

Faire de la recherche-création par cycles heuristiques ¹

Louis-Claude Paquin
professeur [titulaire] à l'École des médias
Université du Québec à Montréal

Ce texte propose une méthode pour effectuer une recherche-création (R-C) en milieu universitaire. Une méthode qui entrecroise création et recherche. Une méthode qui permet d'approcher le mémoire ou la thèse création de façon organique, non pas comme une finalité, mais comme un processus itératif.

Il s'agit d'une version abrégée de la méthode qui se concentre les aspects procéduraux et laisse de côté les nécessaires discussions de nature épistémologique et théorique qui fondent celle-ci. La version complète sera disponible dans quelques mois.

¹ Je tiens à remercier Marjolaine Béland pour son apport inestimable au développement de ma pensée sur la recherche-création ainsi que Jean Décarie qui m'a initié à l'encadrement de la création médiatique, Cynthia Noury qui collabore avec moi depuis plusieurs années à des écritures sur la R-C et à un projet de recherche qui vise à cartographier les discours et la diversité des pratiques de R-C, Fanny Mesnard pour qui cette méthode a été initialement conçue, les étudiant.e.s à la maîtrise et au doctorat dont j'ai dirigé la R-C qui ont utilisé en tout ou en partie les composantes de cette méthode en développement.



Cette prépublication est mise à disposition par Louis-Claude Paquin selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.

[dernière mise à jour : 2019/12/17]

Table des matières

1.	Pour introduire.....	3
2.	Formulation d'une [ou plusieurs] question[s].....	3
3.	Exploration et production en atelier, en studio ou en laboratoire	5
3.1.	Les activités	5
3.2.	Le lieu.....	6
3.3.	Alimenter l'activité par des extraits de texte	11
3.4.	Quand et comment terminer cette phase ?.....	12
3.5.	Exposer les résultats.....	12
3.6.	Recueillir des témoignages spontanés	13
3.7.	La documentation des activités	13
4.	Faire un récit de pratique	16
4.1.	L'analyse de la documentation	16
4.2.	Le cadrage théorique.....	19
4.3.	Le cadrage pratique	20
4.4.	Le récit	22
5.	Bilan du cycle	23



1. Pour introduire

Ce texte présente une méthode pour effectuer une recherche-création (R-C) en milieu universitaire, que ce soit dans le cadre d'un mémoire ou d'une thèse création. Cette méthode ne remplace pas la méthodologie du mémoire ou de la thèse, elle vient plutôt encadrer le processus de R-C. Elle met de l'avant une démarche itérative qui assure une articulation constante et étroite entre la recherche et la création, ce qui constitue un enjeu majeur de la R-C pour que la création oriente la recherche et que, en retour, la recherche nourrisse le processus de création. La méthode consiste à effectuer plusieurs cycles où alternent des périodes d'expérimentation et de réalisation à des périodes de réflexion et de réflexivité. Les cycles sont qualifiés d'heuristiques parce qu'ils permettent de mettre à jour, de découvrir graduellement le projet de R-C par le faire et non seulement par l'intellection. Les principales caractéristiques de cette méthode sont les suivantes :

- elle assujettit sinon articule la composante recherche au travail de création en atelier ou en laboratoire, qui sont les véritables lieux de l'heuristique ;
- elle est inspirée de la modélisation classique de la pensée créative ;
- elle est conforme à une vision intégrée des deux composantes de la R-C, elle fait alterner des périodes de conception et de réalisation avec des périodes de réflexion critique ;
- elle utilise les techniques du récit de pratique et de la dialogie.

Chacun des cycles comporte les quatre phases suivantes :

1. la formulation d'une [ou plusieurs] question[s] de recherche-création ;
2. l'exploration, l'expérimentation, la production en atelier, en studio ou au laboratoire pouvant donner lieu à une présentation publique ;
3. la rédaction d'un récit de pratique ;
4. la synthèse des connaissances découvertes qui mène soit au dépôt du mémoire ou de la thèse, soit à la formulation d'une question initie un prochain cycle.

2. Formulation d'une [ou plusieurs] question[s]

Un cycle est initié par un questionnement sur un point précis du faire-œuvre. Comme il s'agit d'un processus cyclique, il y a une première question qui amorce le premier cycle qui se clôt sur une synthèse et la formulation d'une question qui initie le cycle suivant.

Cette première question provient de la formulation du projet de recherche-création en tant que tel. Le projet de recherche création comporte habituellement un énoncé d'intention qui précise et spécifie le noyau organisateur de la création autour d'un désir, d'un manque, d'une critique, qui explicite le contexte personnel, social, politique, qui en détermine



la symbolisation, la forme et les mat riaux².   partir de cet énoncé d'intention, la problématique élaborée débouche sur des questions dont certaines sont relatives au faire-œuvre en tant que tel. Parmi ces questions, il y a habituellement une question principale, celle qui sous-tend toute la démarche de création et il y a des questions secondaires dont la réponse est nécessaire pour répondre à la question principale et d'autres, accessoires, sur lesquelles l'attention ne sera portée qu'une fois la question principale résolue parce qu'elles élargissent la portée de la recherche-création. Dans le cas où une hiérarchisation des questions a été formulée, chacun des cycles sera initié par une question secondaire, de façon à progresser vers la résolution de la question principale.

Cette façon de faire par la problématisation d'un projet préalablement formulé par une démarche d'idéation et de conception n'est pas la seule. La formulation de questions peut générer de l'anxiété chez des artistes qui se sont éloignés de l'académie, de la méfiance de la part d'autres en raison de l'hégémonie des mots ou encore d'autres qui croient que la création doit être imprévisible et ambiguë. (Petelin, 2014, p. 190). La méthode des cycles heuristiques est également adaptée à des modes création qui sont plus intuitifs, qui passent par la manipulation du matériaux sans planification préalable pour trouver une forme, pour faire jaillir des symboles et finalement identifier après coup ce qui constitue le noyau organisateur de l'œuvre. Cette méthode est particulièrement bien adaptée à cette dernière approche dans la mesure où, à partir d'une première intuition, d'un cycle à l'autre le projet se précise au fur et à mesure de sa réalisation.

Les cycles sont initiés par un objectif précis d'expérimentation ou de développement qui fait suite au constat d'un manque ou d'une incertitude sur le plan des connaissances, de la pratique, de l'esthétique ou encore de la technologie. Les questions constituent une étape intermédiaire entre l'objectif et les actions – la méthode - pour atteindre celui-ci. L'objectif est un énoncé déclaratif alors que la question est un énoncé performatif (Austin, 1962/1970) qui conduit à accomplir des actes pour atteindre l'objectif. La formulation d'une question nécessite de préciser ce qu'il faut trouver, ce qu'il faut accomplir. Souvent il s'avère nécessaire de décomposer un objectif en plusieurs questions parce que celui-ci est trop général (White, 2009).

La nature des questions qui peuvent initier un cycle heuristique est variée, il peut s'agir de trouver un procédé apte à produire un effet souhaité, la façon de concrétiser une pensée abstraite, de comment faire vivre telle ou telle expérience, ou encore de comment susciter la participation, etc. Dans tous les cas la question doit porter sur un aspect de la pratique artistique, car il ne s'agit pas de questionner la connaissance qui serait générée par la création.

Par ailleurs, dans le cas où la première question de recherche-création est floue ou trop vaste permet au cours des cycles successifs de la clarifier, de la préciser, de la resserrer autour de projet en cours de réalisation. Petelin considère que la question est : « un instrument

² L'énoncé de l'intention a fait l'objet d'une discussion détaillée dans un chapitre consacré à cette activité :

http://lcpaquin.com/methoRC/MethoRC_intentions.pdf



essentiel pour l'observation et la réflexion sur la pratique » (2014, p. 194). Donc plutôt que de retarder la formulation d'une question pour laisser émerger celle-ci, il faut maintenir celle qui est formulée dans un état provisoire perpétuel, pour établir une relation dialectique avec la création plutôt que d'assujettissement.

