marquants inscrit la pratique dans le devenir ; en « devenant », les agencements d'événements marquants sont attirés sur d'autres territoires, changeant leur valeur et créant du nouveau. Par ce recours au concept deleuzien *d'agencement*, je cherche à mettre en exergue le pouvoir performatif, transformatif de l'écriture en tant que geste, pouvoir qui a été évoqué plus d'une fois tout au long de ce texte. Cette transformation est celle de soi, mais également celle de sa pratique, et ce, en même temps qu'elle est mise au jour par l'écriture du récit.

Il reste alors à trouver la manière d'écrire le récit de pratique qui nous est propre. Est-ce que ce sera une écriture dépouillée, poétique, émotionnelle, fluide, évocatrice, hachurée ou nerveuse ? Cette écriture devra être personnelle dans le choix des mots, dans la construction des phrases, dans le rythme. Lire son texte à haute voix peut être une façon de détecter si celui-ci sonne faux. Une autre stratégie pourrait être de déployer une écriture polyvocale, c'est-à-dire de faire coexister de façon consécutive soit plusieurs niveaux d'écriture, factuelle, émotive, réflexive, soit plusieurs moments d'écriture : une écriture au moment où les choses adviennent, une écriture après-coup, plus réflexive, et une écriture académique, qui vient méta-regarder les deux autres niveaux et fait un cadrage par rapport aux concepts et aux théories convoquées et aux pratiques apparentées, ou encore des personnages qui composent notre identité, comme l'artiste, le poète, l'intellectuel. Pour rendre plus claire cette écriture polyvocale, une typographie particulière à chacune des voix devrait être utilisée.

Trouver l'écriture qui nous est propre ne peut se faire en lisant des conseils ou des principes énoncés dans des manuels. Trouver l'écriture qui nous est propre se fait par essai et erreur, préférablement avec une personne qui nous connaît, qui sait nous percevoir, nous saisir, bienveillante mais sans complaisance, la direction du mémoire ou de la thèse. Dans ce cas, cette personne joue un rôle similaire à l'expert qui mène un



entretien d'explicitation, technique développée par Pierre Vermersch (1997), celui de guide, car

il sait laisser son expérience de côté, il sait poser des questions non inductives, il sait accompagner l'autre pour trouver un chemin d'accès par un élément de contexte ou un élément sensoriel, il sait proposer des modifications de l'attention pour faire explorer toutes les couches du vécu (Maurel, 2008, p. 5).

Dans le cas du récit de pratique, une première version est relue par l'expert, qui émet des commentaires en marge du texte qui ont l'effet des questions de relance de l'entretien d'explicitation, soit l'effet de « maintenir la personne dans l'acte de revécu, dans un contact chaud, intime, avec le vécu passé, et de simplement déplacer son attention au sein de ce revécu. » (Vermersch, 2016, p. 575) Ce qui est visé, c'est l'auto-explicitation, où la personne, à la suite d'une phase d'écriture, peut, lors d'une phase de relecture, repercevoir ce qui a été écrit et par elle-même provoquer une activation mémorielle qui permet de pousser plus loin l'explicitation.

En dernière analyse, l'écriture d'un récit de sa pratique est tout sauf un compte-rendu rationalisé de ce qui est advenu lors de la phase expérimentation dans l'atelier, le studio ou le laboratoire. C'est une écriture d'abord et avant tout incarnée, qui rend compte non seulement des événements remarquables survenus, mais aussi des émotions et des affects que ceux-ci ont suscités, ainsi que du lien avec les dimensions matérielles de la présence de son corps qui sont ou ont été activées. Pour Tami Spry (2001), l'écriture incarnée « est générée dans les espaces liminaux entre l'expérience et le langage, entre le connu et l'inconnu, entre le somatique et le sémantique⁶⁷ », ce qui a pour conséquence que « [l]e texte et le corps qui le génère ne peuvent pas être séparés⁶⁸ » (p. 726).

Après avoir entremêlé les fondements théoriques et les étapes d'une méthode pour faire le récit de sa pratique de recherche-création, en guise de conclusion, voici, à titre d'exemple parmi plusieurs, un extrait de récit de pratique tiré du projet de thèse de Cynthia Noury (2019) produit dans le cadre du Doctorat en communication de l'Université du Québec à Montréal sous ma direction. Dans cet extrait, elle aborde certaines des incertitudes et pistes créatives explorées dans le cadre du développement d'une pratique d'entrevue de rue expérimentale reposant sur la médiatisation d'interactions avec des passant-e-s. La structure de son projet de thèse fait alterner une écriture académique plus convenue avec des passages d'écriture créative réflexive comme celui qui est reproduit ici, dont un des défis était de transposer une pratique radiophonique et son univers sonore à l'écrit.

