Méthodologie de la recherche-création*

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

1 La recherche et la création : deux extrêmes à réconcilier

1.2 La création

1.2.1 Étymologie et définition du terme 2
1.2.2 La créativité 3
1.2.3 Dans l'Antiquité... 8
1.2.4 ... au Moyen Âge 10
1.2.5 ... à la Renaissance 12
1.2.6 ... au 17e siècle 14
1.2.7 ... au 18e siècle 15
1.2.8 ... au 19e siècle 17
1.2.9 ... 20e siècle 20
1.2.10 Références 27

Est-ce que la création est une activité que l'homme exerce depuis toujours? Ou du moins dont l'origine remonte à la nuit des temps? Est-ce que cette activité est aussi ancienne que le langage? Derek Bickerton (2010), dans son ouvrage *La langue d'Adam*, affirme que « [l]e langage est ce qui fait de nous des êtres humains. C'est peut-être même la seule chose qui nous rende humains. C'est aussi la plus grande énigme de la science », Jean Clottes (2010) affirme sensiblement la même chose pour la création artistique.

Les théories sur l'origine du langage sont nombreuses et le moment de son apparition varie grandement selon les auteurs et la conception du langage qu'ils se font, allant de l'époque de l'homme de Cro-Magnon, il y a 40 000 ans, période de la « révolution symbolique » avec les grottes ornées, des outils perfectionnés et des sépultures, à environ 2 millions d'années, durant le règne de l'*Homo habilis*, dont la physiologie permettait la phonation. De même, les théories sur l'origine de la création sont variées, selon la conception que les auteurs s'en font et le moment de son apparition. Elle varie de 370 000 ans pour des dessins sur des pierres et des os trouvés à Bilzingsleben, en Allemagne, au bestiaire trouvé dans la grotte de Chauvet

* 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 et Karelle Arsenault qui a fait une relecture minutieuse de ce texte.

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

datant de 35 000 ans (Clottes, 2010). Cette dernière grotte contient plus de 400 représentations d'animaux qui témoignent de la maîtrise de techniques très diversifiées : préparation des parois, gravures, tracés digités, mains positives, peintures, estompes, recherche de la perspective, etc., et même une superposition d'images similaires générant l'illusion d'un mouvement. Il est à noter que 70 % des animaux identifiables n'étaient pas chassés parce que trop redoutables : « Ce qui veut dire qu'à cette époque-là, les mythes, les histoires sacrées sur les puissances surnaturelles, portaient surtout sur des animaux redoutables non chassés » (Clottes, 2010, p. 64).

Le but de ce chapitre n'est pas de retracer l'histoire de l'art, mais, comme pour la recherche dans la section précédente, de dégager les conceptions successives de cette activité selon les époques – dont certaines ont encore cours aujourd'hui – pour aboutir à l'enseignement de la création dans un contexte universitaire. Il est à noter que la recherche et la création, même si leurs objectifs se situent aux antipodes, partagent à chacune des époques des éléments communs. Ce n'est pas étonnant, après tout, que ces deux pratiques se situent dans le même monde. De plus, au même titre que la technologie a été distinguée de la science, des distinctions seront établies entre la créativité et la création.

1.2.1 *Étymologie et définition du terme*

Le terme *création* est un emprunt du latin *creatio*, qui à l'époque classique signifiait « création, nomination », à la basse époque, « action d'engendrer, procréation », et en latin chrétien, « création du monde » et « chose créée, créature » (CRNL). La forme latine *créatio* est dérivée du verbe *creare*, dont l'usage courant a le sens de « faire naître » au propre et au figuré; dans le domaine des objets, il signifie « produire », alors dans le domaine agricole, il signifie « faire pousser »; dans le domaine des institutions, il signifie « nommer, élire » et, dans le langage religieux, il prend la signification de « faire naître à partir de rien », « tiré du néant par Dieu ». Le verbe *crescere*, qui a donné « croître » et qui signifie « faire pousser, faire grandir, produire », est issu de la même racine indoeuropéenne KRE ou KERE, qui s'appliquait autant à la semence elle-même qu'à la croissance de tout ce qui sort d'une semence. Ainsi, dans la mythologie romaine, Ceres, fille de Saturne, est la déesse romaine de l'agriculture, des moissons et de la fécondité.

Il est à noter qu'en grec ancien, c'est le verbe *poien* qui signifie « fabriquer », duquel sera dérivé le terme *poiesis*, qui renvoie spécifiquement à la création. Contrairement à la *tekhné*, qui désigne principalement le métier et son savoir-faire, le mot *poiesis* désigne plutôt la production, la génération, la mise en présence de l'absent. En français, ce terme donnera lieu à *poésie*, *poète* et *poétique*. Quant au terme *poiétique*, il est une construction récente attribuée à Paul Valery (1937) et reprise par René Passeron (1996) pour désigner « l'étude des conduites créatrices ».

Dès son apparition en français, vers 1220, le mot *création* est d'abord employé en parlant de la création divine du monde. Ce n'est qu'en 1790, à la fin du

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

siècle des Lumières, que la laïcisation du sens est attestée et que la création devient l'« action d'établir une chose pour la première fois » et « chose créée de la main de l'homme ». Le passage au domaine des arts est attesté en 1801 au sens d'« action de créer » et d'« œuvre créée », et un lien avec l'imagination est établi. On le retrouve particulièrement dans le domaine poétique en 1810 dans le débat qui oppose la création à l'imitation, ainsi que dans le domaine théâtral en 1843 pour désigner un rôle interprété pour la première fois (*Robert historique de la langue française*, (1998, pp. 943-944).

Sur le plan historique, on observe une convergence de la création avec la recherche, dans la mesure où l'histoire de l'occident a été marquée par un mouvement de laïcisation qui a culminé à la fin du 18e siècle. Toutefois, alors que Dieu sera remplacé par la raison pour la recherche, ce sera, du moins pour un temps, l'artiste qui se considérera investi des attributs divins.

Dans sa définition moderne et actuelle du mot, la *création* est un « [a]cte qui consiste à produire quelque chose de nouveau, d'original, à partir de données préexistantes » (CRNTL). Ainsi, la création implique la nouveauté, l'originalité, et s'oppose ainsi à la fabrication ou à la production de quelque chose par rapport à un modèle existant ou à des normes établies. De plus, la *tabula rasa*, soit la possibilité de recommencer à zéro, en rupture de tout ce qui existe déjà pour produire une nouveauté radicale, est définitivement écartée. Plus spécifiquement, dans le domaine des arts, le mot *création* désigne un « [p]roduit issu de l'activité d'un artiste et portant la marque de celui-ci », ou encore une « [i]nterprétation originale d'une œuvre, d'un rôle par un artiste dont l'apport personnel les enrichit et les renouvelle » (CRNTL). La première définition correspond au sens de l'expression « œuvre d'art », « où la mise en forme des matériaux, l'utilisation de la technique tendent à communiquer la vision personnelle de l'artiste en suscitant une émotion esthétique » (CRNTL). Ainsi, la création est intimement liée à la personne de qui elle émane, autant par le geste du faire que par l'intentionnalité. La seconde définition indique la possibilité d'effectuer une création à partir d'une création, comme un film à partir d'un roman.

1.2.2 *La créativité*

Avant d'aller plus avant, il est important d'établir des distinctions entre la *création* et la *créativité*. Même si les deux termes semblent partager la même étymologie (exposée précédemment), ce n'est pas tout à fait le cas, puisque le terme *créativité* a été calqué de l'anglo-américain *creativity* en 1946 (*Robert historique de la langue française*, (1998, p. 944). Ce terme, forgé par des psychosociologues qui étudiaient le processus créatif (*creative process*), n'avait en fait aucune connotation artistique à l'origine.

L'idée de créativité sort du domaine artistique pour devenir un thème social central. Le champ de la création artistique sortira de ses lieux traditionnels d'exercice pour essaimer directement le champ social, avec l'art d'intervention et

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

l'art communautaire. Par ailleurs, chacun porterait en soi un potentiel créatif inexploré, à développer lors d'ateliers appropriés donnés par des spécialistes de l'expression et de la créativité; l'école développera éventuellement des programmes visant à développer ce caractère créatif de l'enfant. Dissociée du monde de la création artistique, la créativité perdra son caractère subversif, contestataire pour devenir une nouvelle norme qui régit le monde des entreprises, par exemple le « créatif », personnage central des agences de publicité.