3. Exploration et production en atelier, en studio ou en laboratoire

Cette phase du cycle est celle du faire, elle consiste en la réalisation d'activités, planifiées ou non, qui visent à trouver réponse à la question ou au questionnement qui initie le cycle. Ces activités varieront selon la question d'une part et le type de démarche créative pratiqu e, qui va de l'exploration libre, le bricolage, l'improvisation, à une réalisation spécifique suite à une planification poussée d'autre part comme dans le cas d'un développement technologique. Entre les deux se joue la dynamique projet/trajet décrite par Jean Lancri (2006) : il y a d'une part nécessité de formuler un projet de réponse à la question qui initie le cycle et d'autre part l'importance de pouvoir se dessaisir de ce projet « au profit de ce qui se révèle lors du trajet » (p. 14). Ce moment où le programme des conduites fixées est délaissé est également un dessaisissement de soi-même (p. 15) semble correspondre à l'illumination du modèle classique de la création. (Wallas, 1926)

3.1. Les activités

Si les activités auront pour finalité que de chercher sinon trouver réponse à la question initiale, tout dépendant du contexte de leur réalisation, elles donneront lieu à la réalisation d'« esquisses », d'«  tudes », de « maquettes », de « prototypes » ou encore à des productions plus achevées qui toutes devraient être l'objet d'une diffusion publique à titre de « *work in progress* » ou d'œuvres à proprement parler.

L'esquisse est un travail de recherche plastique qui constitue une préparation ou une ébauche d'une Œuvre plus importante. (CRNTL) L'étude est d'exécution plus précise que l'esquisse qui sert à préciser ses intentions,   établir la composition globale. Elle a pour but de spécifier dans le détail, les éléments principaux, surtout lorsqu'ils seront relativement complexes de la composition retenue. (CRNTL) L'esquisse et l'étude font partie du travail en atelier au même titre, mais pas exclusivement que les tracés, les brouillons, les dessins, les ébauches, les gabarits, les maquettes, etc.

Quant à lui, le terme « prototype » ne provient pas du champ de l'art, mais de la technologie, c'est le « [p]remier modèle réel d'un objet, d'une machine, établi afin de le mettre au point avant d'entreprendre la fabrication en série » (CRNTL). Il en va de même pour le terme « laboratoire » emprunté à la sphère scientifique qui est un « [l]ocal pourvu des installations et des appareils nécessaires à des manipulations et des expériences effectuées dans le cadre de recherches [...] » (CRNTL). Le terme laboratoire sera souvent préféré à « atelier » pour désigner l'espace de la pratique de la création parce que l'atelier est considéré conventionnel, trop format  pour permettre l'exploration, l'expérimentation, l'innovation.



Les activit es en atelier de recherche, d'expérimentation qui cherchent à répondre par le faire à la question qui initie le cycle heuristique peuvent être envisagées de deux façons opposées : une « conduite à projet » ou un « bricolage ».

Pour Jean-François Dortier, un projet « se distingue nettement d'une vague espérance ou d'une simple aspiration. Il requiert un objectif précis et une stratégie qui débouche sur l'action. » (1994, p. 18) Pour Pierre Goguelin, un projet est : « la représentation mentale exprimée et consciente d'une situation globale future » (1994, p. 30) Pour Jean-Pierre Boutinet, le projet « c'est l'intention d'un individu d'atteindre un objectif explicite et énoncé, une interrogation sur les moyens de parvenir à cet objectif, et éventuellement, une programmation de démarches précises à effectuer en vue de sa réalisation. » (1994, p. 21).

Dans le cadre de l'atelier, le projet vise à mobiliser des matériaux selon une intention initiale qui se trouve à être projetée sur une réalité pour la conformer à cette vision. Ainsi, le projet comporte une dimension opératoire, il s'agit de transformer une situation selon une stratégie définie à l'avance qui permet d'en gérer l'incertitude et la complexité, de contenir les éléments aléatoires ou contingents de la situation. La réalisation d'un projet comporte des étapes essentielles : celles de l'élaboration, de l'analyse et du diagnostic de la situation, l'esquisse d'un compromis entre le possible et le souhaitable, la détermination des choix stratégiques, la mise en œuvre, la mobilisation des moyens et la validation du résultat. La conduite à projet est donc une approche rationnelle, fonctionnelle et processuelle à la résolution de problème.

La conception de l'artiste comme bricoleur tire sa source chez Claude Lévi-Strauss pour qui : « l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance » (1962, p. 37) Hugues Bazin dans un texte consacré à l'artiste bricoleur qualifie le bricolage de « processus " cheminatoire ", qui n'h siste pas à emprunter les voies de traverse » (2012, p. 2). Il fait reposer cette définition sur l'analyse étymologique suivante : «   partir du XVe siècle, le verbe bricoler prend la signification d'une démarche hésitante ou de travers : " Aller par des voies obliques, par-ci, par-là, en zigzag " ou encore " de manière imprévue ". » (p. 3) Il associe l'art du bricolage à « l'esprit de la combine, fait d'ingéniosité et de ruse », à une forme de résistance : « qui échappe au contrôle social de l'esthétique bourgeoise, au pouvoir de la tradition, de l'institution et du marché ». (p. 3). Selon lui, l'artiste bricoleur « cherche à se déconditionner du culturel en refusant d'entrer dans des logiques de projets repérables ou d'adhérer à des intentions artistiques programm es et programmables ». (p. 4) Cette posture de résistance et de désaliénation qui caractérise la pratique du bricolage artistique est tout à fait à l'opposé de la résolution de problème : « Dans l'art du bricolage, l'indétermination, l'incertitude, l'aléatoire, la contingence, le hasard, le chaos sont des éléments constitutifs de l'œuvre » (p. 6)

3.2. *Le lieu*

Le lieu n'est pas sans avoir d'impact sur la pratique de la création proprement dite. L'atelier est un « lieu de création fixe, dans lequel l'artiste produit des œuvres qui seront éventuellement



exposées ailleurs » (Rodriguez, 2002, p. 121). L'atelier d'artiste est souvent un espace fermé, privé, dédié au faire œuvre, il est parfois lieu de vie.

L'atelier en tant qu'espace physique avec un volume, une superficie, une surface de murs, une hauteur plafond, une disposition des fenêtres, un emplacement dans un bâtiment, dans la ville, impose des contraintes à la pratique artistique en rendant possible certains formats, l'utilisation de matériaux au détriment d'autres, en empêchant ou non le recul sur l'œuvre encours de réalisation suffisant pour en avoir une vision d'ensemble (Rodriguez, 2002, p. 130).

Pour les artistes-bricoleurs, l'atelier est considéré comme un espace permettant « la mise en synergie d'une démarche empirique tâtonnante [...] et un processus de production structuré pouvant aller jusqu'à une restitution publique. » (Bazin, 2012, p. 9) Dans le même esprit, pour Marielle Magliozzi, l'atelier est un espace pour faire et se faire, hors des impératifs productivistes qui viennent avec la marchandisation de l'art :

Il n'est ni artistique, ni pédagogique, ni social, ni socioculturel, ni [...] Il est humain ! C'est faire l'expérience d'une situation qui n'est pas découpée en cases, en projets, mais où l'on crée des liens, on construit, on évolue entre ces différentes dimensions. L'atelier ouvre un espace esthétique, d'expérience, où une cohérence humaine de travail non sectorisée va pouvoir se développer, produisant ainsi à travers les matériaux travaillées, non seulement des formes concrètes, mais aussi des sens qui nous construisent et nous transforment. (Magliozzi, 2008, p. 111)

Au cours des années 1970, même si majoritairement les œuvres sont produites en atelier, ce lieu sera déserté par certains en raison de la transformation de la pratique artistique qui ont entraîné des modifications de ses conditions de production :

Les fonctions traditionnelles de ce dernier, celles de conception, de production, d'emmagasinage et, à l'occasion, de diffusion des œuvres, sont alors décomposées en divers espaces, l'atelier ne devenant qu'un moment, s'effaçant dès l'œuvre exposée. (Rodriguez, 2002, p. 121)

Dans un ouvrage intitulé *The Transdisciplinary Studio*, Alex Coles propose une vision élargie de l'atelier dans le contexte transdisciplinaire de la création artistique actuelle, qu'il qualifie de « post-post studio age » (Coles, 2012), et qui est caractérisé par la fluidité des pratiques à travers les différentes disciplines. Ainsi, par exemple, l'atelier d'Olafur Eliasson est un conglomérat de lieux dont un grand local pour le design, une série d'espaces de test, d'un atelier, une bibliothèque, et une gamme de studios (p. 9).

