

# La dynamique instaurative dans la recherche création

Danielle Boutet

(Paru en feuilleton sur le site [Le crachoir de Flaubert](#) entre le 30 mai 2016 et le 9 janvier 2017)

<b>Notes sur la série « La dynamique instaurative dans la recherche création »</b>	<b>3</b>
Remerciements	4
<b>0. Introduction</b>	<b>5</b>
Réfléchir, trop réfléchir, à la résidence	5
La recherche création en première personne	5
<b>1. L'idée d' « instauration »</b>	<b>7</b>
<b>2. Un peu plus d'explications sur l'idée d'instauration et d'incantation; de la « bifurcation » de Whitehead; du potentiel philosophique de la recherche-crédation</b>	<b>9</b>
Retour sur l'art comme expérience	9
La bifurcation	10
Du potentiel philosophique de la recherche-crédation	11
<b>3. La recherche création : <i>in vivo</i> ou <i>in vitro</i></b>	<b>13</b>
Première approche de la fonction instaurative de la recherche-crédation	13
<i>In vitro</i> ou <i>in vivo</i> ?	14
À qui l'emportera...	14
<b>4. La création de soi par soi</b>	<b>17</b>
L'intelligibilité de l'expérience	17
Recherche d'intelligibilité et développement de l'attention	18
Du pouvoir instauratif de la réflexion sur l'expérience	19
La réflexivité comme mouvement instauratif	20
La résidence achève	20
<b>5. La recherche-crédation a-t-elle un avenir hors de l'université?</b>	<b>21</b>
La prépondérance du contenu sur la forme	21
Le méta-art	22
La contribution humaniste de l'art	23
La dimension instaurative	24
<b>Bibliographie</b>	<b>25</b>



### Notes sur la série « La dynamique instaurative dans la recherche création »

Dans cette optique, la recherche portant sur la création sera soit une recherche *sur* les mécanismes, les contextes ou les produits de ces actes existentiels, ou elle sera elle-même une recherche à fonction instaurative. Ou bien on met ce processus vivant et transformateur dans une éprouvette et on s'en distancie le plus possible de façon à ne surtout pas l'altérer par notre observation, ce qui correspond à l'« *in vitro* » scientifique, ou bien on va audacieusement, dangereusement, dans le sens de son mouvement, nous laissant transformer, faisant de la dimension « recherche » une suite conséquente du geste créateur – ce qu'on pourrait dire « *in vivo* ». D'un côté on aura des spécialistes en blouse blanche mesurant, comparant et prenant des notes sur l'artiste en création, de l'autre côté on a l'artiste elle-même, ou lui-même, qui s'observe et se parle à soi-même – qui travaille de façon réflexive... c'est la recherche en première personne, par l'artiste sujet et agent de la recherche, qui vit tout le processus et s'en trouve à chaque minute ému et ébranlé. Dans l'*in vitro*, la recherche est un acte en laboratoire, alors que dans l'*in vivo*, il y a continuité et solidarité entre l'œuvrement, la vie et nos pensées sur la vie.

Le travail artistique étant une consécration de l'être à sa surexistence, à *la* surexistence, la recherche-crédation (*in vivo*) est, logiquement, le prolongement de ce mouvement d'augmentation.

Extrait du texte 3. La recherche création : *in vivo* ou *in vitro*

Les cinq textes qui forment cet « essai-feuilleton » portent sur un aspect de la recherche-crédation qui est relativement peu théorisé. J'ai nommé cela la « dynamique instaurative », c'est-à-dire le pouvoir qu'a ce type de recherche de nous transformer nous-même tout en transformant notre art.

Les efforts de certains chercheurs en art pour crédibiliser les recherches-crédations auprès du monde scientifique en général les amènent à concevoir leurs projets selon des critères plus familiers aux autres disciplines. Les véritables « recherches-crédations » des débuts, celles liées aux maîtrises et doctorats des créateurs, sont peu à peu marginalisées, au profit de recherches plus classiques, des recherches *sur* l'art qui se réclament désormais de la recherche-crédation, encouragés en cela par les programmes institutionnels. On voit même des chercheurs en sciences pures s'adjoindre des collaborateurs artistes ou emprunter des méthodes pseudo artistiques (production d'images, projets d'animation dans les milieux, etc.) pour présenter des demandes de subventions en recherche-crédation.

Dans cette série, j'ai exploré ce qui me semble être la véritable nouveauté et originalité de la recherche-crédation par l'artiste. Cette recherche partage son épistémologie et ses méthodologies avec les recherches dites « en première personne », l'autoethnographie, les histoires de vie, tout ce qu'on appelle parfois « le tournant réflexif » en sciences humaines. Sa grande caractéristique est son aspect *recherche-action*, où ce qui se fait au nom de la recherche se répercute dans l'être et l'œuvre de l'artiste – et qui sait, du récepteur aussi.

### **Remerciements**

J'ai une très longue histoire avec les idées que j'ai développées ici. Elles ne sont peut-être pas aussi claires et bien argumentées que nécessaire, car je les ai rédigées ici sans plan préalable, au fil des mois, un texte après l'autre. De toute façon, il se dit tant de choses dans le monde de l'art... penser qu'en retravaillant nos formulations toujours plus, toujours mieux, on pourrait convaincre quelqu'un qui n'est pas d'humeur à l'être est une folie. Mon seul but est de ne jamais arrêter de réfléchir...

J'assume entièrement ces idées, mais je ne les ai pas développées toute seule. Je dois remercier toutes mes étudiantes et mes étudiants, avec qui j'ai conversé sur de longues années, tant en anglais qu'en français. Mes collègues, aussi, collègues universitaires, collègues artistes, qui n'étaient pas toujours d'accord avec moi mais dont les réflexions ont toujours été éclairantes.

Je remercie plus particulièrement Diane Laurier et Pierre Gosselin, pour leur travail sensible et intelligent, mes collègues de l'UQAR en étude des pratiques psychosociales, dont les recherches alimentent les miennes, et mes lectrices fidèles Suzanne Boisvert, Claudine Desrosiers et Claire Maillé. Je remercie Suzanne pour la photo, aussi. Annie Abdalla a conversé longuement avec moi sur ces sujets – je me rappelle avec amitié le petit carnet dans lequel elle prenait moult notes durant nos échanges. Je remercie aussi les gens du *Crachoir de Flaubert*, à commencer par Pierre-Luc Landry, qui a initié l'invitation, puis Treveur Petruzzello, Mathieu Simard et Caroline Loranger.

## 0. Introduction

### Réfléchir, trop réfléchir, à la résidence

Voilà un bon moment que j'ai reçu cette invitation de résidence. Et trop de temps pour s'y préparer, c'est comme un piège... plus on y pense, plus on se demande ce qu'on pourrait bien dire, plus la barre est haute, plus on a le trac, plus on a d'idées mais aucune qui dure. Celles que j'ai eues étaient surtout d'ordre stylistique : faire la contribution sous forme épistolaire, un dialogue (fictif ou réel), un fac simile de Facebook, un clip YouTube, un podcast... Sous forme anonyme, sous un alias mystère, seulement ma photo... et puis pourquoi pas, uniquement visuel ou sonore. J'ai tout imaginé, mais c'était seulement cosmétique en fin de compte, pour déguiser une simplicité dont je suis timide. Je me suis finalement décidée pour un ton familier, conversationnel. Au Crachoir, je me sens dans un lieu habité, convivial, réflexif, dialogique.

Mais si la forme est restée longtemps indécidée, j'ai toujours su le contenu. Je savais que je parlerais de (voyez le titre) la dynamique instaurative – je dis aussi « incantatoire » parfois – de la recherche-création.

### La recherche création en première personne

Vous êtes bien placés pour le savoir, la recherche-création, c'est beaucoup de choses différentes pour différentes personnes, différents contextes ou lignées institutionnelles. Je ne crois pas qu'il faille chercher un consensus ou déterminer une orthodoxie, mais il est difficile d'aller contre le *zeitgeist* qui aspire à des critères consensuels et des principes généraux, histoire de simplifier l'évaluation des demandes de financement. Du coup, l'approche traditionnelle des chercheurs qui cherchent et des artistes qui créent se refafile dans les conceptions théoriques de la recherche-création. On préférerait que les spécialistes fassent les analyses du processus des artistes, qui eux, ne sont pas censés être spécialistes de la réflexion. Personnellement, je résiste à cette normalisation. Je suis en faveur de « travailler en étoiles », comme disait Lancry (Gosselin et Le Coguiec, 2006, 9-20).

Si on regarde au Québec, des premiers livres (Laurier et Gosselin, Gosselin et Le Coguiec) dans les années 2000 au programme des [États généraux de la recherche-création](#) qui ont lieu ces jours-ci à l'Université Laval, on voit qu'il y a deux grandes tendances : la recherche création en première personne, effectuée par l'artiste lui-même ou elle-même sur sa propre pratique (comme on en fait beaucoup au doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM) et la recherche-création en troisième personne, où des chercheurs professionnels étudient la pratique d'un ou plusieurs artistes.