⁶⁷ Traduction libre de : « *is generated in the liminal spaces between experience and language, between the known and the unknown, between the somatic and semantic.* »

⁶⁸ Traduction libre de : « *The text and the body that generates it cannot be separated* ».



Bonjour Madame/Monsieur, avez-vous une minute ?

Recherche-création compréhensive sur les pratiques d'entrevue (de rue) médiatiques
Par Cynthia Noury
(extrait d'un récit de pratique)

3.6 Pratique radiophonique performative, contextuelle et participative

« Les artistes veulent changer le monde ! », me lançait hier encore l'un d'eux.

« Et moi ? », me suis-je répondu intérieurement.

Puis-je réellement changer le monde par la création ? Le pouvons-nous ?

Je veux y croire, mais je doute à l'instant de tout parce que de moi-même, douce confrontation à ma propre (im)posture en négociation.

»» Subsiste l'envie d'une démarche de recherche « créatrice de sens. »»»

»« « Une recherche de sens » « qui est toujours un peu une recherche de soi. »«

Pour me confondre davantage, me rassurer, m'inspirer, me justifier, je m'amuse à accolter, à transposer, des idées empruntées à ma pratique :

« [L'esthétique] est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. »²

Dans la rue, un microphone se met en marche donnant à entendre.

Crrrssh... VRMM... Pop! Je, eeh... Et, vous ?

Il ouvre un espace facilitant l'expression d'un ressenti, sa circulation.

Attribue (quasi) aléatoirement les parts du sensible désormais audibles.

Mancœuvre de sons en sons rendant le quotidien perceptible.

Les ondes sonores transpercent les espaces, jusque dans l'air ambiant.

Elles transpercent les foyers, les écouteurs, les tympans.

L'écoute et les cœurs s'ouvrent ou se referment.

Le sens émerge chez ceux et celles qui reçoivent, plutôt que chez qui croit donner.

L'échange, l'expérience comme vecteurs possibles d'une transformation.

Dans la rue, un microphone se remet en marche donnant à entendre.

Weeeeeeeeeee Weeeeeeeeeee Weeeeeeeeeee Weeeeeeeeeee

Une sirène couvre les échanges, mais pas les pensées, évasion momentanée.

Je me cache derrière les mots : l'agentivité donnée à mon micro.

Qui suis-je pour attribuer cette parole ?

Par qui sera-t-elle entendue et à quoi bon ?

Comment se réinventer ensemble à travers l'échange et sa médiatisation, un processus relationnel continu souhaitant la transformation ?

53



La responsabilité m'apparaît énorme,
d'où mon retour sur cette problématisation :

Si la pratique de l'entrevue médiatique peut participer à (re)produire ou transformer les représentations et conceptions de la subjectivité, du politique et du social, comment ces dimensions peuvent-elles être prises en compte à travers les divers projets d'entrevue ?

« *Et moi ?* », me suis-je répondu intérieurement.

Qu'est-ce que je souhaite (ou non) participer à (re)produire ?

Puis-je, pouvons-nous, transformer le monde par l'entrevue (de rue) ?

Et comment ?

Je doute parce que je care.

Weeeeeeeeeeee Weeeeeeeeeeee Weeeeeeeeeeee Weeeeeeeeeeee Weeeeeeeeeeee

La sirène s'efface et l'échange reprend.

« *Merci beaucoup pour votre temps.* »

« *Merci à vous* », me dit-elle en souriant.

J'ai alors le sentiment d'avoir fait quelque chose d'utile.

Et si suspendre à la volée le temps pour parler, écouter, était déjà beaucoup ?

Et si l'entrevue cherchait et trouvait une partie de son sens dans la rencontre ?

Je ne sais toujours pas, mais j'espère.

Je ne sais toujours pas, mais j'essaie.

Dans la rue, un microphone se remet en marche donnant à entendre.

Je voudr... **shhhh** ... chang... **woof!** Et, vous ?

²Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible — Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique Éditions, p.13-14.