Si l'atelier convient bien à la pratique des arts visuels, du design et la confection de la mode, c'est le studio qui est le lieu de l'élaboration des arts vivants, performatifs : le th tre, la danse et le cirque. C'est également ce terme qui est employé pour désigner le lieu de la création médiatique : photographie, cinéma, son/musique. Par ailleurs, le terme studio désigne parfois un lieu de pratique de création qui est à la fois externe et participatif. Un lieu distinct des activités de réalisation régulière de projets de création. Ce lieu permet de remplir le besoin de prendre du recul, de réfléchir et de développer un dialogue plus profond avec son propre



champ de pratique (Lagerstr m, Muchin et artists, 2010, p. 33) de se centrer sur l'acte créatif lui-même, parfois sans même qu'une oeuvre soit réalisée et présentée en public.

Le laboratoire est un lieu de création est conçu comme alternatif à l'atelier et au studio. On retrouve plusieurs acceptions au terme « laboratoire », toutes sont métaphoriques et issues du désir et du besoin de s'éloigner des espaces format s autant de création que de diffusion et des circuits artistiques traditionnels, tels que l'atelier, la galerie, le musée.

Une acception touche la pratique de la création en tant que telle. Un exemple parmi plusieurs autres, Les laboratoires artistiques urbains³ permettent de développer des processus de création où artistes, chercheurs et population ensemble inventent, expérimentent, et partagent de nouvelles formules d'action artistiques, en rapport avec le territoire, le quotidien, la mémoire, le vécu. Pour ceux-ci le laboratoire participe de l'utopie c'est une attitude, une façon d'envisager les pratiques de création : c'est « un espace de croisements et de convergences potentiels, de circulations et d'explorations » c'est également un dispositif dynamique apte à métamorphoser les pratiques culturelles artistiques, sociales et territoriales ainsi qu'un « révélateur pour chaque participant comme pour les récepteurs ».

Les termes « laboratoires », « expérimentations » et « recherche » sont de plus en plus présents dans le discours sur la création artistique d'une part en raison l'apparition de diplômes universitaires supérieurs aux côtés de ceux qui sanctionnent la recherche en science humaine et sociale et, d'autre part, parce que la création artistique se fait avec des outils technologiques. L'historien des sciences Hans-J rg Rheinberger, dans son ouvrage *Iterationen* (littéralement Itérations), lorsqu'il caractérise l'activité de laboratoire fait le rapprochement entre les pratiques artistique et scientifique en ce que toutes les deux créent des possibilités avec les phénomènes qui en résultent, soient des machines ou du matériel visuel qui rend possible l'interprétation, le design et la production du futur ; en somme les deux pratiques jouent avec le possible. (Bippus, 2013, p. 130). Pour celui-ci, la connaissance incarnée qui est intrinsèque à la recherche artistique ou esthétique n'est plus un facteur de disruption qui doit être écarté (p. 131) bien au contraire. Rheinberger montre que la pratique en laboratoire, dans un contexte de découverte, est très proche de certaines caractéristiques associées à la découverte artistique : l'instabilité, l'indétermination, le hasard, l'intuition, l'improvisation. (Rheinberger, 2005/2013).

Le laboratoire, souvent localisé dans l'enceinte des universités ou encore dans des friches industrielles est plutôt consacré à la pratique de l'art numérique et de l'art biologique et où la pratique esthétique et expressive se trouve intimement liée aux protocoles de la technologie et de la science (Fourmentaux, 2012). Les LAB-art ou ARTS-lab sont les lieux d'un rapprochement des arts et de la recherche dans le domaine des technologies où la création artistique est aussi importante que le développement de logiciels ou de dispositifs novateurs. Ce sont aussi les lieux non format s par le milieu de l'art où se croisent des pratiques, des

³ voir <https://banlieuesdeurope.wordpress.com/2009/01/21/laboratoires-artistiques-urbains/> consulté le 21/7/2017



disciplines, des méthodes, où la prise de risques est de mise et où le processus prime sur le résultat. Le rapprochement de la recherche scientifique de la recherche artistique fait que :

le laboratoire devient alors un paradigme transversal entre deux domaines différents, arts de la scène et sciences exactes, et non seulement permet leur rapprochement ainsi qu'un renouvellement des démarches du travail créatif et de la recherche, mais génère aussi une approche spécifique dont la rétroaction et le test/essai se présenteront comme les notions clés. (Pluta, 2015, p. 47)

Le laboratoire est donc ce lieu de transversalité, de mélange de la création artistique, de la recherche scientifique et du développement technologique.

  part l'atelier, le studio et le laboratoire qui sont des lieux clos, il y a comme lieu de création la résidence qui implique un déplacement de l'artiste hors de son lieu de travail habituel et son accueil par une institution, un centre d'artistes autogéré et un musée, un établissement scolaire ou un centre communautaire. Les formules varient considérablement « Pour certains, par exemple, la résidence consiste en un long séjour où l'artiste est invité à se ressourcer et ce, sans nécessairement devoir réaliser d'œuvre, tandis que pour d'autres, elle est une occasion de courte durée, où l'artiste peut produire et diffuser son travail. » (Leclerc-Parker, 2016, p. 2) Les institutions qui accueillent des résidences sont la plupart du temps financées par l'état, ce qui fait que les politiques culturelles imposent une double mission, soit le soutien à la création, mais aussi du développement culturel : « facilement investi[e] d'une mission sociale par tous ceux qui l'accueillent en résidence, la pratique de l'artiste consiste à la fois à transmettre l'art, à retisser des liens sociaux et à être porteur de développement local ». (Lamy et Liot, 2002, p. 214). La résidence présente une dialectique itinérance versus sédentarité (Chaudoir, 2005, p. 6) qui peut s'avérer très féconde. En effet, pour créer l'artiste se déplace de son lieu habituel dans un lieu étranger qu'il occupera quotidiennement et intensément durant une période déterminée puis qu'il quittera. La résidence est donc une : « posture de création qui oscille entre l'enracinement et l'exode » (Leclerc-Parker, 2016, p. 21). La résidence se termine habituellement par une présentation publique de la création effectuée comme la plupart des lieux d'accueil comportent des espaces de diffusion et souvent la résidence se fait à même ces espaces, ce qui lui donne un caractère *in situ*. (Esner, 2010)

La conception de l'œuvre, sa fabrication, son exposition doivent être non seulement être déduites du lieu, mais entièrement réalisées sur place ; de cette façon la création in-situ permet à la fois la captation de « l'esprit du lieu » et la participation à celui-ci. Ainsi, lors d'une résidence la création est à la fois influencée par « cet esprit construit de rapports polysémiques entre lieu/territoire, mémoire/histoire, valeurs/sociétés » (Viel, 2008) et participe à son évolution par les interventions qui seront faites.

3.2.1.1 Le risque, l'erreur, l'échec

Le risque et l'un de ses conséquences soit l'erreur et l'échec sont au cœur du processus d'exploration par des activités de conception et de réalisation de l'étape du « faire » de chacun des cycles.