Dès la fin du 19e siècle, des recherches scientifiques ont commencé à propos de cette faculté humaine, menées entre autres au sein de la psychologie sociale. Théodule Ribot (1839-1916), dans son ouvrage *Essai sur l'imagination créatrice*, suggère que « [l]'élément essentiel, fondamental, de l'imagination créatrice dans l'ordre intellectuel, c'est la faculté de penser par analogie, c'est-à-dire par ressemblance » (1900, p. 2). Il distingue l'imagination de l'artiste, de l'inventeur et du scientifique selon l'exactitude du procédé. Les ressemblances affectives aboutissent à la création de métaphores et de symboles, alors que les correspondances précises caractérisent l'invention scientifique. Ainsi, malgré des différences, la création artistique est considérée comme un cas particulier parmi toutes les activités qui ont pour objet d'apporter des solutions nouvelles à des problèmes se posant à différents niveaux. C'est ainsi que Ribot distingue huit types d'imaginations créatrices parmi lesquels on retrouve les imaginations plastique, mystique, scientifique, pratique et commerciale.

En 1926, Graham Wallas propose un modèle en quatre phases dont il sera plusieurs fois question dans cet ouvrage. Wallas considérait la créativité comme une faculté développée lors de l'évolution de l'espèce humaine, permettant à celle-ci de s'adapter aux changements rapides de son environnement. C'est ainsi que les études psychométriques de la créativité ont démarré avec l'objectif empirique d'identifier l'ensemble des traits intellectuels et des aptitudes qui caractérisent la personne « créative » pour en faire la mesure et développer une conceptualisation scientifique – de type positiviste il va sans dire. C'est ainsi qu'à partir de cette époque, de nombreuses études et théories de la créativité se sont succédé. Certaines seront exposées plus loin.

La créativité n'intéresse pas que la psychologie, mais la plupart des disciplines des sciences humaines et sociales qui, souvent, s'associent pour produire des études transdisciplinaires. De plus, à partir des années 1980, une approche cognitive est développée, donnant lieu à des collaborations entre sciences biologiques, sciences de la cognition et sciences sociales et humaines. Les représentations mentales ainsi que les traitements de l'information qui adviennent lors de l'acte créatif sont explorés par des recherches expérimentales : études de cas et simulations en intelligence artificielle. Deux revues scientifiques très cotées sont consacrées à ce domaine : *The Journal of Creative Behavior* (depuis 1967) et le *Creativity Research Journal* (depuis 1988).

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

La créativité ne sera pas uniquement étudiée pour sa finalité. John Dewey (1859-1952), philosophe américain qui s'inscrit dans le courant pragmatique, met en évidence le rôle actif de la personne dans la création de sa propre expérience. Dans son ouvrage *Art as Experience* (1934), il énonce que l'expression créative participe de l'expression de soi parce que le moi (*self*) n'est pas isolé de ses actions : « *There can be self-expression only because the self is not isolated from its doings; its expressions are not external to it* » (p. 212). Dans la même veine, Abraham Maslow (1908-1970), considéré comme l'initiateur de l'approche humaniste en psychologie, inscrit la créativité au sommet de sa hiérarchisation des besoins (la pyramide de Maslow), dans la zone de l'« actualisation de soi ». Maslow accorde ainsi plus d'importance aux traits de la personnalité qu'aux résultats. Dans son ouvrage *Toward a psychology of being* (1968), il énonce que, « *to the extent that creativeness is constructive, synthesizing, unifying, and integrative, to that extent does it depend in part on the inner integration of the person* » (1968, p. 140). Dès lors, sur le plan de la croissance personnelle, la créativité est vue comme un signe de santé mentale et de bien-être émotionnel, et même comme un signe de fonctionnement optimal des individus (Simonton, 2000, p. 151).

Mihaly Csikszentmihalyi (1934-) met en évidence l'impact du milieu et de l'environnement social sur la créativité. Il propose un modèle systémique (Csikszentmihalyi, 1988) où trois forces ou entités interagissent dans le processus de création : le domaine, le milieu et l'individu. D'abord, le domaine, soit la partie culturelle, renvoie à un système symbolique plus ou moins structuré, ce qui facilite (ou pas) la détermination si la nouveauté est une amélioration (ou pas), ou encore si celle-ci est possible. La reconnaissance de la créativité demande un changement dans le climat de l'évaluation : « la créativité est autant le résultat de changement des standards et l'introduction de nouveau critère d'évaluation que de réalisations nouvelles de l'individu » (p. 7 [notre traduction]. Ensuite, le milieu est composé de certains individus, habituellement des professionnels, qui pratiquent ou interviennent à l'intérieur d'un domaine et qui ont le pouvoir de le changer. C'est le contexte social qui fournit une validation de la créativité, à défaut de quoi il n'y a qu'originalité. Un minimum d'organisation est nécessaire à l'intérieur du champ pour établir et préserver les critères, en plus d'un minimum d'ouverture idéologique. Enfin, l'individu doit avoir les traits de personnalités et les aptitudes proposées par les recherches des prédécesseurs, mais aussi des habiletés cognitives en rapport au domaine, la motivation ainsi que l'accès au milieu par des contacts, par la capacité de s'exprimer de façon à se faire comprendre.

Par ailleurs, Csikszentmihalyi identifie, avec le terme *flow* qui peut se traduire par « expérience optimale », un état de concentration ou d'absorption complète dans une activité qui procure une grande impression de liberté, de joie, d'accomplissement et de compétence, et durant laquelle le temps semble disparaître. Le fait de se sentir bien peut être assimilé à un sentiment de bonheur, et une vie satisfaisante serait celle où on arrive à multiplier les expériences optimales. C'est ainsi que l'ouvrage original, intitulé *Flow: The Psychology of Optimal Experience* (Csikszentmihalyi, 1990), sera traduit en français en par *Vivre : la psychologie du*

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

bonheur (2004). L'expérience optimale est décrite comme « une situation dans laquelle l'attention est librement investie en vue de réaliser un but personnel parce qu'il n'y a pas de désordre qui dérange ou menace le soi » (2004, p. 51). Ses principales caractéristiques sont

> une adéquation entre les aptitudes de l'individu et les exigences du défi rencontré, une action dirigée vers un but et encadrée par des règles, une rétroaction permettant de savoir comment progresse la performance, une concentration intense ne laissant place à aucune distraction, une absence de préoccupation à propos du soi et une perception altérée de la durée » (2004, p. 79).

Par la suite, Csikszentmihalyi combinera l'expérience optimale avec la créativité, notamment dans l'ouvrage *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention* (1996).

Alors que la création, du moins dans le présent ouvrage, touche exclusivement le domaine des arts, la créativité touche potentiellement tous les domaines des activités humaines, dont la science, la technique et les organisations sont les plus importantes. La créativité scientifique est d'une importante capitale pour l'avancement des connaissances. Cette assertion est attestée par le modèle proposé par Thomas Kuhn selon lequel la science dite « régulière » avance à petits pas, systématiquement à l'intérieur d'un paradigme, en appliquant des techniques établies pour résoudre des questions qui ne sont que légèrement différentes des précédentes. Parfois, des anomalies, c'est-à-dire des énigmes issues de questions non ou partiellement résolues, surgissent et mettent en défaut les conditions d'application du paradigme en place. Il s'en suit une tension qui peut monter jusqu'à l'instauration d'une crise. Celle-ci sera résolue par une phase de science dite « extraordinaire », au sens où une part d'extra-rationalité, la *créativité*, subsume l'approche scientifique classique, ce qui permet l'apparition de nouvelles théories destinées à fournir des instruments conceptuels inédits résolvant les énigmes. La sélection de l'une d'entre elles, qui sera à la base du nouveau paradigme, fait suite à des débats qui peuvent faire intervenir des éléments non rationnels et des dynamiques de domination, de rejet, de préjugé, etc., et où sont exercées des pressions psychologiques, politiques et historiques (Kuhn, 1962/1983).

Pour ce qui est de la créativité technique, elle est exercée de façon continue et prend la forme d'activités dites de « recherche développement » et vise l'invention de nouveaux matériaux, produits ou dispositifs, l'établissement de nouveaux procédés, systèmes et services, ou encore l'amélioration sensible de ceux qui existent déjà. Cette créativité donne lieu à des inventions qui feront l'objet de brevets des droits de propriété exclusifs qui constituent un capital permettant aux entreprises ou aux nations qui sont dynamiques de compétitionner avec les autres et de s'enrichir. Elle donne aussi lieu, avec les mêmes résultats, à de l'innovation, soit la mise en application ou en production des inventions.