Je suis professeur à l'Université du Québec à Rimouski. C'est vrai, il n'y a pas de département d'art à l'UQAR, j'enseigne au département de psychosociologie. Et la raison de cela est intéressante : je suis là non pas tant à cause d'une correspondance d'expertise disciplinaire, mais méthodologique et épistémologique. J'interviens surtout dans le programme de maîtrise en *étude des pratiques psychosociales*, dont la méthodologie est justement ce dont je suis spécialiste. L'étude de la pratique artistique sert de paradigme, ici. Les méthodologies singulières dans les études de la pratique artistique – comme on en trouvait notamment dans le vieux livre *Tactiques insolites* (Laurier et Gosselin) – sont transférables à d'autres pratiques. Les pratiques dont nous nous occupons sont des pratiques

« psychosociales » au sens large, c'est-à-dire qui travaillent avec les humains, les relations. Notre but est de former des praticiens réflexifs et pour cette simple raison, l'étude de pratique est en première personne. Je suis spécialiste des méthodologies qualitatives, réflexives, en première personne – en recherche-crédation, je n'étudie donc pas les pratiques de création d'artistes tiers, j'enseigne à étudier sa propre pratique.

Ce dont je vais parler dans cette série de textes, c'est d'une particularité, d'une efficience, tout à fait fascinante de ce type de recherche en première personne. Il s'agit de sa fonction transformatrice, autoactualisatrice. Loin d'être une étude distanciée qui ne touche pas à son objet, ce type d'étude transforme cet objet – c'est-à-dire la pratique créatrice – et transforme le chercheur praticien lui-même.

## 1. L'idée d' « instauration »

Lorsque nous mettons des mots sur notre pratique ou sur nous-mêmes, nous ne procédons pas simplement à une description objective et détachée d'une réalité: nous achevons, nous parachevons cette réalité. (Bordeleau, 2004, 9)

Il y a plusieurs adjectifs pour nommer ce que je cherche à nommer. On trouve « instauratif » chez Étienne Souriau et Gilbert Durand. On trouve « opératif » chez Françoise Bonardel (1993), et bien sûr « performatif » dans toute une catégorie d'écrits depuis les années 1960. Mon ami Erik Bordeleau définit ce dernier terme, « performatif », comme étant « en relation avec cette possibilité du langage de parachever la réalité qu'il décrit » (2004, 25). Il m'arrive à moi d'utiliser l'adjectif « incantatoire » pour dire cela, au sens où l'incantation est une parole qui appelle quelque chose à l'existence. Quelque part, tous ces termes tendent vers la désignation d'une même idée : des actes, pratiques ou paroles dont le sens véritable est de *faire arriver* quelque chose, de faire se manifester quelque chose – quelque chose de l'ordre du sens ou de la signifiante. On retrouve un peu, ici, la distinction que fait Merleau-Ponty entre une « expression seconde », qui véhicule une « pensée déjà faite », et une autre sorte de parole, qualifiée d'« authentique », qui *accomplit* ce qu'elle exprime (1945, chap. vi).

Il y a long à dire sur ce sujet et j'avoue que j'y passe beaucoup de temps. Cette notion d'instauration me sert d'ancrage pour examiner comment l'art crée le sens qu'il crée. Car plusieurs artistes disent que l'artiste est un « meaning maker » et d'autres que l'œuvre est un texte, au sens très large où Roland Barthes a défini le texte. Mais lorsqu'on dit cela, on ne dit rien de *la façon* toute particulière qu'a l'art d'être signifiant, une façon très différente du discours ordinaire et ma foi, très différente aussi du symbole (du moins comme l'envisagent la psychanalyse, l'iconographie ou les mathématiques).

Une peinture, disait Rothko, « n'est pas *au sujet d'une* expérience, elle est une expérience »<sup>1</sup>, ce qui va dans le même sens que Susan Sontag, dans un essai de 1965 :

Une œuvre d'art, examinée en sa qualité d'œuvre d'art, constitue un domaine d'expérience et nullement une déclaration d'opinion ou la réponse à une question. L'art ne vient pas nous parler de quelque chose : il est lui-même ce quelque chose. L'œuvre d'art a dans le monde sa place, son existence propre, elle n'est pas simplement là comme un texte, un commentaire du monde. (Sontag, 2010, 42)

Sémiologiquement parlant, ce qui distingue les œuvres d'art « de la connaissance scientifique ou discursive, de la philosophie, la sociologie, la psychologie, l'histoire, par exemple », explique encore Susan Sontag (2010, 42-43), « c'est qu'au lieu de nous transmettre un savoir conceptuel, elles provoquent une sorte d'excitation, un phénomène de participation, où le jugement se trouve entraîné, captivé ».

Autrement dit, l'œuvre ne nous dit pas quoi penser, elle nous met en présence et c'est à nous d'en penser quelque chose. L'art signifie « comme une chose signifie », dit Merleau-Ponty :

C'est le bonheur de l'art de montrer comment quelque chose se met à signifier, non par allusion à des idées déjà formées et acquises, mais par l'arrangement temporel ou spatial des éléments. Un film signifie

---

<sup>1</sup> "A painting, (Rothko) had said, 'is not *about* an experience, it *is* an experience.'" (Sheldon, 1997, 341).

comme [...] une chose signifie : l'un et l'autre ne parlent pas à un entendement séparé, mais s'adressent à notre pouvoir de déchiffrer tacitement le monde ou les hommes et de coexister avec eux. (Merleau-Ponty, 1966, 103)

Si on parle de signifiante, on est dans l'épistémologie et celle dont je parle ici est de nature expérientielle. Pour moi, c'est l'une des façons possibles de définir l'art : comme une pratique qui organise des matières dans le temps et l'espace de façon à nous *faire vivre une expérience signifiante* (bien qu'« expérience signifiante » soit un pléonasme, car je crois, avec Dewey, que la signifiante est intrinsèquement liée à l'expérience). Autrement dit, l'artiste met en place les paramètres d'une expérience à vivre. L'expérience peut être de dimensions modestes – comme une miniature ou un court film d'animation – ou très longue, comme la tétralogie de Wagner ou *La trilogie des dragons*, ou très grande comme le [Waterlicht](#) de Studio Roosegaarde. Ça n'y change rien.

\*

Cette dimension instaurative ou incantatoire n'est pas exclusive à l'œuvre d'art – et de loin. Il y a des actes de langage qui instaurent et beaucoup de gestes – quotidiens autant que rituels. Cette fonction instaurative est liée à *l'œuvrer* de l'humain – c'est ce que fait l'œuvre, qu'elle soit écriture, art, construction, relation, etc., tout ce que nous *faisons*, qui consiste à faire émerger une forme d'un ensemble de matières. En fait, je pense qu'on n'en parlerait pas si les langages non instauratifs, que Durand appelle « réductifs », n'étaient pas la norme dans la culture scientifique, culture dominante comme on sait, et qui impose la distanciation et l'objectivité. De fait, tout acte d'expression verbale ou non verbale instaure quelque chose, ne serait-ce qu'une relation entre interlocuteurs. La vérité, c'est que les humains *instaurent* continuellement la signifiante du monde dans lequel ils vivent – c'est-à-dire que nous lui donnons le sens qu'il a. Mais la science pose un monde neutre, dépourvu de valeurs et de significations, où les choses n'ont pas de sens a priori mais sont comme l'horloge de Descartes : elles n'ont que des apparences (à décrire), des causes (à identifier) et des mécanismes (à expliquer). Le sens n'appartient pas à la science, mais plutôt à la poésie, à la philosophie, voire au religieux. La construction du sens est l'acte primordial de la culture.

Mais l'art ne construit pas de sens comme tel, ni n'en transmet, il met plutôt en place des paramètres qui nous permettront d'en faire; c'est-à-dire qu'il nous met en présence, nous fait vivre des éprouvés, propose une expérience qui active notre faculté à faire du sens, anime notre esprit d'un mouvement créateur, réflexif, pensant.

Or cet aspect instauratif de l'art se réverbère dans la recherche création en première personne, qui rapidement devient méta-œuvre.



## 2. Un peu plus d'explications sur l'idée d'instauration et d'incantation; de la « bifurcation » de Whitehead; du potentiel philosophique de la recherche-création

### Retour sur l'art comme expérience

Puisqu'il se terminait par les mots « à suivre », j'ai voulu vérifier où s'arrêterait mon premier texte. Avec le recul, j'ai l'impression d'y avoir condensé toute une série d'idées peut-être pas si évidentes que ça, somme toute. Je vais donc développer encore un peu plus loin cette idée d'instauration, puis j'en arriverai au lien à faire avec la recherche-création.