Le risque, « tant dans une optique hasardeuse que catastrophiste » (Gendron-Blais, 2014, p. 81), est inhérent à la création artistique qui « implique une transgression esthétique du réel, un dépassement critique des formes établies, qu'elles soient esthétiques, relationnelles, institutionnelles, etc. » (p. 86).   cette inhérence s'ajoute la nécessité de la thèse création qui est d'adopter une posture critique par rapport aux artefacts ou performances apparentés, identifiés et inscrites dans un corpus dont l'analyse permet de cadrer sa pratique, son projet. Cet impératif de mettre en crise, de transgresser, autant les règles, celles de l'entendu, du convenu que les frontières de l'esthétique, de l'authentique, de la morale amène, pour se singulariser à faire l'expérience des limites. (Heinich, 2014)

L'ambivalence qui caractérise le verbe « errer » est déjà présente dans sa forme latine. Le verbe *errare* signifie déjà à la fois « se tromper de chemin », « s'égarer » et « se tromper » et « aller  a et là » ou « aller sans but précis ». Ainsi l'erreur est une malfaçon, c'est-à-dire un écart entre ce qui est imaginé et sa matérialisation et, lorsqu'assumée, une errance. Au 20  siècle, l'erreur fait partie de l'œuvre et est acceptée et assumée comme telle comme l'écrit Francis Ponge : « Vivre, être, créer, c'est errer.... Vivent donc les erreurs » (Gleize et Veck, 1984, p. 14) Edgar Morin dans un ouvrage sur ses conceptions de l'enseignement et de l'éducation met en garde contre « l'erreur de sous-estimer l'erreur » (2014, pp. 73-75). Frédéric Lambert qui écrit sur la fonction heuristique de l'erreur présente l'errance comme déplacement aléatoire :

[...] le travail de recherche, quel que soit son degré d'organisation et de respect des protocoles en vigueur, comporte une part non négligeable de rencontres imprévisibles. Ce rôle du hasard correspond précisément au concept de sérendipité inventé par Horace Walpole à partir du vieux nom de l' le de Sri Lanka, Serendip, d'origine persane. Au hasard s'ajoute, dans la sérendipité, le caractère inattendu, qui correspond au caractère non contrôlé et involontaire de l'erreur. C'est en quelque sorte une erreur fertile. (Lambert, 2015, p. 23)

Dans la sphère de la création artistique, où la survie des créateurs repose en grande partie sur l'obtention de bourses, subventions, contrats de la part d'organismes publics ou privés, l'échec est mal vu, caché. La peur de l'échec, autant pour les conséquences sur l' go, que les conséquences financières, suscite un stress qui est souvent désigné par le terme « anxiété de performance ». Il semblerait toutefois que l'anticipation est souvent plus souffrante que de faire face lorsqu'on plongé dans l'action, dans un état maximal de concentration, de plein engagement, de totale absorption dans son occupation, lorsqu'on est dans le « flow » (Csikszentmihalyi, 1996). Bien que cet état de « flow » soit habituellement associé à un enchantement, une expérience optimale, par la psychologie positive, le ressenti peut être inverse lors du processus créateur où le créateur vit un épisode de doute et de remise en question qui est source de tensions et de désordres émotionnels tels que l'anxiété ou même l'angoisse, épisode qui a été appelé « chaos créateur » :

Le chaos suggère une multitude d'images dont celle du désordre originel ou du non formulé, celle de la vie en gestation, celle de la noirceur inquiétante et peu familière, ou encore les images du voyage nocturne, voire initiatique, et de la descente dans les profondeurs de l'être. (Deschamps, 2002, p. 35)



Par ailleurs, tous s'entendent sur le fait que sans prise de risque pour repousser les limites, les frontières pour bousculer les conventions explicites ou implicites, l'art serait dans un état de stagnation. Pourtant la plupart conviennent que les succès obtenus l'ont été suite à plusieurs échecs. Ainsi, les erreurs et les échecs fournissent une partie non négligeable des données de la recherche-création et la compréhension de leur cause constitue une précieuse source de connaissance qui sera l'objet de formulation dans le récit de pratique subséquent.

Utilisée dans la sphère de la création artistique ou médiatique, la méthode essai-erreur permet de clarifier, de raffiner et même de transformer l'état initial du projet de création, le désir pur, empreint d'idéalisme, l'illumination de Wallas (1926). Appliquer la méthode essai-erreur c'est d'avoir l'intuition ou encore une vision plus ou moins claire de ce qui est à faire et de chercher à réaliser celle-ci sans y arriver tout à fait ou parfois même partiellement et ne pas arriver. Appliquer la méthode essai-erreur c'est reprendre jusqu'à la réussite en modifiant la stratégie déployée ou en modifiant l'idéal recherché à la lumière des connaissances acquises lors de l'analyse des causes de l'échec. Cette modification de l'idéal recherché face à des échecs répétés peut même mener à une réinvention de soi-même.

Dans un type particulier de création qui se fait au moyen de la technologie, on assiste à un retournement où les erreurs sont recherchées dans une esthétique de l'échec :

La création artistique devient proprement un processus collaboratif et coopératif, où les machines sont intégralement parties prenantes. La liberté face aux techniques vient de leur détournement et de mésusages peu respectueux des fonctions premières qui leur étaient initialement assignées. Une nouvelle relation s'instaure entre dysfonctionnement et création, au sein de laquelle le rapport traditionnel à la technique (comme moyen et application au service d'une fin) cède le pas à une attention nouvelle aux interférences, aux d r glements, aux bugs, aux crashes, aux branchements défectueux, aux saturations, aux déchets, aux erreurs créatrices [...](Coste, Costey et Rabier, 2009, p. 13)

Ainsi, les erreurs de manipulation et les accidents numériques sont reconnus comme productifs. De nombreuses nouvelles techniques ont été découvertes par accident ou par l'échec de l'application d'une technique connue ou la poursuite d'une expérience voulue. Sur le plan critique ce qu'il est convenu d'appeler le *glitch art* est avant tout un acte de résistance politique à l'idéologie du progrès et au mythe de la transmission parfaite véhiculés par les médias numériques. (Menkman, 2009)

Dans à peu près tous les cas, l'aboutissement de la démarche de création, d'un artefact ou d'un  v nement comporte, sans égard à l'effort consenti et au nombre de reprises effectuées, une part plus ou moins grande d'erreur, de ratage qu'il faut apprendre à accepter et dont il faut tirer la connaissance.

3.3. *Alimenter l'activité par des extraits de texte*

Dans le but d'intensifier l'enchevêtrement souhaité de la composante recherche à la composante création, il est recommandé d'afficher de brefs extraits d'ouvrages théoriques qui



apparaissaient particulièrement inspirants sur les murs de l'atelier, du studio ou du laboratoire. Ces extraits qui auront été recopiés et dont la référence exacte aura été bien notée pour éviter de refaire ce travail plus tard seront imprimés en caractères assez gros pour en permettre une lecture aisée à une bonne distance. Leur affichage n'a pas pour but de mettre ces textes directement sous les yeux, comme lorsqu'on lit un livre ou un texte à l'ordinateur et que leur lecture constitue la tâche unique sinon principale requérant toute l'attention, mais d'accompagner le processus du faire, en ne mobilisant qu'une part résiduelle de l'attention. C'est par l'alternance de l'attention entre les tâches du faire et la (re) lecture des mêmes extraits de texte que l'enchevêtrement de la composante recherche et la composante création se trouvera renforcée.

3.4. *Quand et comment terminer cette phase ?*

Bien qu'elle puisse être fructueuse en elle-même, cette phase d'exploration et de production fait partie d'un cycle de recherche-création qui doit être complété pour faire émerger la connaissance qui en découle et cadrer celle-ci par rapport à la sphère des concepts et des théories. Comme il est important, surtout pour les premières itérations, qu'un cycle ne s'étale pas au-delà d'un trimestre à la maîtrise et d'une année au doctorat, la phase d'exploration et de production ne devrait pas dépasser un mois et demi dans le premier cas et six mois dans le second. Voici une condition externe pour mettre fin à cette phase, d'autres conditions externes pourraient être la fin d'une résidence ou de l'accès à l'équipement requis par le type de pratique. Parmi les conditions internes, il y a la saturation ou la complétude, soit la conviction que l'on a fait le tour de la question et que la question initiale a été épuisée par la pratique, en raison de la satisfaction au regard des réponses ou solutions obtenues ou encore parce qu'une autre question a surgi d'une importance telle qu'elle provoque l'arrêt de l'exploration ou de la production et qui sera l'objet d'une formulation lors du prochain cycle. Habituellement cette saturation, parfois précédée ou annoncée par un passage à vide, s'accompagne d'un besoin de passer à autre chose.

3.5. *Exposer les résultats*

Cette phase d'exploration et de production, sauf peut-être dans le cas d'une première itération, peut donner lieu à une présentation publique, ouverte ou sur invitation tout dépendant des opportunités et du degré d'achèvement des résultats obtenus. Présenter publiquement ses résultats même si c'est de façon intime à un nombre restreint de personnes permet d'attribuer un certain état d'achèvement à l'artefact, les artefacts ou l' v nement produit.