Enfin, au milieu des années 1980, des travaux traitant de la créativité au sein de l'organisation sont apparus dans le champ du management stratégique (Amabile,

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

1988). La créativité organisationnelle sera considérée comme un sous-ensemble du changement organisationnel (Woodman, Sawyer et Griffin, 1993). Les recherches visant à accroître la créativité des individus au sein de l'organisation se sont d'abord appuyées sur des modèles issus de la psychologie et centrés sur les individus, avant de s'orienter vers des modèles mobilisant plusieurs niveaux, ceux des individus, des groupes et de l'organisation. Le modèle proposé par Amabile (1988) identifie trois composants nécessaires à la créativité individuelle : les compétences liées au domaine concerné; les compétences liées à la créativité; et la motivation intrinsèque par rapport à la tâche. Le modèle proposé par Woodman *et al.* (1993) est qualifié d'« interactionniste », car la créativité du groupe est fonction de la créativité des individus qui le composent, mais elle dépend aussi de facteurs spécifiques sur ce plan, comme les normes du groupe, sa cohésion, sa taille, son hétérogénéité et son mode de fonctionnement. Pour ce qui est de l'organisation, les facteurs sont les ressources incluant les financements, les matériels, les systèmes, les personnes et les informations que celle-ci met à disposition. De nombreux autres modèles de la créativité organisationnelle ont été proposés, notamment des modèles pour en assurer la gestion, comme la créativité ne se gère pas comme un produit ou un service. C'est ainsi que sont apparus des services de consultation et de formation en créativité, plus ou moins appuyés sur des modèles attestés par la recherche universitaire, qui ont tous leur formule et leur recette particulière.

En plus et à partir des théories et modèles de la créativité, de nombreuses techniques pour favoriser la créativité ont été proposées. Parmi celles-ci, la plus connue est sans doute le *brainstroming*, traduite par « remue-méninges », expression proposée par le publiciste Alex Osborn (1888–1966). Cette technique consiste, en groupe et de façon non contraignante, à fournir le plus grand nombre possible d'idées et d'associations et à différer le moment de leur évaluation. Dans son ouvrage *Applied Imagination: Principles and Procedures of Creative Problem* (1963), Osborn fera évoluer cette méthode vers un cheminement méthodologique plus complet et plus structuré, dont les grandes étapes sont la clarification de l'objectif, la recherche de solutions et la préparation à l'action, pour laquelle des rôles sont dévolus aux participants : le client, porteur du projet; l'animateur, qui gère le processus; et le groupe ressource, qui va aider le client à différentes étapes, en fonction des choix faits par l'animateur et le client. Ce modèle, supporté par la Creative Education Foundation, est encore aujourd'hui très utilisé.

La technique du *Mind Mapping*, traduite par « schéma heuristique », pour sa part, a été conçue par Tony Buzan (1993/2003) et est proposée lors de l'activité « énoncé d'intention ». Le *Mind Mapping* est basé sur l'inscription et la visualisation dans un espace cartésien des résultats d'un *brainstorming*. Plusieurs applications informatiques accompagnent l'application de cette technique. Parmi les techniques plus récentes, on compte la méthode ASIT, pour « Advanced Systematic Inventive Thinking », que Roni Horowitz (2004) a traduit par « Réflexion inventive systématique avancée ». Cette technique sert à simplifier l'application de la théorie TRIZ (*Teorija Reshenija Izobretateliskih Zadatch*), traduite par « Théorie de résolution inventive des problèmes », développée par Genrich Saulovitch Altshulle

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

(1926 -1998) en Russie dans les années 1940. Celle-ci est basée sur l'analyse de brevets et sur l'identification de points communs entre les innovations. Cette méthode très complexe stimule une réflexion individuelle ou de groupe par l'écriture de phrases construites avec cinq outils : l'unification; la multiplication; la division; la rupture de symétrie, qui casse les constances dans le temps; l'espace; et les groupes et la suppression d'objets.

Dans les sections qui suivent, après avoir cerné les spécificités de ces techniques, les conceptions successives de la création artistique seront passées en revue, jusqu'à son inscription dans l'enseignement universitaire.

1.2.3 *Dans l'Antiquité…*

Durant l'Antiquité, la philosophie naissante s'est d'abord interrogée sur la nature et la finalité de l'art, et non sur la pratique artistique en tant que telle. Malgré tout, il est important de tracer les grandes lignes des conceptions platoniciennes et aristotéliciennes de l'art, qui ont été structurantes pour la pratique artistique jusqu'au début du 20e siècle. Celles-ci s'articulent essentiellement autour du « beau » et de l'« imitation ».

Depuis le temps de Socrate, la conception du beau a été sujet de réflexions et de débats. Parmi les contributions majeures sur la question, on retrouve celles de Hegel et de Kant. Dans *Hippias majeur*, un dialogue de Platon, Socrate dispute avec le sophiste Hippias d'Élis de la définition du mot. Socrate en donne quatre (Lacoste, 1986) :

- Le beau est ce qui est *harmonieux*, par le rapport entre les parties et le tout : l'unité du tout s'impose à la multiplicité des parties.
- Le beau est ce qui est *utile* : une chose est belle quand elle remplit bien sa fonction.
- Le beau est ce qui est *avantageux* : l'utile est appliqué à de bonnes fins, c'est-à-dire morales.
- Le beau est ce qui *donne du plaisir* à la vue et l'ouïe : les sensations liées au goût, au toucher et à l'odorat sont caractérisées par la laideur.

Socrate conclut ainsi que « les belles choses sont difficiles », mais il échoue à définir l'Idée du Beau, car il est impossible à concevoir séparément du sensible.

Pour Platon, l'artiste est un imitateur et imiter, ce n'est pas produire ni créer (*poiein*), mais seulement reproduire une création déjà accomplie. L'imitation (*mimêsis*) assujettit l'artiste à l'autorité d'un modèle (*paradeigma*), et celui-ci n'est actif que sous influence. À l'opposée, Aristote met en rapport l'imitation à l'activité créatrice. De plus, il n'imite pas l'être, mais le sensible. C'est sur ce point que Platon formule une critique très sévère des arts mimétiques, que ce soit la peinture, la sculpture, la tragédie ou la musique, et plus encore la poésie. À la fin du Livre III de *La République*, Socrate congédie le poète de sa cité idéale, au motif que, contrairement à la philosophie qui ne veut considérer que le monde des Idées,

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

l'imitation artistique est une double tromperie; déjà, les objets matériels ne sont que les reflets de vrais objets existant dans le monde des Idées et la représentation de ces reflets par l'artiste n'est donc que l'imitation d'une imitation. L'art ment aux hommes en produisant des simulacres de réalité. Par ailleurs, il est suspect du point de vue moral : les artistes, en tant qu'imitateurs, produisent des exemples imparfaits qui, présentés sous des formes esthétiques attirantes, sont susceptibles d'influencer l'action des hommes.

Pour Aristote, cela dit, l'art n'est pas pure copie de la nature, et encore moins des apparences. Pour lui, l'art est une production (*poiesis*) qui imite la façon dont la nature procède : « Si les choses naturelles n'étaient pas produites par la nature seulement, mais aussi par l'art, elles seraient produites par l'art de la même manière qu'elle le sont par la nature [...] l'art, ou bien exécute ce que la nature est impuissante à effectuer, ou bien l'imite » (*Physique*, Livre II, Chap. VIII, 199a 20 et sq. (1973, p. 77) Ainsi, la relation de l'art à la nature est une relation complexe, faite à la fois de similarité, d'imitation et d'augmentation. Dans un traité consacré à la création, le *Perì poiêtikês*, Aristote associe la production (*poïèsis*) artistique à l'imitation (*mimêsis*) plus qu'au beau. Pas une imitation qui serait une copie de la réalité, mais une re-création à partir du modèle de la réalité qui soit « vraisemblable et possible » : « De ce qui a été dit, il apparaît que le rôle du poète n'est pas de dire les choses qui arrivent, mais [de dire] celles qui pourraient arriver et les choses possibles selon ce qui est vraisemblable ou nécessaire » (1451a 36-38). Le théâtre tragique retient particulièrement son attention, car il s'agit d'une « imitation non d'hommes, mais d'action et de vie et de bonheur » (1450a 16-17). Ainsi ce n'est pas l'homme qui sera objet d'imitation, mais son action, son comportement, et surtout les valeurs morales qui déterminent le cours des choses.