En substance, j'ai proposé la dernière fois que l'art opère en mettant en place les paramètres d'une expérience à vivre. Nul besoin de préciser qu'il s'agit d'une « expérience esthétique », car c'est la nature même d'une expérience que d'être « esthétique », selon Dewey, au sens où, à la différence d'une simple série d'événements séparés, une expérience est composée d'événements qui forment un tout entre eux. Même lorsqu'elle est vécue comme chaotique, l'expérience a une intégrité qui la définit comme expérience. Elle est un tout. Et toujours selon Dewey, dans ce livre au titre éloquent *L'art comme expérience*, l'œuvre d'art – dans sa manière d'être contenue, intégrée et formellement irréductible –, est un peu comme un paradigme de l'expérience. Voyons ce propos de Brian Eno :

Cessons de penser aux œuvres d'art comme à des objets, mais comme à des déclencheurs d'expériences. (La phrase de Roy Ascott.) Cela résout plusieurs problèmes : on n'a plus besoin d'argumenter si les photographies sont de l'art, ou les performances, ou les briques de Carl André ou la pisse d'Andrew Serranos ou « Long Tall Sally » de Little Richard, parce qu'on dit : « L'art est quelque chose qui se produit, un processus et non une qualité, et toutes sortes de choses peuvent le faire se produire ». [...] Ce qui rend une œuvre d'art « bonne » à vos yeux n'est pas quelque chose qu'elle contient, mais quelque chose qui arrive en vous – et la valeur de l'œuvre réside dans la mesure où elle peut vous aider à vivre le genre d'expérience que vous considérez comme artistique. (Cité par [Maria Popova](#) – ma traduction<sup>2</sup>)

C'est drôle... la semaine dernière, un évaluateur externe sur un article que j'avais proposé quelque part a critiqué cette notion même d'expérience en lien avec l'art – comme si le fait d'associer l'artistique au « vécu » et à l'expérience dénotait une sorte d'anti-intellectualisme ou une vision non éduquée de l'art, opposant pensée à expérience vécue. On a même voulu me rappeler que « l'art contemporain a précisément été le domaine de la pensée par excellence »! Étrange critique. Car même les œuvres à teneur très conceptuelle ou portant des contenus intellectuels *actualisent* ces contenus dans une expérience (donc sensible et d'ordre esthétique). Dire que l'œuvre d'art est de nature expérientielle n'invalide en rien sa puissance intellectuelle.

---

<sup>2</sup> « Stop thinking about art works as objects, and start thinking about them as triggers for experiences. (Roy Ascott's phrase.) That solves a lot of problems: we don't have to argue whether photographs are art, or whether performances are art, or whether Carl Andre's bricks or Andrew Serranos's piss or Little Richard's 'Long Tall Sally' are art, because we say, 'Art is something that happens, a process, not a quality, and all sorts of things can make it happen.' ... [W]hat makes a work of art 'good' for you is not something that is already 'inside' it, but something that happens inside you — so the value of the work lies in the degree to which it can help you have the kind of experience that you call art. »

Loin d'opposer « expérience » à « pensée », je tente précisément de comprendre *comment* l'art provoque et soutient la pensée. La dernière fois, je reprenais une distinction de Merleau-Ponty (1945, chap. vi) entre un acte d'expression qui véhicule une idée déjà faite et un acte d'expression qui fait arriver le sens dans le lieu même. Dans le premier cas, on a des symboles qui servent de véhicules à des idées ou des concepts et dans l'autre, on a des formes et des matières qui créent les conditions dans lesquelles une signification sera réalisée et vécue – j'ai qualifié ce deuxième mode d'« incantatoire » ou « instauratif ». Mon évaluateur anonyme avisait que « toute réflexion sur ces questions ne peut faire l'économie d'une réflexion sur les origines, la persistance et le dépassement nécessaire des dualismes traditionnels (théorie/pratique; expérience/pensée; intuition/réflexion...) », ce avec quoi je ne peux qu'être d'accord – avec bien sûr une certaine frustration due au fait qu'il (elle?) a lui-même (elle-même?) brandi cette opposition.

### **La bifurcation**

Ce problème de dualisme me semble lié à l'éthos d'une société avancée et lettrée. La pensée conçue comme un ensemble de contenus abstraits, s'élaborant indépendamment des dynamiques chaotiques ayant cours dans le monde physique (et l'expérience qu'on en fait), cela ne peut exister qu'en mode d'écriture. Dans *The Concept of Nature*, Alfred North Whitehead a appelé « bifurcation » le moment où cela s'est produit – et qui est un moment dans l'évolution de la science, lorsque les choses que nous percevons (disons les couleurs ou la matière) se sont avérées de composition différente (longueurs d'onde ou électrons et protons) en laboratoire. En d'autres termes, il y a à ce moment « "bifurcation de la nature en deux systèmes de réalité", l'un qui serait composé d'entités physiques, étudiées par la science, et l'autre qui relèverait de la vie de l'esprit » (Taleb, 2011). Cela se passe entre le 16<sup>e</sup> et le 19<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire au moment où la société atteignait un niveau de littératie particulièrement développé. C'est cette littératie avancée qui a permis l'essor fulgurant de la science qu'on a connu avec les Galilée, Newton et autres – essor qui grâce aux applications technologiques et industrielles qu'il rendait possibles a été vu comme un immense succès. Succès qui, à son tour, a présidé à l'établissement actuel de la science comme épistémologie première (voire comme seule épistémologie valable).<sup>3</sup>

Or du moment où il n'y a plus de continuité, plus de cohésion ontologique, entre la dimension physique et l'esprit, il y a aussi séparation entre le langage et l'être. Dans notre modernité tardive, la pensée étant liée au langage, associer l'art à l'être (la matière, la *physis*) revient à le découpler de la pensée. Ainsi, pour revenir à mon évaluateur anonyme, si je dis que l'art appartient à la dimension de l'expérience sensible, je suis réputée laisser entendre que l'art ne relève pas de la pensée. Aberration, évidemment, résultant de la séparation dont on parle.

Tout cela vous semblera peut-être très philosophique et sans rapport avec la recherche-création. Mais ce que je veux mettre en lumière (et vous verrez bientôt pourquoi), c'est qu'au moment où se produit cette bifurcation, l'art tombe d'un côté et la science et la philosophie tombent de l'autre. Ainsi, dans le

---

<sup>3</sup> Et bien que Whitehead protestait contre cette bifurcation, celle-ci apparaît désormais comme constitutive de la nature et du rapport entre la nature et l'esprit – une erreur que nous ne sommes pas près de corriger, malgré les travaux de nombreux penseurs, de Whitehead à Bateson à David Bohm. Mais cela n'est pas notre problème ici.

paysage épistémologique actuel, l'art – seul – fait contrepoids dans ce dualisme caractéristique de toute la vie intellectuelle occidentale. C'est pourquoi il questionne tant de philosophes, d'ailleurs.

Cette séparation remonte à bien plus loin que la bifurcation cartésienne (ou galiléenne ou newtonienne, c'est selon). Ces deux épistémologies dont je parle depuis le début, l'une « instaurative » l'autre « réductive » (je reprends les termes de Gilbert Durand), ont des racines très anciennes; certains auteurs en retracent les germes jusque dans l'invention de l'écriture alphabétique (Abram, 1996; Ong, 1982). Pour les questions qui nous occupent dans le présent article, remarquons qu'on les retrouve effectivement jusque dans le concept de *mimèsis* – ou d'imitation – que, tout à notre obsession pour la Grèce antique, nous avons installé au fondement de notre pensée sur l'art. Il est intéressant de noter que ce concept a eu deux périodes, si je puis dire : l'une archaïque, remontant à la tradition orale et l'autre datée du 5<sup>e</sup> siècle avant l'ère commune, c'est-à-dire la période des Socrate, Platon et Aristote – nos familiers.

In Delian hymns, [...] imitation *did not signify reproducing external reality but expressing the inner one*. It had no application then in visual arts.

In the fifth century B.C. the term "imitation" moved from the terminology of cult into philosophy and started to mean reproducing the *external* world. ([Encyclopedia of Ideas](#), mes italiques)

Je veux bien que la Grèce classique soit le berceau de la philosophie, mais avouons, entre nous, qu'elle n'est pas une référence bien convaincante en matière d'art ou de compréhension de l'art, avec un Platon qui voulait exclure les poètes de la cité et un Aristote qui voyait ni plus ni moins les œuvres d'art comme des actions de re-présentation, autrement dit de deuxième instance. Ce n'est pas cette *mimèsis* là qui nous intéresse, mais celle d'Homère, où ce qui est représenté dans l'art et la poésie n'est pas le réel visible, mais sa part invisible, intérieure, son contenu psychique, symbolique, sa signifiante. Aujourd'hui, on retrouve cette idée chez Souriau, lorsqu'il précise que « Debussy ne "représente" pas la mer : il l'instaure, plus pure et plus spirituelle », ajoutant ensuite : « l'admirable », en effet, « est que Debussy nous a présenté la signification esthétique de la réalité même » (1955, 259 et 259 note 1). C'est aussi le sens de cette phrase bien connue de Paul Klee sur le fait que l'art ne reproduit pas le visible, il le *rend visible* (1985, 34).

### **Du potentiel philosophique de la recherche-crédation**

Cette idée de l'art comme expression d'une réalité intérieure – ou du versant intérieur de la réalité – prolonge l'épistémologie primordiale et originaire de l'humanité, c'est-à-dire notre capacité à invoquer des dimensions invisibles, à les rendre réelles et agissantes dans le monde physique. Et par « dimensions invisibles », je n'imagine pas d'abord des dimensions transcendantes, ultimes ou divines, mais bien plus simplement cette trame de compréhension et de signifiante qui est essentielle à la vie intime autant que collective. L'imaginaire humain est constamment à l'œuvre dans l'instauration de ces dimensions peut-être « invisibles », mais inhérentes à notre perception des choses. Car il faut voir que ce travail constructiviste de signifiante que notre imaginaire fait sans relâche est la condition incontournable de notre participation au monde : si nous ne voyons pas le sens d'une chose ou d'une situation, si nous ne pouvons la relier à rien d'autre, en effet, nous ne pouvons nous engager avec ou envers elle.