Cette présentation publique est l'occasion de prendre une distance, de considérer l'artefact, les artefacts ou l' v nement produit à travers les yeux et les affects des autres. Jean Lancri parle en ces termes du recours à l'autre dans la création : « La part de l'autre se révèle ainsi indispensable [...] 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 [...] »(2006, p. 11) Dit autrement dans des termes savants cela permet de passer de la posture de « poiesis » soit du faire à une posture de l'« aesthesis » de la perception ou encore de la réception. Ce



changement de posture permet au chercheur-créateur de porter un regard critique sur son propre travail.

3.6. *Recueillir des témoignages spontanés*

Dans tous les cas, la présentation publique est le moment de recueillir des témoignages spontanés et non sollicités qui seront utilisés à la phase suivante. 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 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 ces derniers sont fournis spontanément, sans sollicitation en situation de post-imm diat t .

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 comprendre la pratique artistique. Il s'agit 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. Pour Jean-Marie Schaeffer du point de vue des sciences cognitives :

S'engager dans une expérience esthétique équivaut [...] à adopter un syle attentionnel particulier, à savoir un style divergent [...] la disposition au style cognitif divergent est proportionnelle à la capacité d'un individu à supporter la catégorisation retardée (2015, p. 104)

Ainsi, plus la donation de sens et la réception esthétique, ce qu'il nomme la catégorisation, est retardée et plus l'information sensorielle, qu'il nomme pr cat gorielle, peut accéder à l'attention de la personne. (p. 105)

3.7. *La documentation des activités*

Le déroulement des activités de cette étape doit être soigneusement document . La documentation tel qu'entendu ici recouvre ici trois types différents de documents : la saisie médiatique des activités, les notes personnelles et les différents artefacts produits. Il faut toutefois faire attention de ne pas confondre la documentation du processus de création et de l'œuvre résultante avec l'œuvre elle-même.

Nithikul Nimkulrat rappelle que la documentation a pour but rendre le processus créatif quelque peu transparent et dans un cadre académique la documentation constitue les données pour l'analyse et la réflexion sur la pratique de création : « 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. » (2007) Maarit Mäkelä abonde dans le même sens en conférant à la documentation un rôle de médiation entre la recherche et l'expérience artistique :



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. (Mäkelä et Nimkulrat, 2011, 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 c'est impossible de déterminer l'importance de ces  v nements marquants lorsqu'ils adviennent, il s'agit de capturer chacun, sinon le plus possible, des gestes posés autant consciemment que de façon non consciente (Nimkulrat, 2007).

Pour ce faire, il faut donc produire une documentation extensive, ce qui requiert un effort qui s'ajoute à celui, très prenant, qui consiste à mener jour après jour l'exploration elle-même. Cette documentation permettra, lors de la prochaine étape du cycle qui consiste à produire un récit de pratique, de rendre plus explicite la connaissance tacite. Robin Nelson, précise que la documentation et les écritures complémentaires ne sont pas des traductions de l'artefact ou l' v nement final, mais permettent d'articuler et de mettre en évidence ce qui fait l'objet de composante recherche de la recherche-création. (2013, p. 70)

Le premier type de documentation, distanciée, est la saisie médiatique qui est constituée de photographies et/ou de captations sonores ou encore de vidéos de ce qui a été réalisé, mais aussi des activités de production en tant que tel, des différentes expérimentations ou explorations. Les photographies sont des instantanés, elles ne conviennent moins ou pas pour documenter des  v nements ou des processus de transformations de l'artefact où la durée doit être prise en compte ; le recours à la vidéo est alors requis. Dans tous les cas il est d'usage pour une documentation exhaustive de multiplier les angles et les valeurs de plan, 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 regardeur ou du spectateur une sensation semblable à celle qui est suscitée en présence de l'artefact ou de l' v nement. Pour des durées plus ou très longues, la technique du *time lapse*, une technique empruntée au cinéma d'animation, où une saisie image par image est effectuée à des intervalles réguliers donne un effet d'ultra accéléré lorsqu'assemblée en vidéo, technique qui permet une économie notable de support.

Le deuxième type de documentation, expérientielle, 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 échecs et les modifications apportées au projet en insistant sur ce qui les motive : des résultats moins intéressants qu'anticipé, des contraintes qui n'avaient pas été prévues, etc. Parmi ces éléments il y a également des notes personnelles où sont consignés sans censure les pensées qui surgissent et sans épanchement le ressenti, les émotions et les affects.



Pour Lisa La Jevic et Stephanie Springgay, cette documentation est un espace d'exploration par lui-même en marge ou en parallèle avec les activités en atelier : exploration d'idées, de convictions, d'opinions autant par le langage que par les images. Elles ajoutent que les entrées d'un journal visuel peuvent prendre la forme de dessins, de peintures, de collages, de photographies, de poésies et de citations. (2008, 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 déjà dans l'histoire, la reconstruction ultérieure à partir de remémorations où selon l'état d'esprit lors de l'écriture certains éléments se trouvent gomm s et d'autres se trouvent magnifiés en raison de la distance. Capturer une suite de présent s'agit de capturer soi-même étant entendu que les  v nements 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 (2004/2010, p. 62) proposent l'auto questionnaire suivant que j'ai traduit et adapté :

 l ments pour faciliter la description des  v nements :

- Identification de l' v nement / incident.
- Description factuelle / compte rendu de ce qui a été fait / de ce qui est arrivé (quoi, qui, pourquoi, quand, où, comment - méthodologie / méthodes, contexte).

Questions pour faciliter l'évaluation de période :

-   quel point cela [artefact ou performance] a été réalisé ?
- Quelle est sa valeur (plan esthétique, technique, etc.) ?
- Qu'est-ce qui a été appris ? Qu'est-ce qui n'a pas été appris ?
- Comment vous êtes-vous senti à ce sujet ?
- Quelles sources d'information ont été trouvées ? Quelle valeur avaient-elles ?
- Quelles sont les décisions 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 ?

Questions pour faire une synthèse :

- Dresser la liste des avantages et inconvénients / points forts et points faibles.
- Qu'est-ce que tout cela veut dire ?
- Quel conseil donner à quelqu'un ?
- Identification de nouvelles questions clés qui ont surgi.

Le troisième type de documentation, 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



la planification que la réalisation en tant que telle : esquisses, sch emas, croquis, sc enarios, partitions, maquettes, moules, gabarits, etc.

4. Faire un récit de pratique

Suite à la phase d'exploration et de production en atelier, en studio ou en laboratoire, phase initiée et orientée par un questionnement, vient une phase de bilan. Ce bilan fait à partir des trois types de documentation et des témoignages recueillis prend la forme d'un récit de pratique. Le récit de pratique qui est décrit dans les prochaines sous-sections, a pour but d'expliciter sa propre pratique de création, de la rendre accessible et de la communiquer. En plus que de servir à rendre explicite le processus de création vécu sur un mode implicite, le récit de pratique a pour but de contextualiser autant le processus créatif que l'artefact ou l' v nement qui en résulte par rapport à des écrits théoriques ou encore des écrits d'artistes pertinents ainsi que par rapport à des pratiques artistiques apparentées. Voici les étapes pour faire un récit de pratique.

4.1. L'analyse de la documentation

La documentation constituée lors des explorations et des expérimentations en atelier, studio ou laboratoire, permet au chercheur-créateur d'articuler de façon explicite une réflexion qui lui permet de revisiter et d'analyser sa pratique afin de construire des connaissances relatives à celle-ci. Les étapes de l'analyse de la documentation que je propose s'inspirent en bonne partie de la théorisation ancrée une méthode inductive proposée par Barney Glaser et Anselm Strauss (1967/2010) qui a pour but de construire une théorie plutôt que de tester une théorie existante. Il est important de préciser que le terme « théorie » n'est pas utilisé 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 sur ce qui est arrivé et comment c'est arrivé.

Avant de décrire l'analyse à faire, il convient finalement de rappeler que les données à analyser sont de trois types :

- 1) La documentation distanciée qui consiste en la saisie médiatique de ce qui a été réalisé, mais aussi des activités de production.
- 2) La documentation expérientielle qui est constituée 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 éléments sont factuels, soit une description des matériaux, des techniques et des instruments utilisés. D'autres éléments sont des jugements et une planification de l'agir consécutif. Le dernier type d'éléments est de l'ordre du ressenti : les émotions et les affects.
- 3) La documentation artefactuelle, soit ce qui a été produit ainsi tous les artefacts qui en ont supporté la planification que la réalisation.