Les actes sont l'actualisation de puissances motivées par les valeurs morales et les jugements. C'est l'action qui donne forme aux émotions. Autrement dit, dans la tragédie, l'action précède et détermine le caractère des hommes qu'elle représente, et non l'inverse : « Nous posons que la tragédie est l'imitation d'une action achevée et entière et ayant une certaine grandeur [...] qui a un commencement, un milieu et une fin » (1450b 23-27). Plus loin, Aristote qualifie le type de fable qui convient le mieux à la tragédie : « pour que celle-ci soit des plus belles, ne doit pas être simple, mais complexe et susceptible d'imiter les choses qui excitent la terreur et la pitié » (1452b 32-35). Pour lui, la tragédie a une vocation didactique : elle vise à enseigner une vérité morale. Pour susciter ces émotions, il faut que le héros soit « un homme qui n'a rien de supérieur par son mérite ou ses sentiments de justice, et qui ne doit pas à sa perversité et à ses mauvais penchants le malheur qui le frappe, mais plutôt à une certaine erreur qu'il commet pendant qu'il est en pleine gloire et en pleine prospérité » (1453a 9-15). L'imitation par la mise en scène de telles actions par des personnages produit chez le spectateur une épuration : « en représentant la pitié et la frayeur, la tragédie réalise une épuration (*katharsin*) de ce genre de passions » (1449b 27-28). Cette catharsis, qui n'est mentionnée qu'une fois dans le traité, a donné lieu à de multiples interprétations, dont celle morale qui veut que le spectateur, en se mettant à la place du héros, vit ses passions sur le mode de

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

l'imaginaire, ressent des sentiments tels que la pitié et la crainte et en ressort « purifié ». Certains ont remarqué l'emprunt de ce terme au domaine médical et ont fait le rapprochement avec l'approche homéopathique : une épuration du même par le même, ou plutôt par l'imitation du même. Cette imitation est en fait une transformation où le poète vient substituer le plaisir à la peine : « Il faut agencer l'histoire de façon qu'en écoutant les choses arriver on frissonne et on soit pris de pitié […]. [C]e que le poète doit procurer, c'est le plaisir qui par la représentation provient de la pitié et de la frayeur » (1453b 4-13).

Quoi qu'il en soit, malgré toutes les savantes spéculations, il est impossible de reconstituer la conception antique de la création artistique et du processus de la création. Néanmoins, ces quelques passages seront repris, commentés, adaptés par les penseurs de la création artistique, notamment le concept de *mimesis*. où

> [c]haque époque historique lui assigna une caractéristique propre : dans la Grèce antique, la mimésis est la production d'apparence et de fiction. Au début de l'époque moderne, elle se situe entre l'expansion du pouvoir et la « découverte » de la subjectivité. Devenant un principe de la mise en scène de l'État, elle prend à l'époque classique une signification politique. Au 18e siècle, elle sert de critère à la conception du sujet qui crée, idée qui se prolongera au 19e siècle avec les productions de mondes dans le roman et la société (Gebauer et Wulf, 1992/2005).

Par ailleurs, une « méthode cathartique » a été développée par Josef Breuer et Sigmund Freud à partir de leur recherche sur l'étiologie des symptômes hystériques, qu'ils exposent dans l'ouvrage *Études sur l'hystérie* (1895/1956).

1.2.4 *… au Moyen Âge*

Durant la longue période du Moyen Âge, la création artistique est essentiellement subordonnée à la théologie chrétienne. Le sacré est au centre de la création artistique et l'or, le métal le plus précieux, est utilisé pour désigner la dimension divine. Les œuvres d'art se retrouvent exclusivement dans des édifices religieux et ne sont pas des décorations, mais des énoncés didactiques, imposant un certain ordre moral au monde physique et figeant le cours du temps. Elles sont objet de dévotion.

Le processus créateur est pensé en relation avec la création divine, tout comme le rapport à la connaissance, ce qui entraîne une révision du concept antique d'imitation : l'activité artistique

> cherche à imiter tout autant le visible créé par Dieu que l'œuvre de Dieu, à créer à l'image de Dieu en prolongeant l'activité de la nature. Les rapports entre la création humaine et la création divine sont régis par un principe de concordance, de similitude, qui repose sur l'application des règles d'harmonie, de proportion, de symétrie, de clarté, que l'artiste découvre en lui-même comme dans la nature et qui lui permettent d'atteindre cette beauté qui n'est

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

> rien d'autre que la manifestation visible de la splendeur divine (Lichtenstein et Decultot, 2003).

Le procédé artistique central est l'allégorie (Heck, 2011) qui met en relation deux niveaux de réalités, la Révélation et d'autres vérités théologiques, difficilement représentables directement, avec des représentations saisissantes déjà connues, ce qui permet leur reconnaissance par les fidèles. Ainsi, par exemple, les Vertus sont souvent représentées armées de pied en cap comme de preux chevaliers. La création artistique passe en général par l'imitation d'un modèle exemplaire, mais aussi par l'utilisation des patrons, tant pour des domaines dont l'élaboration technique est complexe, tels le vitrail, la tapisserie et l'orfèvrerie, que pour la peinture et la sculpture (Lorentz, 2011).

À l'exception de la musique qui faisait partie du *quadrivium*, le regroupement des disciplines « scientifiques » des arts libéraux avec l'arithmétique, l'astronomie et la géométrie, les arts plastiques sont considérés faire partie des arts mécaniques. La musique est toutefois considérée non pas dans sa pratique, mais comme une science qui a la valeur d'une représentation du monde, les intervalles musicaux rendant audibles, de par les rapports numériques qui les sous-tendent, l'harmonie cosmique. Ainsi, les arts libéraux désignent des activités intellectuelles qui ont comme finalité « la connaissance du vrai », et sont donc considérés comme « nobles », alors que les arts mécaniques renvoient aux activités manuelles qui visent la transformation d'une matière tangible et requièrent des savoir-faire spécialisés et une habileté dans l'exécution. La pratique artistique s'apprend et s'exerce au début de la période et en partie, par la suite, dans les monastères, créés au 5e siècle en Occident, qui constituent alors les seuls îlots de culture – pensons aux chants liturgiques et aux enluminures qui ornent les manuscrits.

La majeure partie de la production est constituée de commandes : commandes privées émanant de rois, de princes, de seigneurs, et, vers la fin de la période, de riches bourgeois ou ecclésiastiques, mais, surtout, commandes collectives émanant de l'Église ou des confréries principalement pour la construction de cathédrales ou d'églises et la fabrication des objets de culte. Dans ce cas, les commanditaires sont considérés comme des intercesseurs entre Dieu et les hommes, et ils laissent leur marque sur l'œuvre dont ils ont rendu possible l'exécution. C'est ainsi que sur les façades des églises figure souvent le nom des commanditaires à côté de celui des artistes qui ont participé à la construction. Même les manuscrits enluminés portent, à partir du 10e siècle, le nom de leur commanditaire. En raison du rapport économique qui lie l'artiste au commanditaire ou au donateur, le plus souvent établi par contrat, l'artiste se trouve assujetti aux exigences et aux possibilités financières de ce dernier.

Pour l'essentiel, la pratique artistique se fait surtout dans des ateliers et s'apparente à l'exercice d'autres métiers. En fait, art et artisanat sont des termes qui n'ont été distingués qu'à partir de la Renaissance. L'artiste, qu'il soit architecte, sculpteur, peintre, orfèvre ou verrier, se définit par son statut dans l'atelier. Il y a d'abord le maître, à qui, en raison de sa renommée et de son rayonnement, sont

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

octroyées les commandes. Le maître fait la conception et signe les productions. Il y a ensuite le chef d'atelier, qui s'assure que les commandes sont exécutées, puis les artistes, des professionnels salariés qui maîtrisent une technique et qui sont souvent polyvalents. Enfin, il y a les apprentis, logés et nourris, qui apprennent un métier tout en s'acquittant de tâches, comme la préparation des couleurs dans un atelier de peintre (Cassagnes-Brouquet, 2008). Les maîtres, surtout ceux dont la réputation était très grande, voyagent beaucoup. Non seulement ils se déplacent de ville en ville, mais aussi d'État en État pour participer à de grandes réalisations.

1.2.5 *... à la Renaissance*

Le mot italien *Rinàscita* est utilisé par les contemporains de la période pour mettre l'accent sur le renouveau, particulièrement dans le domaine des arts. C'est à la moitié du 19e siècle que les historiens ont commencé à étudier cette période, que Jakob Burckhardt (1818-1897), dans son ouvrage *Civilisation en l'Italie au temps de la Renaissance* (1860/1885), caractérisera par la naissance de l'humanisme et de la conscience modernes. Apparu en Italie dès la fin du 14e siècle, ce mouvement s'est graduellement propagé dans le reste du continent, à des rythmes et des degrés différents selon la géographie. Il atteindra son apogée dans de nombreux pays vers la fin du 16e siècle.