Donc voilà. J'ai cette idée que l'art d'aujourd'hui est un avatar relativement récent de cette épistémologie incantatoire (ou instaurative) qu'on retrouve dans les réalisations humaines au fil de l'histoire.

Bien sûr, la recherche-crédation n'est qu'une petite planète dans la grande galaxie de la connaissance. C'est marginal, la recherche-crédation. Mais si je peux prolonger un peu ma métaphore, cette petite planète tourne autour d'une immense étoile. L'art est immensément important dans la pensée occidentale, notamment parce qu'il opère selon cette épistémologie instaurative. De Hegel à Deleuze, et puis même Thomas d'Aquin (Eco, 1997), nombreux sont les philosophes qui ont vu dans l'art une manifestation paradigmatique de l'esprit humain. Il n'est donc pas du tout insensé de penser que sur notre « petite planète », nous avons le loisir d'expérimenter des approches et des méthodologies permettant d'aller au plus près de l'esprit instaurateur et des mécanismes de l'incantation. Alors ce qui m'intéresse dans la recherche-crédation, c'est lorsque j'y vois un début de méthodologie pour l'étude des composantes et des manifestations de cette opérativité de l'imaginaire. Il y a beaucoup d'études de l'art vu de l'extérieur, mais la recherche-crédation, elle, peut l'étudier de l'intérieur.

### 3. La recherche création : *in vivo* ou *in vitro*

#### Première approche de la fonction instaurative de la recherche-crédation

L'art occupe ses lieux propres dans l'univers de la pensée occidentale. Opérant selon des modes radicalement différents de la philosophie et de la science, les siens sont incantatoires, instauratifs, imaginaires. Conséquemment, un choix se pose à nous : on peut concevoir la recherche-crédation comme une forme de recherche entièrement située à l'intérieur de ces lieux de l'art – c'est-à-dire pensée selon les modes opératoires de l'épistémologie artistique – ou comme une incursion de la science dans ce grand territoire. On a le plus souvent choisi la seconde option : l'histoire de l'art, la musicologie, la sémiologie de l'art, l'anthropologie et la sociologie de l'art et de plus en plus de neurologie... tout cela, qui est de la recherche *sur* l'art, est déjà bien établi. On y applique les mêmes critères de distanciation et de tension vers l'objectivité qu'on trouve dans les sciences humaines et sociales. Mais cette approche scientifique, qui est indéniablement « recherche » (recherche *en*, recherche *sur*), n'a jamais eu de raison particulièrement indispensable de se nommer « recherche-crédation ». Si ce terme existe, effectivement, ce devrait être pour nommer autre chose.

Comme on l'a fait remarquer de bien des façons au cours de l'histoire, l'œuvre n'est pas un discours sur le monde, elle est une dimensionnalisation du monde. Elle génère des champs de signification autour d'elle. C'est là tout le sens de la très fameuse phrase de Klee (fameuse parce qu'elle a rapidement fait un quasi-consensus), à l'effet que l'art ne représente pas le visible, il *rend visible* quelque chose qui est invisible (Klee, 1985, 34)... Cela s'appliquait à la peinture dans l'esprit de Klee, mais on a des effets du même type pour les autres arts, qui agissent dans d'autres dimensions spatiotemporelles ou à d'autres niveaux perceptifs. La musique, notamment, qui selon Schopenhauer, « exprime d'une seule manière, par les sons, avec vérité et précision, l'être, l'essence du monde » (cité dans Sacks, 2009, 11), ce qui rejoint le propos (cité précédemment) de Souriau, à l'effet que Debussy ne représente pas la mer, il en révèle plutôt la dimension spirituelle – « révéler » ici signifiant qu'il (le compositeur) ouvre, fait se produire (donc instaure), cette dimension qui, avant que la pièce de musique commence, n'existait pas.

Sur le plan existentiel, cela est très significatif. C'est comme si nous n'avions pas assez du monde naturel ou de la réalité ordinaire : nous voulons vivre d'autres dimensions, des dimensions de notre propre fabrication. Nous sommes des addicts de la fiction<sup>4</sup>, d'expériences esthétiques fabriquées, de mondes imaginés... Nous sommes des addicts de la signification – plus ou moins conscients que nous en sommes les auteurs. Cette instauration des dimensions invisibles, ineffables, entourant un monde autrement utilitaire et prosaïque est, pour plusieurs artistes et esthètes, le rôle même de l'art : pour le compositeur Stockhausen (1989, 32), ce rôle est « d'explorer l'espace intérieur de l'homme; de découvrir jusqu'à quel point et combien intensément il peut vibrer, par le son, par ce qu'il entend, peu importe. Les arts sont un moyen pour agrandir son univers intérieur »<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> J'aime bien l'essai, tout en simplicité, de Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*.

<sup>5</sup> "The role of the arts is to explore the inner space of man; to find out how much and how intensely he can vibrate, through sound, through what he hears, whichever it is. They are a means by which to expand his inner universe."

### ***In vitro* ou *in vivo*?**

Dans cette optique, la recherche portant sur la création sera soit une recherche *sur* les mécanismes, les contextes ou les produits de ces actes existentiels, ou elle sera elle-même une recherche à fonction instaurative. Ou bien on met ce processus vivant et transformateur dans une éprouvette et on s'en distancie le plus possible de façon à ne surtout pas l'altérer par notre observation, ce qui correspond à l'« *in vitro* » scientifique, ou bien on va audacieusement, dangereusement, dans le sens de son mouvement, nous laissant transformer, faisant de la dimension « recherche » une suite conséquente du geste créateur – ce qu'on pourrait dire « *in vivo* ». D'un côté on aura des spécialistes en blouse blanche mesurant, comparant et prenant des notes sur l'artiste en création, de l'autre côté on a l'artiste elle-même, ou lui-même, qui s'observe et se parle à soi-même – qui travaille de façon réflexive... c'est la recherche en première personne, par l'artiste sujet et agent de la recherche, qui vit tout le processus et s'en trouve à chaque minute ému et ébranlé. Dans l'*in vitro*, la recherche est un acte en laboratoire, alors que dans l'*in vivo*, il y a continuité et solidarité entre l'œuvrement, la vie et nos pensées sur la vie.

Le travail artistique étant une consécration de l'être à sa surexistence, à *la* surexistence, la recherche-création (*in vivo*) est, logiquement, le prolongement de ce mouvement d'augmentation.

### **À qui l'emportera...**

Si le terme « recherche-création » doit désigner une réalité universitaire distincte, ce serait là où la recherche et la création sont concomitantes et consubstantielles, installées dans le prolongement l'une de l'autre – la recherche englobant la création comme un nuage réflexif autour d'un processus possédant son propre génie. Là, la réflexion vient altérer la création aussi sûrement que la création altère l'artiste. Autrement, franchement, on a simplement de la *recherche sur la création* – approche classique dans les sciences en tout genre. Comme je l'expliquais dans le texte précédent, la même bifurcation (le terme de Whitehead) qui a fragmenté la pensée occidentale entre la matière et l'esprit a aussi séparé le langage de l'être, a aussi séparé la connaissance du substrat de réalité et de vécu où pourtant celle-ci devrait être enracinée. Dans le monde universitaire, aujourd'hui, la connaissance et le langage opèrent ensemble en autarcie, séparés de l'expérience. Si on est pour juxtaposer ces mondes en juxtaposant ces termes, alors il faut commencer à penser différemment la recherche et la connaissance qu'elle est censée produire.

Il y a une sorte de bataille, actuellement, dans le monde de la recherche-création, où certains prônent une régularisation (ou normalisation) de la recherche-création pour rendre la partie « recherche » plus conforme aux critères traditionnels de la recherche scientifique, alors que d'autres espèrent au contraire que la recherche en arts – particulièrement celle qui s'appellera recherche-création – s'inscrira en continuité des aspirations constitutives de la création artistique.

Dans leur travail de fond sur les enjeux de la recherche-création, les chercheurs Stévanec et Lacasse proposent une approche d'équipe. L'un de leurs projets, réalisé à l'université Laval avec l'artiste inuite Tanya Tagaq, est à cet égard plutôt édifiant : on parle d'un projet visant « d'une part, à stimuler, susciter et alimenter une réalisation artistique, laquelle se conformera à l'ensemble des critères

caractéristiques d'une création (par exemple, la réalisation d'un disque ou la diffusion sur scène d'un concert). D'autre part, le projet vise aussi à saisir le processus de création dans le cadre d'une problématique plus large, celle de l'expression artistique autochtone » (Stévanice et Lacasse, 2013, 117). Effectivement, le double objectif de susciter la création et d'en étudier le contexte plus large semble justifier le tiret auquel Stévanice et Lacasse disent tenir beaucoup.