Cette documentation est éventuellement complétée par des témoignages recueillis lors d'une présentation publique.

La première étape consiste, suite à un dépouillement,   ** tablir un classement chronologique** des différents documents 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 différents éléments documentaires, saisie médiatique, notes personnelles ou artefacts de la date de la séance.

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 le décrire le contenu du document soient facilement accessibles.  tablir cette nomenclature au fur et à mesure, à la façon de la théorisation ancrée présente l'avantage de laisser les données parler 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 cr e e. 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 et les références permettant le cadrage. C'est finalement à partir de ce registre que le récit de pratique sera effectué.

Après avoir fait l'inventaire des différents documents, les avoir étiquetés et avoir consigné cette étiquette dans l'entrée correspondant à une séance particulière, commence la deuxième étape qui consiste à **identifier dans la suite des  v nements répertoriés des  v nements significatifs ou marquants** pour comprendre sa propre pratique qui sont advenus durant la période d'exploration et d'expérimentation. L'enjeu réside dans trouver la façon de faire cette identification, est-ce par introspection ou par distanciation ? L'introspection dont le mécanisme a été décrit plus en détail ailleurs⁴ 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. Les pièces de la documentation servent de déclencheur du rappel pour donner accès au vécu passé, à retrouver la subjectivité entourant les actions, soit

⁴ dans le chapitre consacré au récit de pratique antérieure disponible en ligne [http://lcpaquin.com/methoRC/2_1_recit.pdf].



des perceptions, des sensations corporelles, des  tats émotionnels, des croyances, des valeurs, des dimensions identitaires et culturelles, etc. 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, de développer une pensée autonome en se détachant des connaissances, opinions, convictions, certitudes et préjugés de son environnement et de sa culture. La distanciation vise également à échapper à la subjectivité déformante, «  gocentr e », le recul est alors celui face au ressenti, aux connaissances, opinions, convictions, certitudes et préjugés personnels.

De quelle nature sont ces  v nements significatifs et marquants à identifier ? 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  v nements 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  v nements extérieurs qui ont eu une influence significative sur l'expérience de création.

Parfois ces  v nements sont ponctuels comme des erreurs, des échecs, des réussites, des problèmes solutionnés, etc. D'autres fois ce sont des  v nements considérés comme suffisamment semblables ou apparentés pour constituer des  v nements-durées : des séries, des périodes, etc. Ces  v nements-durées, sont ponctués par des  v nements qui les bornent : la production du premier ou du dernier exemplaire ; par des  v nements qui les représentent : la production de l'exemplaire le mieux réussi, de celui qui marque un paroxysme, etc. par des  v nements charnières qui produisent des perturbations, des déstabilisations, des transformations, des dérivations, des bifurcations, etc.

Une fois ces  v nements identifiés, il s'agit, à la façon de la théorisation ancrée, de **produire un mémo** pour chacun.

D'abord un nom doit être assigné à l' v nement marquant qui est objet du memo, ce qui va au-delà d'accoler une étiquette au nom d'une catégorie qui, ultérieurement permettra de faire des décomptes et des regroupements comme dans les méthodologies qualitatives. Le nom sera le r f rent de cet  v nement, sa formulation doit être choisie ou construite en tenant compte de trois dimensions : ce qui est advenu, l'événementialité de l' v nement, le champ de pratique dans laquelle cet  v nement 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 d sambigu se la polysémie.



Le mémo doit également comporter une description de l' v nement marquant. La description est quelque chose qu'on établit, une représentation, la plupart du temps discursive, mais qui également peut prendre la forme d'un schéma. Il est préférable d'effectuer cette description d'un  v nement 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  v nement marquant. La temporalité d'un tel type d' v nement 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  v nement 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 qui sont 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  v nement marquant par « saturation intuitive » et tenter de cerner son importance dans la compréhension de sa pratique en cours d'élaboration.

Parmi les autres éléments à consigner dans le mémo d'un  v nement remarquable, il y a l'établissement de relations avec d'autres mémos déjà produits de façon à produire des figures tels une chaîne, un faisceau ou un réseau qui viendraient représenter la pratique durant la période analys e ; 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 qui seront traités lors de l'étape suivante.

Il est important de garder en tête qu'un mémo n'est jamais définitif, 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.

4.2. *Le cadrage théorique*

C'est un point de vue contextualisant qui est visé par le cadrage théorique ou conceptuel des  v nements remarquables advenus lors du processus de création en atelier, qui ont précédemment été identifiés et explicités. La dynamique habituelle théorie-pratique se trouve inversée, il s'agit d'un cadrage post hoc, qui intervient après-coup, après l'analyse de la documentation de ce qui est advenu en atelier.

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 non seulement doivent répondre à des standards professionnels tout en contribuant au renouvellement du genre dans lesquels ils s'inscrivent, mais également explorer et exprimer d'une manière réflexive et raisonnée les enjeux, problèmes, et les intérêts qui ont identifiés lors du processus de création tout en les reliant à des contextes plus larges. D'autre part, l'extériorisation de la



réflexion que ce cadrage 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 lors du cycle subséquent.

Ainsi, le cadrage permet 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'homog nisation 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. (Fook, 2012, p. 58)

Maintenant comment identifier ces ancrages conceptuels ou théoriques pour mettre en discussion les  v nements remarquables identifiés lors de l'analyse ? Ces ancrages peuvent apparaître spontanément à la conscience à partir du resouvenir 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. Dans tous les cas, pour chercher les ancrages conceptuels, on formule une requête soit par le nom qui a été donné à l' v nement remarquable soit par un ou l'autre mot important utilisé 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' v nement remarquable. Si la pertinence est avérée, une prise de note est effectuée ainsi que l'identification de citations particulièrement représentatives, que cela soit sur papier ou à l'ordinateur, la référence doit être soigneusement relevée, notée et consignée dans la base de données bibliographique.

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 leur autorité et en vertu de ce pouvoir de ne pas hésiter, après avoir fait l'effort de les comprendre, à confronter les constructions langagières des auteurs à la concrétude de ce qui a été fait, vécu et senti en atelier et de rejeter ce avec quoi il est impossible d'entrer en rapport, malgré la renommée et le rayonnement de l'auteur, cela s'appelle exercer l'esprit critique.

4.3. Le cadrage pratique

Le cadrage pratique, comme le cadrage théorique, est une opération de mise en relation avec le monde extérieur des  v nements remarquables survenus lors de l'expérimentation, mais cette fois par rapport à d'autres pratiques de façon à éviter l'écueil de l'enfermement sur soi, sinon du narcissisme.   ce sujet Jean Lancri tient les propos suivants :



[...] l'accès à l'objet d'étude de chacun se détermine dans le détour par l'autre ; dans le détour par l'analyse précise de démarches toujours autres, à savoir celles des oeuvres d'autrui, celles d'artistes distincts de soi, soit d'artistes et d'oeuvres 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 oeuvre. (2006, pp. 11-12)

Ainsi, le cadrage pratique 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 oeuvre. C'est en fait une façon de faire assez répandue chez les créateurs d'alimenter leur pratique en fréquentant assidument les galeries, les musées, les salles de spectacle et de cinéma pour voir « ce qui se fait » et 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'av nement de l'enregistrement numérique accessible facilement, de l'Internet et plus récemment des réseaux socionum riques 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 c t et de se passer d'appui institutionnel.

Ainsi, il est essentiel de colliger de façon précise et les informations signalétiques particulières aux créations artistiques colligées, de compléter par des recherches appropriées les informations manquantes et de lier ces informations signalétiques, le cas échéant : artiste, contributeurs, titre, date, lieu, média, support, source, institution, numérotation, etc.   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 elle est 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 une création artistique ce n'est ni assimiler celle-ci de façon à la faire sienne pour l'imiter, ni maintenir une distance objectivante où les affects sont tout à fait exclus. Cette position qui pourrait être qualifiée d'entre-deux permet d'appréhender et de comprendre, les  v nements remarquables identifiés lors de l'analyse. Le cadrage pratique de ces  v nements se fait en deux temps, par similarité et par la suite par différences. La création artistique est convoquée en raison de similarités qu'elle présente avec l' v nement remarquable. Une fois les similarités entre l' v nement remarquable et la création artistique convoquée sont décrites et que les différences sont établies, cette création artistique fournit un contexte pour comprendre l' v nement remarquable survenu lors de la pratique. Elle permet également de situer sa pratique singulière dans un champ de pratique plus large.