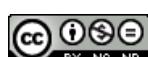


Références

- Adler, J.M. (2008). Two Modes of Thought: The Narrative/Paradigmatic Disconnect in the Bailey Book Controversy. *Arch Sex Behav Archives of Sexual Behavior : The Official Publication of the International Academy of Sex Research*, 37(3), 422-425.
- Aitchison, C. (2015). Writing the practice/practise the writing: writing challenges and pedagogies for creative practice supervisors and researchers. *Educational Philosophy and Theory*, 47(10)
- Badley, G.F. (2017). Post-Academic Writing: Human Writing for Human Readers. *Qualitative Inquiry*, 25(2), 180-191. <http://dx.doi.org/10.1177/1077800417736334>
- Barbier, J.-M. (2018). Affects, émotions, sentiments : quelles différences ? Récupéré de <https://theconversation.com/affects-emotions-sentiments-quelettes-differences-92768>
- Barrett, E. (2004). What Does it Mean? The Exegesis as Valorisation and Validation of Creative Arts Research. *Text : Journal of writing and writing courses*, (3).
- Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*(8), 1-27.
- Bell, S. (2009). The Academic Mode of Production. Dans Smith, H. et R. T. Dean (dir.), *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edinburgh : Edinburgh university press.
- Benveniste, É. (1939/1968). *Études phonologiques dédiées à la mémoire de M. le Prince N. S. Trubetzkoy*. Nendeln [etc.] : Kraus Reprint.
- Bolt, B. (2007/2010). The magic is in the handling. Dans Barrett, E. et B. Bolt (dir.), *Practice as research approaches to creative arts enquiry* (p. 27-34). London : I.B. Tauris.
- Bolton, G. (2005/2010). *Reflective practice : writing and professional development*. London; Thousand Oaks : Sage Publications.
- Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties : perspectives on artistic research and academia*. Amsterdam : Leiden University Press.
- Branca-Rosoff, S. (2007). Approche discursive de la nomination/dénomination. Dans Cislaru, G., O. Guérin et K. Morim (dir.), *L'acte de nommer: une dynamique entre langue et discours* (p. 13-22). Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Bruner, J.S. (1986). *Actual minds, possible worlds*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- Busch, K. (2009). Artistic Research and the Poetics of Knowledge. *ART&RESEARCH: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 2(2).
- Cake, S.A., Solomon, L., McLay, G., O'Sullivan, K. et Schumacher, C.R. (2015). Narrative as a tool for critical reflective practice in the creative industries. *Reflective practice*, 16(4), 472-486.
- Charmaz, K. (2008). Grounded Theory as an Emergent Method. Dans Hesse-Biber, S. N. et P. Leavy (dir.), *Handbook of emergent methods* (p. 155-172). New York : Guilford Press.
- Cilliers, P. (1998). *Complexity and postmodernism : understanding complex systems*. London : Routledge.
- Cléro, J.-P. (2003). Concepts lacaniens. *Cités*, 16(4), 145.
- Daichendt, G.J. (2012). *Artist scholar : reflections on writing and research*. Bristol, UK : Bristol, UK : Intellect.
- Davey, N. (1994/2006). Art and theoria. Dans Macleod, K. et L. Holdridge (dir.), *Thinking through art : reflections on art as research* (p. 20-39). London; New York : Routledge.
- de Freitas, N.A. (2014). When Design is not a Science. Dans Franqueira, T. et J. Sampaio (dirs.), *What's on: cultural diversity, social engagement and shifting education* (pp. 483-493).
- DeLand, M. (2009). Agencements versus totalités. *Multitudes*, 39(4), 137-144.
- Delcroix, I. (2006). Le social-historique, cet être-événement Dans Caumières, P., S. Klimis et L. v. Eynde (dir.), *Imaginaire et création historique*. Bruxelles : FUSL.



- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. (Vol. 2). Paris : Ed. de minuit.
- Doman, J. et Laurie, A. (2010). mirror | mirror | on the wall: a methodological framework for structured reflection as practicebased arts research design. Dans Farber, L. (dir.), *On making : integrating approaches to practice-led research in art and design* : Research Centre, Visual Identities in Art and Design, Faculty of Art Design and Architecture, University of Johannesburg.
- Done, E., Knowler, H., Murphy, M., Rea, T. et Gale, K. (2011). (Re)writing CPD: creative analytical practices and the 'continuing professional development' of teachers. *Reflective Practice*, 12(3), 389-399.
- Dupeyron, J.-F. (2013). Phénoménologie de l'expérience vive. *Recherches qualitatives*, 15, 36-54.
- Engberink, A.O., Arino, M., Brigitte, J. et Bourrel, G. (2013). Intérêt d'une approche sémio-pragmatique peircienne pour une méthhodologie analytique en recherche qualitative. *Recherches qualitatives*, (15), 96-115.
- Fook, J. (2012). Developing critical reflection as a research method. Dans Higgs, J., A. Titchen et D. Horsfall (dir.), *Creative Spaces for Qualitative Researching : Living Research* (p. 55-64). Rotterdam : Sense Publishers.
- Gélinas Proulx, A., Ruest-Paquette, A.-S., Simões Forte, Lilia A. , Cotnam-Kappel, M., Fallu , C. et Bartosova , L. (2012). La réflexivité : exercice pédagogique et outil d'accompagnement aux cycles supérieurs. *Revue internationale de pédagogie de l'enseignement supérieur*, 28(2).
- Gibson, R. (2010). The known world. *TEXT Special issue, Symposium: Creative and practice-led research—current status, future plans*.
- Glaser, B.G. et Strauss, A.L. (1967/2010). *La découverte de la théorie ancrée stratégies pour la recherche qualitative*. Paris : A. Colin.
- Gray, C. et Julian, M. (2010). *Visualizing research : a guide to the research process in art and design*. Burlington, Verm. : Ashgate.
- Grosz, E. (2005). Bergson, Deleuze and the Becoming of Unbecoming. *Parallax*, 11(2), 4-13.
- Hamilton, J. et Jaaniste, L. (2010). A connective model for the practice-led research exegesis: An analysis of content and structure. *Journal of Writing in Creative Practice Journal of Writing in Creative Practice*, 3(1), 31-44.
- Haseman, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*(118), 98-106.
- Keating, P. (2015). Connaissance tacite. Dans Bouchard, F., P. Doray et J. Prudhomme (dirs.), *Sciences, technologies et sociétés de A à Z* (pp. 53-56). Montréal: Presses de l'Université de Montréal.
Récupéré de <http://books.openedition.org/pum/4240>.
- La Jevic, L. et Springgay, S. (2008). A/r/tography as an Ethics of Embodiment. *Qualitative Inquiry*, 14(1), 67-89.
- Lacan, J. (1955-56/2001). *Le séminaire de Jacques Lacan. 1954-1955, Livre II*. Paris : Éditions du Seuil.
- 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.
- Leguil, C. (2014). De l'être à l'existence. L'au-delà du désir de reconnaissance chez Lacan. *Journal du MAUSS permanente*. Récupéré de <http://www.journaldumauss.net/?De-l-etre-a-l-existence-L-au-dela>
- Loftus, S., Higgs, J. et Trede, F. (2012). Researching living practices : trends in creative qualitative research. Dans Higgs, J., A. Titchen et D. Horsfall (dir.), *Creative Spaces for Qualitative Researching : Living Research* (p. 3-12) : Springer.
- Mäkelä, M. et Nimkulrat, N.(2011) Reflection and documentation in practice-led design research. Dans Communication présentée à /au Nordic Design Research Conference : Nordes