Ce projet montre bien que la recherche-crédation est bienvenue de se décliner au pluriel, et comment cela peut permettre d'en démultiplier les effets. Mais il ne faut pas céder aux critères traditionnels de la recherche scientifique qui nous amèneront inévitablement à re-séparer les termes en spécialités différentes. C'est ce qui semble arriver, d'ailleurs, lorsque Stévanice et Lacasse parlent de « double expertise » en proposant de confier la partie « création » à des créateurs et la partie « recherche » à des chercheurs spécialisés. Ce qui équivaut – on l'aura compris – à consolider encore une fois cette séparation déjà présente dans toute la culture universitaire.

Si l'approche intrinsèquement bidirectionnelle de la recherche-crédation en musique exige d'un seul chercheur-crédateur entreprenant un projet solo qu'il possède une double expertise de musicien et de chercheur, alors on devrait encourager un nombre croissant de musiciens universitaires à posséder les habiletés musicologiques pour conduire seuls la portion « recherche » du projet de recherche-crédation. Toutefois, le désintérêt relatif de ces musiciens à produire de la recherche académique est contrebalancé par leur intérêt manifeste à participer en tant qu'artistes à de tels projets de recherche-crédation (ce qui est le cas, par exemple, de plusieurs de nos collègues musiciens à l'université Laval). Dans ces circonstances, de façon à respecter la double expertise si indispensable au champ, l'approche préférable implique le plus souvent que des créateurs et des chercheurs combinent leur expertise dans un même projet, dans un esprit de collaboration. (Stévanice et Lacasse, 2015)

Dans la recherche-crédation, si ce mot composé est pour avoir un sens, on a un créateur comme agent premier de la théorisation, ou encore on a un chercheur qui s'ouvre au feu transformateur de la création. Dans les deux cas, la création est envisagée comme mode de connaissance – voire comme méthodologie, diront Laurier et Gosselin (2004). Et on ne se contentera pas de se théoriser soi-même, car si on ne sépare plus le langage de l'être, on ne se sépare pas non plus du monde dans lequel on vit. On voudra en venir à déplier la vision du monde qui est repliée autant dans nos œuvres que dans notre « œuvrer ». Il faut maintenant comparer l'approche proposée par Stévanice et Lacasse avec ces propos de notre collègue Kateri Lemmens (2013) :

[Et] s'il existait bien quelques lieux de rencontre où l'artiste (celui qui répond aux exigences de son art) se fait intellectuel (celui qui pense le monde en exposant idées et arguments) tout en demeurant artiste (celui qui dévoile les « échos de la vie <sup>5</sup> » grâce à sa sensibilité)? Et si la pratique de l'essai littéraire était justement l'un de ces lieux privilégiés, saillants? Et si, comme l'écrit Yvon Rivard, citant Hermann Broch, certains romans mènent de l'esthétique vers l'éthique <sup>6</sup>, n'existe-t-il pas une pensée essayistique qui reconduit la pensée vers la beauté et la beauté vers la pensée, tout à la fois? Et si la pratique d'un type d'essai, en littérature, se présentait, chez certains écrivains, comme une seule pièce à deux côtés, celle qu'on fait tourner d'une œuvre à l'autre; pile et face, comme une nécessité, comme une soudabilité, voire, parfois, une insécabilité de la beauté et de la pensée.

La « recherche-crédation » intégrée, conduite par le créateur lui-même en continuité de tout ce qu'il est dans sa vie, est une proposition désordre, fluide et processuelle, sans coda ni conclusion définitive. C'est la recherche, ici, qui emprunte les termes de la création; on s'inquiéterait que ça soit le contraire, quand on sait combien la recherche est soumise à l'approbation et au contrôle des institutions<sup>6</sup>. L'autre, celle où les chercheurs évoluent dans un laboratoire construit autour de l'atelier, dans un système normatif bien établi, est beaucoup plus sécurisante. Certes, cette dernière comporte aussi une part de noblesse, dans la mesure où ces chercheurs s'effacent derrière la création de l'autre, se gardant de trop l'influencer... Mais on se demande pourquoi le terme « recherche création » (avec ou sans tiret) s'appliquerait à eux... Tout comme le terme « recherche-action » ne s'applique pas à la recherche sur l'action, mais bien plutôt à la recherche qui se veut elle-même une action sur la situation étudiée. Il serait logique qu'il en aille de même pour la recherche-crédation.

Dans le même essai, Kateri Lemmens cite l'écrivaine britannique Zadie Smith confessant : « [Je] suis malade du roman bien fait avec son intrigue et ses personnages et ses paramètres. Je suis, moi aussi, attirée par la littérature en tant que [comme le dit David Shields] "forme de pensée, de conscience, de quête de sagesse" ».

---

<sup>6</sup> C'est d'ailleurs ce qui semble vouloir arriver dans le projet de Stévanice et Lacasse, lorsqu'on lit (dans l'extrait déjà cité) que la réalisation artistique « se conformera à l'ensemble des critères caractéristiques d'une création »... On se demande où cela peut mener.



#### 4. La création de soi par soi

Permettez-moi de commencer en rappelant une phrase du troisième texte : « Le travail artistique étant une consécration de l'être à sa surexistence, à *la* surexistence, la recherche-crédation (in vivo) est, logiquement, le prolongement de ce mouvement d'augmentation ». En effet, dans la recherche-crédation effectuée par le créateur lui-même, on a un effet de rétroaction sur soi, effet voulu ou indirect, qui continue logiquement les fonctions de la création :

De même que le talent du peintre [...] se modifie, sous l'influence même des œuvres qu'il produit, ainsi chacun de nos états, en même temps qu'il sort de nous, modifie notre personne, étant la forme nouvelle que nous venons de nous donner. On a donc raison de dire que ce que nous faisons dépend de ce que nous sommes ; mais il faut ajouter que nous sommes, dans une certaine mesure, ce que nous faisons, et que nous nous créons continuellement nous-mêmes. Cette création de soi par soi est d'autant plus complète, d'ailleurs, qu'on raisonne mieux sur ce qu'on fait. (Bergson, 2013, 7)

Dans le présent texte, je veux regarder la mécanique, en quelque sorte, de ce mouvement réciproque entre l'augmentation de soi et le développement de notre pratique artistique. Par « augmentation de soi », je veux dire l'augmentation de la conscience, l'intensification du sentiment d'exister, ainsi que de cet autre sentiment, « d'intelligibilité », dont je vais parler maintenant, tout de suite après avoir ajouté que tout cela – conscience, sentiment d'exister, d'intelligibilité (ou de signifiante) – est concomitant et coextensif, ce ne sont là que différents aspects d'un même état d'être.

##### **L'intelligibilité de l'expérience**

John Dewey évoque un « sentiment d'intelligibilité et de clarté » produit en nous dans la rencontre avec l'art.

L'œuvre d'art met en évidence et accentue cette qualité d'être un tout et d'appartenir au tout global de plus grande ampleur qui constitue l'univers dans lequel nous vivons. C'est ce qui explique, je crois, le sentiment d'intelligibilité et de clarté que nous inspire la présence d'un objet dont nous avons une expérience esthétiquement intense. [...] Nous sommes pour ainsi dire introduits dans un monde au-delà du monde, et qui n'en est pas moins la réalité plus profonde du monde vécu de nos expériences ordinaires. Nous sommes transportés au-delà de nous-mêmes et c'est là que nous nous découvrons. (Dewey, 2010, 323)

Ce que Dewey décrit ici, autant le sentiment d'intelligibilité et de clarté, que la façon qu'a l'œuvre d'art « d'être un tout global » appartenant au « tout global de plus grande ampleur » qu'est l'univers, que ce « monde au-delà du monde » qui n'est – de fait – que « la réalité plus profonde du monde vécu de nos expériences ordinaires »... tout cela constitue une expérience existentielle primordiale. Et c'est lorsque nous avons ce sentiment de faire partie d'un tout intelligible que, dit encore Dewey, « nous nous découvrons ».

Bien sûr, la philosophie et la science ont elles aussi émergé dans le prolongement de cette quête d'intelligibilité et de clarté qui anime l'humanité depuis les tout débuts de ce qu'on peut appeler « culture ». Mais dans la production symbolique – cette grande catégorie d'activités diverses dont l'art

fait partie –, il ne s’agit pas de produire la connaissance désincarnée et transmissible de la science, mais bien de *produire certains effets* sur nous-même. L’art génère des émotions, des affects, du sens, il fait naître des idées, accompagne la réflexion, mais la différence est majeure : le but de l’art n’est pas, comme en science, de rendre compte, expliquer et transmettre des contenus déterminés et stables, mais de générer ces contenus. Et de cela, il ressort une idée aussi simple que profonde : la rencontre avec l’art, l’expérience vécue dans l’art, nous transforme psychiquement. Elle nous transforme comme toute expérience nous transforme, mais les dimensions de sens que l’art met en œuvre sont particulières à lui, particulières au genre de monde qu’il invoque – fait venir à l’existence ou... instaure. C’est effectivement un monde particulier, à la fois abstrait et émotionnel, qu’on a souvent (et à raison) appelé *l’invisible*; et que dans le passage ci-haut, Dewey appelle « la réalité plus profonde ». Toutes nos activités nous transforment, chacune à sa manière, dans une direction particulière : que ce soit la religion, le sport, la science, la philosophie ou la psychanalyse, la vie en société... Et l’art lui aussi, dans ses dimensions propres, avec une puissance toute particulière.