Le renouveau sera initialement provoqué par l'accès à l'héritage antique permis par la *Reconquista* des royaumes musulmans de la péninsule ibérique par les souverains chrétiens qui culmine au 13e siècle (Conrad, 1998). L'assimilation des connaissances, tant scientifiques que techniques et philosophiques, contenues dans les traités antiques traduits de l'arabe, entraîne une effervescence sans précédent. En recherche, cela mène à l'avènement de la recherche empirique qui pave la voie à l'avènement de la science moderne. Sur le plan de la création artistique, la conception de l'imitation qui s'élabore à partir de la lecture d'Aristote est pensée en référence à la nature, mais par l'intermédiaire des Anciens, dont les œuvres sont érigées en modèles d'imitation de la nature : « L'imitation de la nature devient en quelque sorte une imitation au second degré, l'imitation d'une imitation : l'art doit imiter l'art afin d'imiter la nature » (Lichtenstein et Decultot, 2003). Cette idée selon laquelle la création artistique doit reposer sur l'imitation des maîtres caractérise l'humanisme, ce mouvement philosophique et artistique qui prône la connaissance de la langue, de la culture et des sciences antiques tout en mettant l'homme au centre du monde et en visant à son épanouissement. C'est ainsi que les mythes de l'Antiquité païenne sont relus et fournissent de nouveaux sujets de production artistique en dehors de ceux prescrits par l'Église et la foi chrétienne.

Par ailleurs, la conception de l'imitation, sans doute influencée par l'empirisme naissant, prend le sens d'une ressemblance fidèle de la réalité visible. Leonardo da Vinci (1452–1519), dans son *Trattato della Pittura* (fragment 411), parle de « *conformità co'la cosa imitata* » (conformité avec la chose imitée). Pour rendre l'observation du réel par l'œil humain, il fallait, en plus de respecter les proportions, maîtriser à la perfection la perspective, les jeux d'ombre et de lumière

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

tels qu'ils apparaissent, afin de donner une impression de réalité à la peinture. C'est pourquoi la connaissance des mathématiques, des lois optiques et des instruments techniques comme la *camera obscura* était nécessaire. La perspective, théorisée de façon mathématique par Léon Battista Alberti (1406-1472) dans son traité *De pictura* (1435), est une convention pour représenter un volume sur une surface plane. Pour ce faire, on suggère de créer un effet de profondeur en diminuant progressivement la taille des objets en fonction de leur éloignement par rapport aux éléments présents en premier plan.

La création artistique rompt avec les canons de représentation de l'Église; elle donne une nouvelle place à l'individu. Les personnages représentés ont une plus grande présence; le poids de leur corps habite l'espace qui gagne ainsi en profondeur. Les signes de la sainteté, telles les auréoles, disparaissent et le divin est incarné dans son humanité. Le dessin de l'*Homme de Vitruve* par Léonardo daVinci est très représentatif de la conception de la création artistique à la Renaissance. L'être humain est au centre, conformément à l'humanisme; la représentation de son corps par son anatomie illustre la montée des sciences empiriques et le cercle renvoie à la géométrie.

L'effervescence de la période est propice à la création de nouvelles techniques de peinture, de sculpture et d'architecture. En peinture, outre l'introduction de la perspective, il y a l'amélioration du vernis, la toile qui remplace le bois comme support, l'huile de lin qui remplace les matières agglutinantes comme l'œuf ou la cire, ainsi que le chevalet.

L'artiste se distingue de l'artisan : il est aussi un savant qui utilise les traités, connaît l'anatomie du corps humain et les règles de la perspective. De plus, plusieurs artistes contribuent à la connaissance en tenant des discours théoriques sur leur pratique. C'est le cas, par exemple, des traités d'Alberti et de Leonardo da Vinci évoqués plus tôt, et du recueil biographique de Giorgio Vasari (1511-1574), considéré comme un des ouvrages fondateurs de l'histoire de l'art, intitulé *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550) (*Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*). Cet ouvrage est consacré à plus de 200 artistes contemporains ou du passé, principalement florentins. Plusieurs sont des artistes complets : peintre, sculpteur, orfèvre, architecte et poète, ce qu'étaient Leonardo da Vinci ou Michelangelo. Ils signent leurs œuvres et deviennent des personnalités connues et reconnues pour leur singularité.

Si l'œuvre d'art est toujours produite en atelier et fait l'objet d'une commande tarifée reposant sur un contrat signé dans lequel l'artiste s'engage à respecter les indications qu'il contient, un nouveau type de commanditaire s'ajoute à l'aristocratie de l'Église et du pouvoir : les bourgeois, les banquiers et les grands marchands. Ceci entraînera une privatisation partielle de l'art, dont les thèmes et les manières répondront à présent à des goûts particuliers et participeront à révéler le raffinement de ceux-ci. La création s'inscrit ainsi dans le commerce, par exemple les peintures seront payées au pied carré ou selon les matériaux et le temps d'exécution

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

selon les capacités financières et le raffinement du commanditaire, ce qui entraînera un résultat différent. D'importantes collections privées seront constituées et exposées dans des édifices privés.

1.2.6 *... au 17e siècle*

Entre 1660 et 1715, le classicisme, mouvement culturel et artistique, se développe en France, et plus largement en Europe. Son esthétique est formelle, prenant comme référence les chefs-d'œuvre de l'Antiquité gréco-latine. Elle reposait sur une recherche de la perfection. Ce mouvement, diamétralement opposé au baroque qui avait cours à la première moitié du siècle, visait à susciter l'adhésion sensorielle du spectateur, à le transporter à la frontière d'un autre monde en lui proposant un espace fictif, grandiose, souvent démesuré, qui provoquait l'émerveillement.

Sous l'influence du rationalisme dont René Descartes était un important représentant, le classicisme accorde une grande importance à la raison qui domine les passions et les émotions par le contrôle des individus et des esprits. Ordre, rigueur, équilibre, modération, discipline sont les principes directeurs de la création artistique. Par ailleurs, est considéré comme classique ce qui est digne d'être enseigné, ce qui constitue un modèle à admirer puis imiter.

À l'instar des Académies qui avaient été fondées en Italie à la fin du 16e siècle, l'Académie royale de peinture et de sculpture est fondée en France en 1648 par un groupe de peintres et de sculpteurs pour se soustraire à l'autorité des corporations, qui détenaient le monopole de la production artistique. Les peintres obtiennent une pension et se trouvent libérés du commerce et de l'artisanat. Sa devise est *Libertas Artibus Restituta* : « la liberté rendue aux arts ». Les Académies des Beaux-Arts se répandront ensuite en Allemagne, en Espagne et en Angleterre dans la seconde moitié du 18e siècle.

L'Académie royale de peinture et de sculpture offrait une formation technique dans la classe d'un maître, mais aussi une formation théorique : connaissance de la perspective, de l'anatomie, les grands principes de l'art, etc. L'enseignement y est basé sur le dessin et l'étude du modèle, d'abord par des copies de dessins ou des sculptures reproduisant généralement des œuvres romaines, ensuite d'après un modèle vivant. Cette pratique d'imitation lors de la formation de l'artiste deviendra un principe universel, à la fois normatif et explicatif, qui s'étendra à toutes les formes d'art.

L'Académie française organisait des « salons », des expositions, avec la volonté d'empêcher l'autogestion des artistes. Son directeur, Martin de Charmois, se plaignait à la famille royale des artistes qui voulaient échapper à l'institution en tenant boutique et en assurant leur propre marché. Par ailleurs, les académies qui exerçaient un contrôle sur la production artistique sont instrumentalisées pour magnifier la puissance du Roi Soleil et participent à la consolidation de l'État nation. Elles prônent le recours aux allégories mythologiques, particulièrement les divinités

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

grecques ou romaines, pour diffuser l'image du roi et faire son éloge de façon indirecte. Le développement d'un art de cour modifie substantiellement le statut de l'artiste qui s'émancipe des corporations médiévales, pour cependant devenir un professionnel de la commande officielle.

À cette époque, la production artistique est encore largement basée sur la collaboration entre artistes d'un même atelier, dont le maître signe les œuvres. En même temps émerge la conception de l'œuvre *autographe*, exécutée de la main même de l'artiste, qui mènera à la discrimination de l'œuvre *authentique* face aux copies (Alpers, 1988/1991) considérées à la Renaissance comme des variations.