- Marion, J.-L. (2001). *De surcroît: études sur les phénomènes saturés*. Paris : PUF.
- Marion, J.-L. (2005). *Le visible et le révélé*. Paris : Cerf.
- Martin, J. (1998). Science et rhétorique : la double articulation rhétorique du discours scientifique. *ASp*, 19-22, 5-16.
- Maurel, M. (2008). La psycho-phénoménologie, théorie de l'explicitation. *Expliciter est le journal de l'association GREX Groupe de recherche sur l'explicitation*(77)
- Mazeron, A. (2017). Bergson : événement et création. *Methodos*(17)
- McNamara, A. (2012). Six rules for practice-led research. *Text : Journal of writing and writing courses*, (14).
- Meljac, C. et Shoov, E. (2011). Piaget : un inconnu. *Contraste*, 34-35(1), 31.
- Morais, S. (2013). Le chemin de la phénoménologie : une méthode vécue comme une expérience de chercheur. *Recherches qualitatives*, (15), 497-511.
- Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts : principles, protocols, pedagogies, resistances*. London : Palgrave MacMillan.
- Nimkulrat, N. (2007). The role of documentation in practice-led research. *Journal of Research and Practice*, 3(1).
- Noury, C. (2019). *Bonjour Madame/Monsieur, avez-vous une minute ? Recherche-création compréhensive sur les pratiques d'entrevue (de rue) médiatiques*. (projet de thèse recherche-création Doctorat en communication). Université du Québec à Montréal.
- Paillé, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche sociologique*, (23), 147-181.
- Paillé, P. (2012). Le travail sur les données d'explicitation : analyse ou examen descriptif? *Expliciter est le journal de l'association GREX Groupe de recherche sur l'explicitation*, (94), 47-59.
- Paquin, L.-C. et Noury, C. (2018). Définir la recherche-création ou cartographier ses pratiques ? . *Découvrir magazine*, ACFAS. Récupéré de <https://www.acfas.ca/publications/dcouvrir/2018/02/definir-recherche-creation-cartographier-ses-pratiques>
- Petitmengin, C. (2006). Describing ones subjective experience in the second person: An interview method for the science of consciousness. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 5(3-4), 229-269.
- Piaget, J. (1974). *La prise de conscience*. Paris : Presses universitaires de France.
- Polanyi, M. (1962). Tacit knowing: Its bearing on Some Problems of philosophy. *Reviews of modern physics*, 34(4), 601-616.
- Prestini, M. (2006). La notion d'événement dans différents champs disciplinaires. *Pensée plurielle*, 13(3), 21-29.
- Richardson, L. et St. Pierre, E.A. (2005). Writing A Method of inquiry. Dans Denzin, N. K. et Y. S. Lincoln (dir.), *The SAGE handbook of qualitative research*. Thousand Oaks : Sage Publications.
- Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit. Tome 1, L'intrigue et le récit historique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Romano, C. (1998). *L'événement et le monde*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Romano, C. (1999). *L'événement et le temps*. Paris : Presses universitaires de France.
- Rondeau, K. (2011). L'autoethnographie : une quête de sens réflexive et conscientisée au cœur de la construction identitaire. *Recherches qualitatives*, 30, 48-70.
- Schatzki, T.R. (2001). Introduction Practice theory. Dans Schatzki, T. R., K. Knorr-Cetina et E. v. Savigny (dir.), *The practice turn in contemporary theory*. London; New York : Routledge.
- Schön, D.A. (1982/1994). *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*. Montréal : Éditions Logiques.
- Schön, D.A. (1987). *Educating the reflective practitioner : toward a new design for teaching and learning in the professions*. San Francisco : Jossey-Bass.



- Schön, D.A. (1993). Learning to design and designing to learn. *Nordisk arkitekturforskning*, 1993, 55-70.
- Schwarze, S. (2008). Introduction : la notion de "style" par rapport au discours scientifique. Dans Reutner, U. et S. Schwarze (dir.), *Le style c'est l'homme ? Unité et diversité du discours scientifique dans les langues romanes*. Frankfurt am Main : Peter Lang.
- Scrivener, S.A.R. et Chapman, P. (2004). The practical implications of applying a theory of practice based research a case study. *Working papers in art and design*, 3
- Siblot, P. (2007). Nomination et point de vue : la composante déictique des catégorisations lexicales. Dans Cislaru, G., O. Guérin et K. Morim (dir.), *L'acte de nommer: une dynamique entre langue et discours* (p. 25-38). Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Spry, T. (2001). Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis. *Qualitative Inquiry*, 7(6), 706-732.
- Stewart, R. (2006). *Mindful practice: research and interdisciplinary dialogues in the creative industries* : Columbia University, Teachers College, Centre for International Art Education Inc.
- Stewart, R. (2007/2010). Creating new stories for praxis: Navigations, narrations, neonarratives. Dans Barrett, E. et B. Bolt (dir.), *Practice as research approaches to creative arts enquiry* (p. 123-133). London : I.B. Tauris.
- Terzi, R. (2017). Institution, événement et histoire chez Merleau-Ponty *Bulletin d'analyse phénoménologique* 13(3).
- Vermersch, P. (1997). *Pratiques de l'entretien d'explicitation*. Paris : ESF.
- Vermersch, P. (2007). Bases de l'auto-explicitation. *Explicitier le journal de l'association GREX Groupe de recherche sur l'explicitation*, (69).
- Vermersch, P. (2016). L'entretien d'explicitation une superbe imprudence méthodologique! Remémoration et explicitation. *Recherches qualitatives*(20), 559-579.
- Vila, J.B. (2007). La description des ruines et le phénomène saturé: Penser les ruines à partir de Jean-Luc Marion. *Protée*, 35(2), 37-43.
- Vion, R. (2001). 'Effacement énonciatif' et stratégies discursives. Dans Rivara, R., M. De, Monique, A. Joly et M. Arabyan (dir.), *De la syntaxe à la narratologie énonciative*. Paris : Ophrys.
- Webb, J. et Brien, D.L. (2008). "Agnostic" thinking creative writing as practice-led research. *Working Papers in Art and Design*(5)
- White, H. (1980). The Value of Narrativity in the Representation of Reality. *Critical Inquiry Critical Inquiry*, 7(1), 5-27.