### **Recherche d’intelligibilité et développement de l’attention**

Nous n’avons pas besoin d’attendre la confirmation des IRM cérébraux pour savoir que l’art nous rend plus intelligents : “Years of neuroimaging have now given us a plausible or putative mechanism by which arts training could now influence cognition, including attention and IQ” (Mehta, 2009). Ce que les neurosciences découvrent par leurs moyens propres, un nombre incalculable d’artistes, de philosophes et d’éducateurs l’avaient compris depuis longtemps...

La mécanique de cela est puissante : l’art centre l’attention et la dirige vers l’intérieur de nous – en augmentant notre attention à nous-même, il augmente notre conscience. Mihály Csíkszentmihályi explique ainsi ce mouvement : « Le soi dirige l’attention et l’attention détermine le soi. [La] conscience n’est pas un système linéaire, mais un système de causalité circulaire – l’attention façonne le soi et celui-ci façonne celle-là » (Csíkszentmihályi, 2004, 46). Dans ce contexte, le lien établi par les neurosciences entre l’art et l’attention – plus précisément entre la pratique de l’art et l’attention – est extrêmement éloquent. Il faut s’y arrêter, pour comprendre que si « l’art » au sens moderne du terme est une invention culturelle récente (quelques courts siècles, à l’échelle de l’Histoire), il appartient à une grande catégorie d’activités et de comportements dont la fonction est d’influer sur l’esprit (au sens de *mind*), de l’agrandir, de l’intensifier... En regardant autour de nous avec un certain degré d’attention, que ce soit la nature ou l’environnement humain, on en vient à se regarder regarder, le sujet s’englobe lui-même dans son champ de vision, puis il se représente ce regard qui regarde, et ainsi de suite en posant des cercles concentriques de réflexivité toujours plus grands autour des réalités qu’on a saisies. On trouve ici le schéma par lequel se « crée la conscience », d’après le philosophe et maître zen Albert Low (2000), c’est-à-dire un mouvement d’intensification qui se produit en ajoutant, comme autant de cercles concentriques, des couches de réflexivité, ou d’attention, des couches de « présence à » : présence, présence à la présence, présence à la présence à soi, etc., et des couches de conscience : « conscience de », « conscience de soi », « conscience de la conscience de soi », etc. Une telle intensification entraîne une augmentation du sentiment de signifiante et concentre (littéralement) encore plus l’attention : l’énergie psychique est augmentée, la conscience est plus aigüe et c’est l’ensemble de l’être qui se vit d’une façon intensifiée.

En termes simples, l'art est une expérience – de nature à la fois matérielle et intérieure, « inséparablement opératif et méditatif » (Bonardel, 1993, 23) – et d'une expérience, on ne sort jamais complètement indemne. À moins que comme le scientifique, on se soit couvert d'une combinaison étanche et stérile pour éviter autant d'être contaminé par le déroulement de l'expérience que de la contaminer. Dans l'art évidemment, nous souhaitons cette contamination, ou pour le dire de façon moins prosaïque, cette atteinte à l'intime : on a intentionnellement mis en place les paramètres de cette expérience de façon à ce qu'elle produise cet effet au plus haut point possible.. Et à moins d'être radicalement positiviste, c'est-à-dire convaincu que l'intériorité de l'être n'est qu'un épiphénomène ontologiquement négligeable, nous sentons bien que cette transformation opérée par l'expérience artistique est une augmentation. Et personnellement, je pense que cette augmentation pourrait bien être la fonction anthropologique de l'art.

### **Du pouvoir instauratif de la réflexion sur l'expérience**

Or ce schéma d'activation qui procède comme les cercles concentriques à la surface de l'eau ne s'arrête pas à la simple prise de conscience du processus ; il continue de façon fluide dans davantage de cercles réflexifs. De l'expérience à la réflexion sur l'expérience, il y a continuité. On peut évidemment choisir de maintenir notre création dans une certaine innocence, histoire de lui conserver sa spontanéité et son irrationnalité. Nous faisons tous ça dans des mesures différentes, car il y a effectivement une part du processus créateur – sa poïétique – qui est irréductible, intuitive, et devant laquelle le raisonnement est contreproductif. Il y a une part d'ombre qui peut difficilement être élucidée ou théorisée. Comme l'écrit T. S. Eliot dans *The Hollow Men* (1925) :

Between the conception  
And the creation  
Between the emotion  
And the response  
Falls the Shadow

Mais au-delà de cette zone obscure, l'art s'exerce dans une attitude ordonnée combinant *attention* et *intention* – et à ce niveau, une augmentation délibérée de notre niveau de conscience est nécessaire à la performance des actes éclairés, à la fois libres et organisés, que l'art exige. C'est dans ces niveaux supérieurs de maîtrise poïétique que l'artiste, devenu réflexif, voit son activité créatrice générer ces cercles additionnels de conscience réflexive. Ainsi, on ne doit pas se surprendre que les professeurs d'art – les Laurier, Gosselin, Le Coguiéc, Bruno, Villeneuve et autres – aient amené leurs étudiants vers la recherche-crédation de type autoréflexive. En effet, c'est dans la logique d'un mouvement créateur que les études avancées en art en sont arrivées à exiger cette réflexion, cette conscientisation de sa pratique qu'est la recherche-crédation de type réflexif. Ce type de recherche-crédation, qu'on dira « en première personne » (Vermersch, 2010), est tout à fait particulier dans l'univers scientifique, et c'est précisément celle-là que je regarde pour dessiner les contours de son effet existentiel instauratif. Car l'effet existentiel est incontournable : qu'on le mette à l'avant-plan de nos objectifs de recherche ou qu'il soit à l'arrière-plan comme un effet second (mais pas si secondaire que ça), quelque chose va forcément se produire en nous alors que nous cherchons *dans l'acte même d'écriture* à mettre en

lumière les axes et les niveaux de sens qui structurent notre pratique créatrice. Nous ne pouvons qu'en être transformés, de la même manière que nous sommes transformés dans la création elle-même.

Les mots sont *quelque chose en train de se produire*. (Low, 2000, 287)

### **La réflexivité comme mouvement instauratif**

À partir d'ici, mon raisonnement se continue de lui-même : si l'art et les activités du même genre permettent de centrer l'attention et d'augmenter l'énergie psychique, alors la réflexion sur l'art et sur les activités du même genre procède du même mouvement et le prolonge. Et si elle ne vient pas toujours d'elle-même, la réflexivité vient logiquement. Dans un texte de 1938 intitulé *Expérience et éducation*, John Dewey affirme l'idée centrale qui, selon moi, ancre le concept même de pratique réflexive : la connaissance (on pourrait dire aussi l'augmentation) ne vient pas de l'expérience elle-même, mais de notre réflexion sur cette expérience. Une expérience qui n'est pas examinée n'a qu'un pouvoir limité de transformation comparé au potentiel de cette expérience de nous transformer lorsque nous prenons le temps d'y réfléchir.

Une activité qui ne serait pas momentanément suspendue pour permettre l'examen de ses conséquences peut être un instant occasion de joie, mais, intellectuellement, elle ne conduit à rien. Elle ne fournit aucune information sur les situations où l'action peut se produire et n'achemine ni à l'élucidation ni à l'expansion des idées. (Dewey, 2011, 513)

« Cela », dit encore Dewey, « suppose qu'on garde la trace des idées, des activités et des conséquences observées ». Ensuite, il faut encore de la réflexion : « Pour conserver ces traces il faut que la réflexion soit capable de réviser et de totaliser, – opérations grâce auxquelles on discerne et enregistre les traits significatifs de l'expérience dont on est l'acteur » (514).

Dans le domaine des expériences artistiques, ce genre de réflexion n'est nulle part plus délibérée et accomplie que dans la recherche-création en première personne, *in vivo*. L'artiste qui étudie sa propre pratique travaille ainsi sur sa propre conscience. En effet, dans les dimensions de l'expérience, les mots « connaissance » et « conscience » sont synonymes : « Depuis ses débuts les plus humbles, la conscience est connaissance, la connaissance conscience, pas moins reliées l'une à l'autre que ne l'étaient pour Keats la vérité et la beauté » (Damasio, 1999, 35). C'est cette inextricable synergie – de fait, cette synonymie – qui fait que la réflexion sur nos actions augmente non seulement le pouvoir et l'efficacité de ces actions, mais aussi le sentiment d'être de l'artiste qui les accomplit : ce sentiment d'être soi, d'être là, d'être présent, d'être... quoi !

### **La résidence achève**

Je n'ai pas tout à fait fini ma résidence. Il me reste à regarder le fait que ce genre de recherche-création, si elle ne laisse pas l'artiste inchangé, ne laisse pas non plus l'œuvre inchangée. Je ferais aussi quelques remarques sur le fait que la recherche-création n'est peut-être pas condamnée à rester confinée à l'université. Elle peut aussi intéresser les récepteurs.