Vers la fin du siècle, deux points de vue sur la pratique artistique s'opposent : c'est la querelle des Anciens et des Modernes. Autant les partisans des Anciens que ceux des Modernes conçoivent l'imitation artistique en référence à la nature et à la vérité. Les partisans des Modernes mettent en cause la supériorité des maîtres du passé, non seulement des Grecs et des Romains, mais aussi des Italiens de la Renaissance, qui sont donnés à imiter. Ceux qui défendent les Anciens ne considèrent pas ces maîtres comme des modèles à imiter, mais plutôt comme des modèles permettant d'effectuer une imitation selon la nature et la vérité. Les partisans des Modernes refusent de considérer que les Anciens imitent selon la nature et la vérité, contrairement aux contemporains dont l'imitation est réussie de façon exemplaire. Dans les faits, les partisans des Anciens croient qu'il faut imiter ceux-ci parce qu'ils ont atteint la perfection dans leur art, alors que ceux qui sont en faveur des Modernes pensent qu'il faut au contraire innover, correspondre à l'esprit de l'époque.

1.2.7 *… au 18e siècle*

Les ruptures sont nombreuses au 18e siècle en ce qui concerne le statut de l'artiste et la valorisation des arts. Les artistes sont considérés à l'égal des gens de lettres et leur activité jusque-là considérée parmi les arts mécaniques est maintenant intégrée aux arts libéraux. La distinction entre l'artiste et l'artisan est de plus en plus marquée. Le terme *Beaux-Arts* est utilisé pour désigner exclusivement les productions de l'artiste, celui-ci n'est plus un artisan particulièrement habile, mais une personne douée de génie et capable de créer une œuvre originale porteuse de sens (Mortier, 1982, p. 75). Alexander Gerard (1774), dans *An essay on genius*, précise que « [l]e génie est proprement la faculté de l'invention, au moyen de laquelle l'homme est rendu apte à faire des découvertes dans les sciences, ou à produire des œuvres originales dans les arts » (1774, p. 8). Sous l'influence des Lumières, l'art devient un objet de réflexion et de spéculation, notamment les critères de la beauté et la nature du goût.

La contribution d'Emmanuel Kant, avec son ouvrage *Critique de la faculté de juger* (1790/1993), sera capitale. Pour Kant, le travail de l'artiste ne consiste pas à reproduire ce qui s'est déjà fait, à suivre un modèle; par son génie singulier, il produit des œuvres originales qui sont nouvelles par rapport à celles qui précèdent :

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

« un talent qui consiste à produire ce dont on ne saurait donner aucune règle déterminée » (§ 46). Il définit le génie comme « la disposition innée de l'esprit par laquelle la nature donne les règles à l'art » (§ 46). En plus, d'être originales, les œuvres du génie doivent être exemplaires du pouvoir de créer : elles suscitent le goût pour la création plus qu'elles ne fournissent des règles pour créer. Enfin, à la différence de l'artisan qui sait et qui contrôle ce qu'il fait, l'artiste produit sans avoir une conscience claire de ce qu'il produit ni pouvoir expliquer comment il produit ce qu'il fait : « Il n'est en son pouvoir ni de concevoir à volonté ou suivant un plan de telles idées ni de les communiquer aux autres dans des préceptes qui les mettraient à même de réaliser des produits semblables » (§47). Ainsi, toute œuvre d'art est originale, imprévisible, indéfinissable, elle ne peut ni s'expliquer ni se décrire.

La définition de l'œuvre originale n'implique pas nécessairement son unicité, celle-ci peut être une variation au sein d'une série et sa capacité à être reproduite et multipliée contribue à sa valeur marchande. En effet, dès la Renaissance italienne, la présence d'originaux multiples témoigne d'un mode de production des œuvres d'art dans un marché d'abord restreint puis en expansion au 18e siècle de commanditaires et d'amateurs qui désirent des œuvres similaires mais pas identiques. La répétition est alors vue comme une variation inventive (Kahng et Bann, 2007, p. 13).

De nouveaux sujets apparaissent : l'exotisme, issu de l'intérêt pour les voyages, la sensualité et la moralité, ou les sujets historiques (Rabreau, 1998). L'imitation vise moins la ressemblance que la vraisemblance : « Dans les arts d'imitation, la vérité n'est rien, la vraisemblance est tout; et non seulement on ne leur demande pas la réalité, mais on ne veut pas même que la feinte en soit l'exacte ressemblance » (Marmontel, 1787/2005). L'artiste perfectionne, voire invente, la nature, l'organise en fonction de ses intentions; il n'est plus tenu de se limiter à ce qui est donné, il peut inventer d'autres mondes en fonction de ses impressions, ses images et ses processus intérieurs, le merveilleux est très prisé.

Les structures de la promotion artistique évoluent. Des musées sont mis en place, dont le Louvre en 1793 avec leurs collections publiques à la suite de la Révolution, pour mettre à la disposition des citoyens les œuvres d'art des collections royales ou celles confisquées aux nobles et aux congrégations religieuses. Dans la seconde moitié du siècle, des catalogues détaillés font leur apparition, à l'orthographe moins fantaisiste, qui, au-delà de l'emphase propre aux notices de l'époque, apportent des renseignements précis sur le titre, les dimensions, l'état ou la provenance de l'œuvre. À la fin du siècle, on voit apparaître des marchands d'art, des professionnels qui n'ont pas de formation artistique – alors qu'au siècle précédent la plupart des marchands étaient artistes et réciproquement –, mais qui ont des aptitudes commerciales et des capacités de connaisseur. Ceux-ci tiennent boutique et donnent aux œuvres une valeur marchande, ce qui crée un marché pour les collectionneurs et les amateurs de plus en plus nombreux. De nouveaux supports artistiques apparaissent : estampes et gravures, tirant parti de l'imprimerie et

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

permettant une large diffusion. La création artistique devient politique avec la caricature.

En 1783, deux femmes, Élisabeth Vigée-Le Brun et Adélaïde Labille-Guiard, sont admises à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Ces deux modèles identitaires féminins vont entraîner un mouvement d'émancipation des femmes dans l'art, qui sera par contre stoppé en 1804 avec la promulgation du Code Civil napoléonien qui exclut les femmes du droit de Cité. Entre 1770 et 1804, plus de soixante autoportraits de femmes peintres à leur travail seront montrés au public des Salons (Bonnet, M.-J., 2003).

1.2.8 *... au 19e siècle*

La première moitié du 19e siècle est marquée par le romantisme, un mouvement culturel apparu à la fin 18e siècle en Allemagne et en Angleterre et qui s'est propagé à toute l'Europe. Le romantisme tire ses principes et son idéologie du mouvement *Sturm und Drang* (« Tempête et Passion »), inspiré par le drame du même nom de Friedrich Maximilian von Klinger paru en 1776. En révolte à l'égard de la culture dominante des Lumières, avec son primat accordé à la raison, ce mouvement « célébrait la force irrépressible du sentiment et le culte de l'individualité, considérés comme les préalables nécessaires à toute activité créatrice » (Ciseri, 2004, p. 12). Il mettait de l'avant le concept de *génie artistique*, irrationnel et créatif, « animé d'une liberté intérieure capable de briser le carcan des codes et des conventions, puisant au contraire dans la subjectivité et prêtant l'oreille à l'inspiration divine, à l'intuition, aux passions » (p. 12). L'artiste était un homme révolté et un surhomme se mesurant à Dieu, refusant les contraintes imposées par les règles des traditions et « revendiqu[ant] le droit de l'imagination individuelle à s'exprimer selon son propre langage » (p. 12).

Le personnage de l'artiste romantique est considéré comme un être particulier, d'exception, doté à la fois d'inspiration et de ressources expressives, qui revendique une liberté absolue de création, de façon à offrir au public des formes et des significations nouvelles. Ce qui appartenait auparavant au domaine du divin se trouve incarné dans la personne de l'artiste. Déjà, Edward Young, dans son ouvrage *Conjectures on Original Composition*, faisait le lien entre le génie de l'artiste et le divin : « Le génie a toujours été considéré comme ayant part au divin » (1759/1947, p. 279). Ainsi, les dimensions du travail, d'un savoir-faire acquis par l'enseignement de maîtres des anciens et de conformité à la tradition sont reléguées au second plan au profit d'une conception quasi magique sinon mythique de l'artiste, qui est un créateur *ex nihilo*. L'esthétique de la représentation ou de l'adéquation qui prévalait jusqu'alors est remplacée par une esthétique de l'expression : « elle se développe, elle n'est pas faite » (p. 274).