4.4. Le récit

Une fois que les  v nements remarquables advenus lors du processus de création ont été identifiés, nommés et explicités et qu'ils ont, le cas échéant, fait l'objet d'un cadrage théorique et/ou pratique, il faut inscrire toutes ces informations de façon à pouvoir les conserver et les communiquer. La forme qui est préconisée par la méthode des cycles heuristiques est le récit. Le récit de pratique, au contraire de l'écriture académique ou scientifique qui adopte un point de vue extérieur sur les choses du monde et dont le discours se veut impersonnel, impartial et logique, de ce fait, plus crédible, est centré sur sujet narrateur qui s'engage dans un travail d'exploration et de compréhension d'une histoire, épisodes et circonstancielle, celle de sa propre pratique. Ainsi le point de vue est essentiellement personnel, le récit est fait à la première personne, par un « je » situé dans un contexte précis, incarné qui convoque l'entièreté de sa personne, engagé dans une démarche d'introspection et d'explicitation.

Faire un récit de pratique c'est plus que décrire minutieusement ce qui est advenu lors de l'expérimentation en atelier, en studio ou dans le laboratoire, la phase précédente du cycle, de montrer comment l'activité d'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. Faire un récit de pratique c'est réconcilier et articuler les émotions ressenties et les actions déployées, c'est mettre à jour les façons dont on a agi et réagi au fil des circonstances, les émotions ressenties, les affects activés, les connaissances qui ont été mobilisées, les registres de justifications qui ont permis d'affronter les  v nements déplaisants, les modalités d'adaptation déployées.

Faire un récit de pratique consiste à produire pour chacun des  v nements marquants préalablement sélectionnés, un agencement d'éléments provenant des sources suivantes :

- la documentation factuelle, ce qui s'est passé, les gestes, les actions posées, les circonstances (leurs aspects temporels et spatiaux), les acteurs, les résultats obtenus à partir des captures audiovisuelles ;
- la documentation du ressenti : le perçu (bruits, odeurs, etc.), l'affectif ( motions, affects, plaisir, manque, etc.), comment cela a été vécu du point de vue personnel qui a été consigné dans un journal de bord, du point de vue des autres acteurs obtenu par le biais de leur témoignage ;
- la réflexivité : suite à un retour sur les intentions, à une distanciation, quel sens on attribue à ces  v nements « le sens en tant que mise en cohérence, et le sens, comme direction et mise en perspective » (Burrick, 2010, p. 18) tout en étant attentif à éviter de tomber dans l'intellectualisation ;
- un cadrage conceptuel ou théorique qui nous vient, que l'on peut convoquer pour aider à comprendre ;
- un cadrage artistique ou culturel qui fournit une contextualisation.



Faire un récit de pratique c'est articuler des  v nements marquants dans des temporalités hétérogènes : le temps long de l'ensemble des productions passées, le temps des cycles précédents et le temps plus court du présent cycle.

Il reste 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, nerveuse ? Cette écriture sera 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 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 théories convoqués et aux pratiques apparentées, ou encore des personnages qui composent notre identité comme par exemple 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 nous sent, bienveillante mais sans complaisance.

En terminant, 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 incarnée qui rend compte non seulement des  v nements remarquables qui sont survenus, mais des émotions et des affects que ceux-ci ont suscités ainsi que le lien avec les dimensions matérielles de la présence de son corps qui sont activées.

5. Bilan du cycle

Le bilan est la dernière phase d'un cycle heuristique. Il comporte trois temps : une évaluation des activités et des réalisations, l'énonciation des connaissances que l'on tire du cycle réalisé, et une préfiguration du cycle suivant ou encore, s'il s'agit du dernier cycle, d'un retour sur l'ensemble des cycles de la démarche.

5.1.  valuation du processus et des résultats

Il s'agit d'une part de valider d'évaluer les activités et réalisations accomplies durant le cycle en regard de la question qui l'a initié et, plus largement, en regard du projet de recherche-création en tant que tel. Il s'agit d'exercer un jugement sur l'intérêt, la pertinence et la réussite sur les plans artistiques, esthétiques, techniques et socio-politiques. Le jugement ne doit pas être que général et distancié, il doit également porter sur le ressenti, l'expressivité, l'adéquation avec les intentions initiales, avec nos valeurs.



5.2. Identification des connaissances que l'on en tire

Il peut sembler paradoxal   première vue de parler de production des connaissances puisque cette finalité est celle de la recherche positiviste dont les présupposés sont qu'il est possible au chercheur de se distancier suffisamment du phénomène étudié pour en faire un objet de connaissance, c'est-à-dire mettre à jour les principes et les règles qui le gouvernent.

Les théoriciens de la recherche-création ont beaucoup débattu sur le statut de cette pratique en regard de la recherche d'inspiration positiviste sur le plan de la production des connaissances. Certains ont cherché à montrer que la connaissance produite par la R-C n'était pas de la même nature que celle produite par la recherche, qu'elle était plutôt de nature expérientielle (Niedderer et Reilly, 2011). Pour d'autres, cette forme de connaissance était considérée comme ineffable puisqu'il n'est pas possible de la séparer de la personne de l'artiste et de la consigner dans un texte écrit, comme dans le cas de la connaissance conceptuelle produite par la recherche (Biggs, 2004, p. 7). Plusieurs se r f rent alors à la dimension tacite de la connaissance théorisée par Michael Polanyi qui constate que « nous pouvons en savoir plus que nous ne pouvons en dire » (Polanyi, 1962, p. 612). Il s'agit de connaissances subsidiaires, pré-logiques, développées par la pratique et l'expérience qui sont mobilisées pour accomplir une tâche précise et qui, conséquemment, ne peuvent être appréhendées qu'intuitivement (Barrett, 2007, p. 119). D'autres théoriciens, dont Borgdorff (2012, p. 68), établissent un lien avec un mode alternatif de production de la connaissance, soit le Mode 2 (Gibbons, Limoges, Schwartzman, Nowotny, Scott et Trow, 1994, p. 17). Contrairement à celles du Mode 1, les recherches qui appartiennent au Mode 2 se tiennent directement dans les contextes d'application, elles sont interdisciplinaires ou transdisciplinaires et méthodologiquement pluralistes. Chez d'autres encore, qui s'inspirent de la perspective féministe de Donna Haraway (1988), il y a un large consensus pour qualifier la connaissance produite par la R-C de située (entre autres : Farber, 2010, p. 3 ; Niedderer, 2009, p. 59 ; Sade, 2014, p. 31 ; Sutherland et Acord, 2007, p. 127). D'autres enfin adoptent une perspective phénoménologique et qualifient d'incarnée cette forme particulière de connaissance (entre autres : Borgdorff, 2012, p. 49 ; Downton, 2008, p. 124 ; Nelson, 2013, p. 57) qui ne se manifeste alors pas au niveau de la pensée (Cobussen, 2007, p. 28), mais du geste.

En somme, les connaissances dont il est ici question ne sont pas de nature conceptuelle formulées sous forme de règle ou de principe abstrait de leur contexte d'application. Elles sont plutôt directement reliées à l'expérience du chercheur-créateur, c'est pourquoi elle est dite incarnée – reliée au corps, au geste et au ressenti – et située – reliée au contexte soit l'espace-temps et la matérialité, ici de la pratique. Ce sont connaissances qui ont développées graduellement au fil des réalisations sont mobilisées pour accomplir des tâches spécifiques. Elles proviennent de l'évaluation des processus et de leurs résultats.

Il s'agit ici de reprendre les  v nements remarquables du récit de pratique et d'énoncer chacune des découvertes qui ont été faites en lien avec l'un ou l'autre aspect de la réalisation du projet de création et de faire une description de celle-ci la plus distanciée possible.



5.3. Préfiguration du prochain cycle

Suite à l'évaluation du cycle qui s'achève et des connaissances qui ont été identifiées, il s'agit d'identifier les problèmes qui se posent, les contraintes qui apparaissent de façon à envisager des modifications à apporter au projet de recherche-création. Une proposition de solution à ces problèmes ou encore les modifications envisagées constitueront les éléments pour formuler la question initiale du cycle subséquent.