## 5. La recherche-création a-t-elle un avenir hors de l'université?

Par 'méta-art', je désigne l'action de rendre explicites les raisonnements, les opérations et les présuppositions liées à l'art que l'on fait, de quelque genre que ce soit.<sup>7</sup> (Piper, 1996, 17)

### La prépondérance du contenu sur la forme

Les développements de l'art occidental entre le 16<sup>e</sup> siècle (environ) et les années 1960 montrent une évolution qui a d'abord vu s'établir la notion d'art telle que nous la connaissons aujourd'hui, englobant tous les arts dans un même concept de l'Art, puis les préoccupations de l'artiste passer d'essentiellement esthétiques   philosophiques. Selon Arthur Danto (1989 : 107), cette progression confirme la théorie de l'histoire d'Hegel<sup>8</sup>, qui avait prédit une prépondérance toujours croissante du contenu sur la forme. Dans son *Esthétique*, en effet, Hegel développait un curieux système à trois phases qui aurait présidé à l'évolution de l'art : la première, archa ique (Hegel dit « symbolique »), où la forme excède le contenu, la seconde, classique, où la forme et le contenu sont en équilibre et la troisième, romantique, où le contenu excède la forme<sup>9</sup>. Dans cette vision le contenu, au sens général, est évidemment l'esprit humain et cette évolution vers une prépondérance du contenu est un mouvement vers une toujours plus grande intériorisation et subjectivité. Hegel donne en exemple un passage de ces arts plus matériels, et donc extériorisés, que sont l'architecture et la sculpture vers ces arts plus immatériels que sont (dans l'ordre) la peinture, la musique et la poésie. De la poésie, plus immatérielle que tout, Hegel dit notamment :

Par là, se détruit la fusion du contenu et de la forme à un degré qui commence à ne plus répondre à l'idée originelle de l'art. De sorte que maintenant la poésie court le danger de se perdre elle-même en passant de la région sensible dans celle de la pensée purement spirituelle. (Cité par Pierre, 2011, 43)

Bien sûr, les tentatives h g liennes de systématiser la marche désordonnée de l'humanité apparaissent quelque peu dérisoires à nos esprits postd constructionnistes, d'autant plus que l'architecture et la poésie ont toujours coexisté : nous ne sommes pas passés de l'une à l'autre. Mais tout alambiqué que puisse nous sembler ce système en trois phases (qui, incidemment, se « résout » dans la disparition de l'art), l'idée d'une évolution des contenus de l'art de l'idéal vers une vision toujours plus intérieure et subjective me semble dire quelque chose sur la situation d'aujourd'hui. De même la soumission de la forme aux impératifs du contenu et la dématérialisation de l'œuvre au profit du concept, qui sont des réalités contemporaines.

Mais après la phase conceptuelle exploratoire qui va de Duchamp   Kosuth (disons) et qui a pu laisser croire qu'il ne serait plus pertinent, et contrairement tant à la prédiction de Hegel qu'au souhait de

---

<sup>7</sup> By 'meta-art' I mean the activity of making explicit the thought processes, procedures, and presuppositions of making whatever kind of art we make.

<sup>8</sup> « Ainsi, l'évolution de l'art confirme virtuellement la théorie hégélienne de l'histoire, selon laquelle l'Esprit est destiné à devenir conscient de lui-même » (Danto, 1989, 107).

<sup>9</sup> Voir l'excellente présentation de ces idées par Schallum Pierre (2011).

Platon, l'art n'est pas disparu, il ne s'est pas fondu dans la philosophie. Il a plutôt repris de plus belle, avec cette particularité que le contenu est devenu de plus en plus prédominant. Et par contenu, j'entends toute la dimension de l'esprit de l'œuvre : son concept, son intentionnalité, ses fondements discursifs, voire dans bien des cas, sa thèse. Ce qui se pose alors comme défi à l'artiste, c'est de rendre compte de cette dimension – ou du moins, de ses aspects les plus intéressants – quand l'œuvre elle-même n'est pas explicite à cet égard. On y va souvent au plus facile : ajouter un discours paratextuel, l'énoncer dans la critique, l'évoquer en entrevue... autant de stratégies imparfaites mais nécessaires pour les œuvres contemporaines.

L'idéal moderniste de l'art exigeait que les œuvres soient autonomes, décontextualisables. On disait qu'une œuvre devait parler par elle-même, qu'elle ne devait pas avoir besoin d'explications. L'œuvre devait pouvoir se détacher de la pensée de l'artiste et sortir de son atelier sans qu'elle en soit altérée significativement. Aujourd'hui, au contraire, les gens aiment comprendre et accueillent les œuvres « accompagnées » sans sourciller. Si on est parfois impatient avec les textes d'accompagnement dans les musées, ce n'est pas par refus de réfléchir, mais plutôt parce que le texte en question n'est pas le meilleur véhicule pour la pensée de l'œuvre, ou encore que son propos ne porte pas sur ce qui nous questionne vraiment dans l'œuvre. Quoi qu'il en soit, on voit que la dimension esthétique ne suffit plus, la dimension épistémologique est aussi très importante. Je me demande d'ailleurs si la place prépondérante qu'on a accordée au concept d'esthétique dans les théories et les philosophies de l'art n'était pas une simple illusion. Je veux dire, l'esthétique a-t-elle jamais été la raison d'être de l'art? Je n'en suis pas sûre. Si je retourne dans l'histoire ou que je voyage dans les cultures du monde, je vois plutôt une fonction humaniste, existentielle. La contemplation esthétique – c'est-à-dire le plaisir sensoriel – fait sûrement partie de l'expérience que nous avons dans l'appréciation de l'art, mais elle ne m'apparaît pas centrale. Elle est plutôt inséparable d'une expérience d'ordre épistémique, humaniste, existentiel et surtout, surtout, relationnel.

Tant qu'on envisageait l'art principalement du point de vue esthétique, le contenu pouvait être conçu comme accessoire et relatif ; et effectivement, la forme semblait primer dans les expériences abstraites ou de musique pure. On disait alors que le contenu d'une œuvre comme *Le marteau sans maître* (1954) de Pierre Boulez ou *Lavender Mist* (1950) de Jackson Pollock était la musique elle-même dans le premier cas et la peinture elle-même dans le second. Je vois cela comme une phase. Car si toutes les œuvres de ce genre, qui ont ensemble parachevé la phase moderniste, ont révélé une sorte d'état absolu de l'art, rien ne s'est arrêté là. La fonction épistémique de l'art ne s'est jamais démentie et les expériences en ce sens se sont multipliées – jusqu'à ce qu'aujourd'hui, on en soit venu à considérer toutes les œuvres sous leurs angles conceptuels, contextuels (Ardenne, 2004) et relationnels (Bourriaud, 1998).

### **Le méta-art**

En 1973, en pleine période conceptuelle donc, l'artiste américaine Adrian Piper publiait un article dans la revue *Artforum*, l'un des médias d'art les plus influents de l'époque (toujours publié aujourd'hui). Piper, cette même artiste qui a remporté en 2015 un Lion d'or à la Biennale de Venise, était alors âgée de 25 ans. Intitulé *In Support of Meta-Art*, son article appelait les artistes à révéler leur pensée et leurs contextes de création à l'intérieur, en filigrane ou en parallèle de leurs œuvres : ce qu'elle voulait

appeler « méta-art ». Elle pensait que les conditions sociales, politiques, culturelles, mais aussi psychologiques et philosophiques dans lesquelles les œuvres sont créées sont importantes dans leur interprétation. Préfigurant les grands axes de la *Cultural Theory* qui balayerait tout le monde universitaire dans les années 1980 et 1990, elle refusait à l'art ses prétentions à l'universalité et au détachement idéologique. Son article ne générera pas le mouvement espéré d'écriture par les artistes, mais l'article lui-même reste symptomatique d'un courant de réflexivité qui a traversé l'art du 20<sup>e</sup> siècle et dont procède aussi la recherche-création. D'une certaine façon, la prémisse est la même, à savoir que les intentions et les contextes de création font partie intégrante de l'œuvre et qu'un récepteur qui veut comprendre l'œuvre va vouloir s'y intéresser. La réflexivité est l'une des grandes caractéristiques du temps présent – cette espèce de post-postmodernisme dont on cherche encore le nom – et celle-ci se joue dans les œuvres d'art, lesquelles ne sont plus définies comme des objets esthétiques, mais comme des objets à comprendre et à méditer.

Ainsi il y a quelque chose d'autre qui se joue dans la recherche-création que la simple production théorique de type universitaire. La thèse classique n'est qu'un début. Si l'on est d'accord que les aspects conceptuels, intellectuels, épistémiques ont pris de l'importance dans les œuvres contemporaines (et comment le nier?), alors on ne peut voir ceux-ci que comme partie intégrante de la création et leur explicitation comme partie intégrante du défi créateur. Puisqu'on est toujours dans l'œuvre elle-même, alors cette dimension « méta » de l'œuvre est une nouvelle habileté à maîtriser et un nouvel axe d'exploration dans la création. C'est pour cette raison que j'insiste sur une recherche-création faite en première personne, par l'artiste, que je différencie des recherches sur l'art, plus classiques, plus fidèles aux injonctions scientifiques, conduites par des spécialistes de l'art<sup>10</sup>. On a déjà les signes d'une *création réflexive* (car c'est de cela qu'il s'agit dans la recherche-création en première personne) dans la production contemporaine et dans les attentes du public qu'on lui donne accès à cette réflexion.