Être artiste, ce n'est pas que faire des œuvres, c'est mener un mode de vie différent, marginal : la vie de bohème. L'artiste ne craint pas d'affronter le côté sombre de l'existence. La véritable création ne semble pouvoir se faire qu'au risque

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

de l'égarement, de l'errance et même de la mort. Il consomme des drogues, opium et hachich, pour altérer son état de conscience et stimuler sa créativité. La consomption, une forme de mélancolie, ainsi que la folie sont les maladies romantiques par excellence qui affectent les artistes.

Le champ artistique s'autonomise à l'égard de la société pour développer une production indépendante des contingences et des commandes, ce qui mène à une conception de « l'art pour l'art ». De plus, ce seront ses acteurs, artistes membres de l'Académie et artistes de l'extérieur, l'Académie et les critiques qui, dorénavant, jugeront de la qualité des productions. L'idée de l'existence d'un « beau », objectif, est rejetée au profit du subjectivisme de l'appréciation personnelle, du goût et de la préférence esthétique du spectateur. L'idée d'imitation, qui était passée de la ressemblance à la vraisemblance au siècle précédent, se trouve renversée : ce n'est plus l'art qui imite la nature, mais la nature qui imite l'art; la nature est perçue à travers le prisme de l'art. L'idée que l'imitation de la nature est le fondement de l'art pendant des siècles est ainsi remplacée par les idées d'invention, d'imagination et, surtout, de créativité. Une œuvre ne doit plus représenter le réel, mais être une création qui représente avant tout la vision de l'artiste, l'expression de ses états d'âme. Entre autres sources d'inspiration, on retrouve le mystère, le fantastique, l'évasion et le rêve, le morbide, le sublime, l'exotisme et le passé.

L'Académie des beaux-arts est créée en 1816, à la suite de la suppression des académies royales lors de la Révolution. Elle a une double mission : celle de la conservation et de l'enseignement de la culture technique jugée nécessaire à l'exercice d'un métier artistique et celle d'inculquer les valeurs fondamentales et intellectuelles qui sont attachées à la profession. Conséquemment, il existait une distinction entre l'école proprement dite et l'atelier. L'atelier était le lieu de l'expérience; sous la direction d'un « maître » ou du patron d'atelier, l'étudiant y apprenait et y pratiquait les techniques, la plupart du temps par la reproduction de chef d' œuvres. À l'école, il étudiait l'histoire de l'art, l'esthétique, l'archéologie, l'anatomie, la perspective, les mathématiques élémentaires, la géométrie descriptive, la géologie, la physique et la chimie, ainsi que le dessin et d'autres matières techniques. Le parcours institutionnel était balisé en quatre niveaux d'étude : le processus d'admission, la deuxième classe, la première classe et le Prix de Rome, lequel permettait à un seul étudiant par année d'effectuer un séjour à l'Académie de France à Rome. La modalité principale de progression était la présentation de travaux à des concours, et les étudiants progressaient à leur propre rythme et mettaient ordinairement une dizaine d'années pour franchir les quatre niveaux (Bonnet, A., 2006). Toutefois, l'influence de cette institution de référence en matière de formation artistique sur la création fera l'objet de contestations et d'une marginalisation progressive jusqu'à la Première Guerre mondiale, et ce, malgré la réforme de 1863 pour l'adapter aux valeurs et aux pratiques de la modernité.

Les règles de la qualité, du beau et du bon goût, issues de l'académisme et prisées des aristocrates et des bourgeois, utilisées pour apprécier la production artistique seront remplacées par de nouvelles catégories liées à la personne de

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

l'artiste : l'authenticité, la spontanéité, la créativité, d'abord sous l'influence du romantisme et, ensuite, par une remise en question de la tradition figurative académique en tant que telle. Émerge alors une nouvelle catégorie d'artistes formés par cooptation dans des ateliers indépendants et qui sont contre l'académisme au profit de l'art « moderne ». Ceux-ci se considèrent comme partie prenante de la société et leur activité est un métier. L'art primitif, la créativité enfantine et les productions des « fous » exercent une fascination sur ces derniers parce qu'ils n'ont pas été déformés par la conformité aux normes établies et, donc, ils sont plus authentiques.

La révolution industrielle et le progrès qui en découle, l'urbanisation et la démocratie affectent grandement la vie culturelle dans la seconde moitié du 19e siècle. Le progrès technique exerce une fascination sur les artistes, en particulier le chemin de fer (Leblache, 1991). Cette période est marquée par le positivisme alors en vogue dans le domaine scientifique. L'imagination, glorifiée jusqu'à tout dernièrement, est réprouvée parce que falsificatrice de la réalité. Le réalisme, un courant qui a traversé toutes les pratiques artistiques entre 1850 et la fin du siècle, réfute toute idéalisation du réel et vise sa restitution sans interprétation subjective. On assiste dès lors à un renversement de la « hiérarchie des genres » dictée par l'Académie, qui régissait non seulement la classification des œuvres, mais aussi des artistes. C'est ainsi que les artistes rejettent les sujets mythologiques ou historiques pour ancrer leur pratique dans le présent, en représentant des scènes de la vie quotidienne, dont la vie nocturne, la misère sociale et morale des classes populaires, la prostitution, etc., ce qui offense la morale bourgeoise.

Durant cette période, les innovations techniques se multiplient, dont certaines viennent « concurrencer » l'art : la photographie, puis un peu plus tard le cinéma et le phonographe. La photographie représente la réalité mieux que les arts visuels ne peuvent le faire. On retrouvait déjà dans les *Comptes rendus hebdomadaires de l'Académie des sciences* (1841) la remarque suivante : « Nos compositions de dessins, de peintures, de sculptures, celle où l'artiste s'est le plus assujetti à copier servilement les objets de la nature, sont toujours excessivement fautives [...]. [A]u daguerréotype seul appartient la possibilité de la perfection absolue dans la représentation des corps » ("Comptes rendus hebdomadaires de l'Académie des sciences," 1841, p. 643). Ce n'est que plus tard qu'on dira que la photographie soulage les arts plastiques de ses fonctions sociales et utilitaires, notamment avec le portrait, et même de la figuration en tant que telle, ce qui a permis l'émergence de nouveaux courants artistiques, tels que le symbolisme, l'expressionnisme et même l'art abstrait. Même si l'Exposition universelle de 1855 révèle les potentialités expressives de la photographie, sa valeur comme production artistique sera l'objet de débat pour longtemps. Par ailleurs, la photographie exercera une influence sur les peintres de la fin du 19e siècle, autant sur le plan formel (le monde est cadré autrement, les perspectives se transforment) que sur celui de l'inspiration, avec la notion d'instantané (Font-Réaulx, 2012).

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

Enfin, le développement spectaculaire de l'instruction publique dans la deuxième moitié du siècle favorise l'émergence d'une culture de masse : un public de plus en plus large accède ainsi au savoir et à l'art. En outre, l'art connaît une grande diffusion en raison de la multiplication des galeries, des marchands d'art, qui cherchent sans cesse à découvrir de nouveaux talents pour en acheter les œuvres à bas prix en espérant les revendre à des prix élevés et réaliser un profit, et de l'apparition de la critique d'art dans la presse par des journalistes spécialisés, qui prennent la relève des commentaires produits par des écrivains.

1.2.9 *... 20e siècle*

Faire une histoire de la création artistique au 20e siècle selon les axes utilisés lors des précédentes périodes, soit le statut de l'artiste, les conditions matérielles, le rapport aux institutions et les principales thématiques, s'avère une tâche dont l'ampleur dépasse de loin le présent exercice et ses objectifs : comprendre l'inclusion de la création dans l'université. C'est un lieu commun d'affirmer que la création artistique a connu de nombreuses et de profondes transformations, sinon des mutations, tout au long du siècle dernier, probablement plus que celles qui sont survenues depuis la Renaissance. Ainsi, seuls quelques jalons jugés particulièrement pertinents en fonction du présent projet sont couverts ici.