5.4. Retour sur l'ensemble de la démarche

S'il s'agit du cycle final qui s'achève, il s'agit de produire un retour sur l'ensemble de la démarche réalisée, qui prend la forme d'une exegesis. [  continuer]



6. Références

1. Austin, J.L. (1962/1970). *Quand dire, c'est faire How to do things with words*. (Lane, G. et F. R canati, Trad.). Paris :  d. du Seuil.
2. Barrett, E. (2007). Experiential learning in practice as research : context, method, knowledge. *Journal of Visual Art Practice*, 6(2), 115-124.
3. Bazin, H. (2012). Art du bricolage, bricoleurs d'art. *Les cahiers d'Artes : L'art à l'épreuve du social*, (9).
4. Biggs, M. (2004). Learning from Experience: approaches to the experiential component of practice-based research. *Forskning, Reflektion, Utveckling*, 6-21.
5. Bippus, E. (2013). Artistic Experiments as Research. Dans Schwab, M. (dir.), *Experimental systems : future knowledge in artistic research*.
6. Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties : perspectives on artistic research and academia*. Amsterdam : Leiden University Press.
7. Boutinet, J.-P. (1994). Les multiples facettes du projet. *Sciences humaines*.
8. Burrick, D. (2010). Une épistémologie du récit de vie. *Recherches qualitatives*, (8), 7-36.
9. Chadoir, P. (2005). *Les résidences d'artistes en questions*. Lyon : L'Agence musique et danse Rhône-Alpes.
10. Cobussen, M. (2007). The Trojan Horse: Epistemological Explorations Concerning Practice-based Research. *Tijdschrift voor muziektheorie.*, 12(1), 18-33.
11. Coles, A. (2012). *The transdisciplinary studio*. Berlin : Sternberg Press.
12. Coste, F., Costey, P. et Rabier, C. (2009). Techno-, un préfixe qui d mange. *traces Tracés*, 5-21.
13. Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity : flow and the psychology of discovery and invention*. New York : HarperCollinsPublishers.
14. Deschamps, C. (2002). *Le chaos créateur*. Montréal : Guérin.
15. Dortier, J.-F. (1994). Du r ve à l'action. *Sciences humaines*, (39).
16. Downton, P. (2008). Ways of Constructing Epistemic, Temporal and Productive Aspects of Design Research. *Thinking through practice : art as research in the academy*
17. Esner, R. (2010). Ateliers d'artistes aux XXe et XXIe si cles, du lieu à l'oeuvre. *Perspective 2010/2011-3 : Actualit s de la recherche en histoire de l'art*, 599-604.
18. Farber, L. (2010). Exploring the relationship between theory and practice, thinking and making *On making : integrating approaches to practice-led research in art and design*. [Johannesburg]: Research Centre, Visual Identities in Art and Design, Faculty of Art Design and Architecture, University of Johannesburg.
19. 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.
20. Fourmentraux, J.-P. (2012). *Artistes de laboratoire : recherche et création à l'ère numérique*. Paris : Hermann.



21. Gendron-Blais, H. (2014). Sexposer aux aléas. Essai sur les risques du rapport esthétique et politique. *Cahiers d'histoire*, 33(1), 81-99.
22. Gibbons, M., Limoges, C., Schwartzman, S., Nowotny, H., Scott, P. et Trow, M. (1994). *The new production of knowledge : the dynamics of science and research in contemporary societies*. London; Thousand Oaks, Calif. : SAGE Publications.
23. Glaser, B.G. et Strauss, A.L. (1967/2010). *La découverte de la théorie ancrée stratégies pour la recherche qualitative*. Paris : A. Colin.
24. Gleize, J.-M. et Veck, B. (1984). *Francis Ponge : actes ou textes*. Lille : Presses Universitaires de Lille.
25. Goguelin, P. (1994). Comment faire naître un projet. *Sciences humaines*.
26. Gray, C. et Julian, M. (2004/2010). *Visualizing research : a guide to the research process in art and design*. Burlington, Verm. : Ashgate.
27. Haraway, D. (1988). Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist studies*, 14(3), 575-599.
28. Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain structures d'une révolution artistique*. [Paris] : Gallimard.
29. La Jevic, L. et Springgay, S. (2008). A/r/tography as an Ethics of Embodiment. *Qualitative Inquiry*, 14(1), 67-89.
30. Lagerstr m, C., Muchin, P. et artists, c. (2010). Transformation of identity. Dans Arlander, A. (dir.), *Proceedings of CARPA 1 - 1st Colloquium on Artistic Research in Performing Arts* (pp. 32-43).
31. Lambert, F. (2015). La place du nom erreur et du verbe se tromper dans la langue française et la fonction heuristique de l'erreur dans la recherche. Dans Metayer, M. et F. Trahis (dirs.), *Erreur et création : ESSAIS Revue interdisciplinaire d'Humanités* (pp. 17-24).
32. Lamy, Y. et Liot, F. (2002). Les résidences d'artistes : le renouvellement de l'intervention publique dans le domaine des arts plastiques : enjeux et effets. Dans Call de, J.-P. (dir.), *Métamorphoses de la culture : pratiques et politiques en périphéries*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
33. Lancri, J. (2006). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi ? Dans Gosselin, P. et à. Le Coguieq (dir.), *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 9-20). Québec : Presses de l'Université du Québec.
34. Leclerc-Parker, M.- . (2016). *La résidence d'artistes dans le réseau des centres d'artistes autogérés du Québec: enquête en vue d'une (re) définition*. Université du Québec   Montréal. Maîtrise en histoire de l'art.
35. Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. [Paris : Plon.
36. Magliozzi, M. (2008). Art brut, architectures marginales un art du bricolage.
37. Mäkelä, M. et Nimkulrat, N.(2011) Reflection and documentation in practice-led design research. Dans Communication présentée à /au Nordic Design Research Conference : Nordes



38. Menkman, R. (2009). *Glitch Studies Manifesto*.
39. Morin, E. (2014). *Enseigner   vivre : manifeste pour changer l'éducation*.
40. Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts : principes, protocoles, pedagogies, resistances*. London : Palgrave MacMillan.
41. Niedderer, K. (2009). Relating the Production of Artefacts and the Production of Knowledge in Research. Dans Nimkulrat, N. et T. O'Riley (dir.), *Reflections and Connections : On the relationship between creative production and academic research*. Helsinki : University of Art and Design.
42. Niedderer, K. et Reilly, L. (2011). Research Practice in Art and Design: Experiential Knowledge and Organised Inquiry. *Journal of Research Practice*, 6(2)
43. Nimkulrat, N. (2007). The role of documentation in practice-led research. *Journal of Research and Practice*, 3(1).
44. Petelin, G. (2014). Begging the question: Performativity and studio-based research. *Arts & Humanities in Higher Education*, 13(3), 189–200.
45. Pluta, I. (2015). *Th atres laboratoires : recherche-création et technologies dans le th atre aujourd'hui*. Paris : Ass. Ligeia.
46. Polanyi, M. (1962). Tacit knowing: Its bearing on Some Problems of philosophy. *Reviews of modern physics*, 34(4), 601-616.
47. Rheinberger, H.-J. (2005/2013). *Iterations*. : Diaphanes.
48. Rodriguez, V. (2002). L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'oeuvre. *Sociologie et sociétés*, 34(2), 121-138.
49. Sade, G. (2014). Experimental Creative Practices. Dans Lee, N. (dir.), *Digital Da Vinci: Computers in the Arts and Sciences* (p. 23-48). New York, NY : Springer New York.
50. Schaeffer, J.-M. (2015). *L'expérience esth tique*. Paris : Editions Gallimard.
51. Sutherland, I. et Acord, S. (2007). Thinking with art : from situated knowledge to experiential knowing. *Journal of visual arts practice*, 6(2), 125-140.
52. Viel, A.(2008) Quand souffle l'«esprit des lieux». Dans Communication présentée   /au 16th ICOMOS General Assembly and International Symposium: 'Finding the spirit of place – between the tangible and the intangible' Quebec, Canada.
53. Wallas, G. (1926). *The art of thought*. New York : Harcourt, Brace and Company.
54. White, P. (2009). *Developing research questions : a guide for social scientists*. Basingstoke [England]; New York : Palgrave Macmillan.