Il n'est pas question de demander à l'artiste d'éclaircir les dimensions esthétiques de ses œuvres ou de produire un nuage herméneutique autour d'elles, mais plutôt de déployer les dimensions de compréhension et de sens dont l'œuvre est le médiateur. La question méthodologique prend ici une intensité toute particulière : en effet, sous quelles formes réaliser cela? Comment bien le faire? Que cette question se pose dans les études supérieures en art, que l'exploration des discours et des sens de l'œuvre fasse partie de l'éducation de l'artiste, cela n'est finalement ni surprenant, ni anodin.

### **La contribution humaniste de l'art**

Adrian Piper voyait le témoignage de l'artiste sur son œuvre comme une contribution importante dont la société a besoin. Il s'agissait là, pour elle, d'un témoignage unique sur l'expérience artistique, d'une part, et sur la société au sein de laquelle la pratique de l'artiste est inscrite, d'autre part. Elle en faisait une question politique, mais on peut aller beaucoup plus loin, pour dire que c'est un témoignage unique sur la nature humaine elle-même : la création et l'imaginaire sont essentiels, en effet, à l'émergence même de l'esprit humain et tout ce qui s'y rapporte nous concerne profondément. Au-

---

<sup>10</sup> On dira alors « recherche en troisième personne ». Cette recherche *sur* l'art, que j'ai qualifiée d'*in vitro* dans un texte précédent, n'est pas visée par les considérations que je développe dans cette série de textes.

delà de l'œuvre à proprement parler, comme en orbite dans ses hautes sphères herméneutiques, se joue une vision de l'humain, de son intériorité, de sa relationalité, dont nous avons besoin, individuellement et collectivement, pour nous situer, pour nous développer. Pour *instaurer* (c'était là tout mon propos dans la présente série d'articles) les signifiants par lesquels nous nous reconnaissons et nous nous approfondissons existentiellement. Les discussions sur l'art – et en particulier ce que l'artiste écrit de son expérience créatrice – sont d'un grand intérêt existentiel et humaniste et le public ne s'y trompe pas.

C'est ici que se fait le véritable lien entre l'art et la philosophie, selon moi. Non pas un art qui (comme le pensait Hegel) se consume dans le feu philosophique, ni un art qui va (comme l'a pensé Kosuth) incapaciter la philosophie, mais un art *en tant que philosophie*. C'est la logique du temps présent dans le monde de l'art, c'est aussi la logique derrière les travaux de recherche-création effectués par les artistes universitaires. Le modèle actuel de recherche-création, qui s'actualise dans les thèses et les articles universitaires, est un précurseur. Je ne dis pas que ces thèses sont susceptibles d'intéresser un large public. Pas encore. Mais elles explorent et expérimentent quelque chose qui a de l'avenir.

### **La dimension instaurative**

L'œuvre contemporaine n'est pas un texte, c'est un lieu d'intelligence – de cette intelligence sensible et spirituelle (au sens large) qui appartient à l'expérience. Je crois que les humains font de l'art pour se donner des expériences qui transcendent la sphère limitée de la réalité ordinaire. Et ne nous y trompons pas, c'est parce que nous sommes capables de cette transcendance que nous avons pu évoluer : transcender l'immédiat et le visible, pour aller derrière, au-delà, autant dans les espaces que les temps de l'imaginaire. La mise en œuvre de l'imaginaire (imaginer l'autre, imaginer le futur, imaginer le possible et l'impossible, imaginer le sens...) est la fonction millénaire des arts et des littératures, personnellement je n'en vois pas d'autres. C'est ce que j'ai appelé la fonction instauratrice. Les œuvres d'art ouvrent ces dimensions expérientielles et la recherche-création nous permet de les penser et d'en parler entre nous.

Contrairement à la recherche sur l'art qui observe à distance l'œuvre et la création, cette recherche-création en première personne dont j'ai parlé s'inscrit dans la continuité de l'œuvre sur laquelle elle porte : elle a la même fonction et le même pouvoir instaurateur qu'elle – avec en plus le pouvoir de la réflexion. Elle pourrait donc avoir la même audace, la même inventivité... Être, avec la rigueur et la finesse qu'on attendra d'elle, une forme littéraire à part entière, pourquoi pas?



## Bibliographie

- ABRAM, David, *The Spell of the Sensuous*. New York, Random House, 1996.
- ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*. Paris, Flammarion, 2004.
- BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*. Paris, PUF, 2013.
- BONARDEL, Françoise, *Philosophie de l'alchimie : Grand œuvre et modernité*. Paris, PUF, 1993.
- BORDELEAU, Erik, *Que taire? De l'expression de soi à la contenance performative: Une approche sino-herméneutique de la formation du sujet éthique*, mémoire de maîtrise en étude des pratiques psychosociales, UQAR, 2004.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon, Les Presses du réel, 1998.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, *Vivre – la psychologie du bonheur*. Paris, Robert Laffont, 2004.
- DAMASIO, Antonio R., *Le sentiment même de soi: corps, émotions, conscience*. Paris, Odile Jacob, 1999.
- DANTO, Arthur. *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*. Paris, Seuil, 2000.
- DANTO, Arthur. *La transfiguration du banal*. Paris, Seuil, 1989.
- DEWEY, John, *Démocratie et éducation suivi de Expérience et éducation*. Paris, Armand Colin, 2011.
- DEWEY, John, *L'art comme expérience*. Paris, Gallimard/Folio Essais, 2010.
- DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*. Paris, PUF, 1964.
- ECO, Umberto, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*. Paris, Grasset & Fasquelle, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits : 1954-1988*, t. IV (1980-1988), Paris, Gallimard, 1994.
- GOSELIN, Pierre et Éric Le Coquiec (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Université du Québec, 2006.
- HUSTON, Nancy, *L'espèce fabulatrice*. Arles, Actes Sud, 2008.
- KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*. Paris, Éditions Denoël, 1985.
- KOSUTH, Joseph. *Art After Philosophy and After : Collected writings, 1966-1990*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1991.
- LAURIER, Diane et Pierre Gosselin (dir.), *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal, Guérin Éditeur, 2004.
- LEMMENS, « [Pile et face : l'essai littéraire, pensée et création](#) », Le Crachoir de Flaubert, 2013/01/07.
- LOW, Albert, *Créer la conscience*. Gordes, Les Éditions du Relié, 2000.
- MEHTA, Aalok, « [Attention May Link Arts and Intelligence](#) », The Dana Foundation, May 11, 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1945.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sens et non-sens*. Paris, Nagel, 1966.

- ONG, Walter J., *Orality and Literacy: the technologizing of the word*. New York, Routledge, 1982.
- PIERRE, Schallum. « Hegel, l'art et le problème de la manifestation : l'esthétique en question », *Phares*, vol. 11, hiver 2011, p. 27-51. <http://revuephares.com/wp-content/uploads/2013/09/Phares-XIa-03-Schallum-Pierre.pdf>
- PIPER, Adrian. « In Support of Meta-Art », *Artforum* 12, no 2 (octobre 1973), p. 79–81. Repris dans *Out of Order Out of Sight, vol 1 : Selected Writings in Meta-Art, 1968-1992*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1996, p. 17-27.
- SACKS, Oliver, *Musicophilia : La musique, le cerveau et nous*. Paris, Seuil, 2009.
- SHELDON, Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings: Origins, Structure, Meaning*. Austin, University of Texas Press, 1997.
- SONTAG, Susan, *L'œuvre parle*. Paris, Christian Bourgois éditeur, 2010.
- SOURIAU, Étienne, *L'ombre de Dieu*. Paris, Presses universitaires de France, 1955.
- SOURIAU, Étienne, *Les différents modes d'existence*. Paris, PUF, 2009 [1943].
- STÉVANCE, Sophie et Serge Lacasse, *Les enjeux de la recherche-crédation en musique*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2013.
- STÉVANCE, Sophie et Serge Lacasse, « [Research-Creation in Music as a Collaborative Space](#) », *Media-N – Journal of the New Media Caucus*, Vol. 11 no 3. Fall 2015: Research-Creation: Explorations.
- STOCKHAUSEN Karlheinz, *Stockhausen On Music*. Londres, Marion Boyars Publishers, 1989.
- TALEB, Mohammed, « [3 clés pour comprendre Alfred North Whitehead](#) », *Le Monde des religions*, 13/10/2011.
- VERMERSCH, Pierre, « Les points de vue en première, seconde et troisième personne dans les trois étapes d'une recherche : conception, réalisation, analyse ». *Expliciter* (85, 2010), p. 19-32.
- WHITEHEAD, Alfred North, *Le concept de Nature*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2006. Aussi disponible en version originale sur le [Projet Gutenberg](#).