2.1.9.1 Esthétique

La conception traditionnelle de l'esthétique, qui consistait à cadrer la création artistique comme recherche du « beau » par l'imitation de la « nature » et qui avait connu des transformations parfois profondes, sera abandonnée au profit d'une conception de la création comme processus qui inclut l'œuvre elle-même, le geste et son prolongement technologique, ainsi que, de plus en plus, le spectateur. L'idée de créativité, principalement étudiée par les psychologues tout au long du siècle, deviendra, malgré les distinctions qui peuvent être établies avec la création, centrale pour l'art moderne, où chaque avant-garde, terme utilisé pour désigner les mouvements qui se succèdent frénétiquement durant une bonne partie de cette période, vise à créer du neuf pour affirmer une rupture, la plus radicale possible, avec les pratiques de création antérieures et pour aller à l'encontre de la culture établie. C'est ainsi que la dimension communicationnelle de ce processus aura une importance de plus en plus grande et prendra toutes sortes de formes : provocation, contestation sociale, activisme, collaboration, etc.

Ces avant-gardes sont structurées autour d'une conception du monde et d'une idéologie desquelles découlent une conception et une pratique particulière de la création. La plupart présentent une dimension critique. Tous ces mouvements, dont les noms, pour la plupart, se terminent en « isme » (fauvisme, expressionnisme, futurisme, dadaïsme, cubisme, surréalisme, etc.), font de la création un processus d'exploration et d'expérimentation, entre autres par la recherche de nouveaux modes de représentation de l'espace, de la lumière, du son, de nouvelles formes de figuration, d'un nouvel usage des matériaux ou de

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

l'introduction de nouveaux matériaux, y compris des objets manufacturés et des dispositifs médiatiques.

Le regroupement de ces mouvements en périodes – qui n'est pas une tâche facile – a occupé et occupe toujours les historiens de l'art. Que ce soit de l'art moderne de la fin du 19e siècle à la Seconde Guerre mondiale ou de l'art contemporain de la fin de la Seconde Guerre à la fin des années 1960, la distinction entre ces deux mouvements de même que leur périodisation ne font pas consensus. Tout au plus, la plupart des historiens s'accordent pour conférer à l'art contemporain une rupture avec les formes et les contraintes esthétiques imposées par la tradition, même récente, perçues comme bourgeoises, dépassées et brimant le geste de la création individuelle (Millet, 2006). Un déplacement se produit alors. Le processus créatif passe au premier plan par rapport à l'œuvre, les frontières entre les différents arts sont franchies systématiquement, sinon abolies, et de nouvelles formes d'art apparaissent : art cinétique, art conceptuel, *land art*, le *happening*, la performance, l'installation, le *body art*, etc.

Un troisième période prend forme à la fin des années 1960 : elle sera qualifiée de *postmoderne*. Le temps n'est plus à l'exploration et à l'expérimentation. Les critères esthétiques normatifs, les hiérarchies et les échelles de valeurs se brouillent, l'évaluation n'est plus de mise, seulement la description. La création est caractérisée par la profusion et la diversité de styles, de formes, de pratiques et de démarches. La nouveauté ou l'originalité ne sont plus des objectifs recherchés; ces valeurs sont même considérées comme des impostures. Plusieurs utilisent des fragments d'œuvres déjà faites pour les recomposer et ainsi produire un sens autre. Cette pratique, qualifiée de *citation*, prend différentes formes : copie intégrale, pastiche, référence ironique, imitation ou reproduction. La juxtaposition de styles et de formes disparates donne souvent un résultat incongru, cocasse. Ce procédé, qui viole l'intégrité historique servant de base à l'histoire de l'art moderniste, se veut critique par rapport à la valeur moderniste d'originalité. La création ne se définit plus à partir d'une forme et d'un médium, mais en fonction « d'opérations logiques effectuées sur un ensemble de termes culturels, et pour lesquelles tout médium peut être utilisé : photographies, livres, lignes sur le mur, miroirs, ou sculpture elle-même » (Krauss, 1986/1993, p. 123). Ainsi, l'essentiel de la création se tient dans la procédure suivie, plutôt que dans le résultat auquel elle aboutit. Dans certains cas, elle croise une logique de la consommation et fait l'objet d'une diffusion massive, profitant de l'essor des techniques et des médias : son produit touche un public plus large, mais cesse d'être une œuvre pour devenir un produit culturel. Dans d'autres cas, les œuvres postmodernes se présentent comme des témoignages sociaux donnant la parole aux exclus de la culture dominante, la création étant alors vue comme une forme d'engagement politique.

2.1.9.2 Conditions de création

L'art, happé par le marché économique, est soumis aux lois de la consommation, de la confrontation d'une offre et d'une demande. C'est l'art impressionniste qui

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

amorcera la spéculation sur l'art. Les galeries représentent les artistes, souvent avec des contrats d'exclusivité, et vendent leurs œuvres; les artistes se voient attribuer une cote qui n'est pas en relation avec la valeur artistique du travail accompli. Le marché de l'art se trouve à remplacer le jury académique et les autres spécialistes comme instance de reconnaissance de la valeur artistique. En fait, ce n'est plus la valeur artistique qui est recherchée, mais le potentiel de générer de la plus-value. Le rôle des institutions muséales, comme le Beaubourg à Paris et le Museum of Modern Art de New York, de même que celui des critiques célèbres est de légitimer et de consacrer l'importance d'artistes dont la cote connaît alors un bond spectaculaire. Les ventes aux enchères dans les ventes publiques effectuées par Christie's, Sotheby's ou Drouot sont souvent le meilleur moyen de vendre les œuvres exceptionnelles de grands artistes et de réaliser des plus-values record. Ainsi, le 8 novembre 2006, 86 œuvres majeures de l'impressionnisme et de l'art moderne ont rapporté 491,072 millions de dollars.

Parallèlement au marché de l'art, l'État attribue des prix et des bourses aux artistes professionnels de même que des subventions aux organismes artistiques. Le Conseil des Arts du Canada est fondé en 1957, alors que le Conseil des Arts et des Lettres du Québec est mis sur pied en 1961. Les artistes dont les dossiers sont évalués positivement par les comités de pairs composés d'artistes indépendants et d'autres professionnels du domaine artistique reçoivent des sommes pour créer, faire de la recherche, se perfectionner ou encore rayonner sur les plans local et international. Entre autres avantages, ces organismes financent des formes de créations qui ne trouvent pas preneur sur le marché de l'art, comme l'art conceptuel ou l'installation médiatique. Cette forme de financement n'est pas sans influencer la pratique de la création : une nouvelle manière d'être artiste émerge, ainsi qu'un nouveau système normatif reposant sur la dématérialisation de l'art et la montée du discours sur l'œuvre (Liot, 2004).

Un autre appui étatique à la création artistique est celui destiné à l'« art public ». À partir des années 1960, l'État consacre une proportion du budget destiné à la construction de bâtiments publics ou d'ouvrages d'envergure comme le métro pour doter ceux-ci de créations. Cette politique, étendue en 1981 à tous les bâtiments ou les sites ouverts au public, rend obligatoire la réalisation d'une œuvre d'art. Si cette initiative, par son financement étatique sinon institutionnel, suscite la critique de répondre à une logique politique, il n'en reste pas moins que « l'art public est aussi un art en public, instaurant les lieux publics et la rue comme moments potentiels d'extension des rapports aux autres, dans et par la médiation de l'œuvre d'art » (Ruby, 2002)

Par ailleurs, durant les années 1970 apparaît un nouveau type d'institution artistique, soit les centres d'artistes autogérés, appelés ainsi parce que créés à l'initiative d'artistes et gérés par eux sur le modèle des organismes culturels à but non lucratif, qui mettent l'accent sur la production et la diffusion d'œuvres d'art, et non sur leur vente. Ces centres, qui généralement favorisent les nouvelles pratiques artistiques, offrent un soutien à la production qui nécessite des ressources

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

techniques humaines et matérielles coûteuses, à la diffusion ainsi qu'au perfectionnement professionnel et à l'avancement du discours sur l'art (CALQ, 2006).

2.1.9.3 Statut de l'artiste

Dans une enquête effectuée en février 2002 par le *Beaux-Arts Magazine*, sept profils d'artistes sont recensés :

> La star du milieu (l'artiste reconnu), le chef d'entreprise (qui sait comment financer ses projets grâce à son outil d'autoproduction), l'enseignant (le cas le plus fréquent car un salaire de professeur permet à l'artiste de consacrer du temps à sa recherche personnelle), le commissaire d'exposition (qui cherche à trouver sa voie hors des lieux traditionnels de l'art), le directeur d'institution (qui à l'inverse se trouve au contact des structures de diffusion de l'art contemporain par sa position administrative, et qui va y inclure sa propre démarche), le jeune artiste prometteur et titulaire d'un diplôme (remarqué par la critique, il est souvent invité à participer à des événements), l'artiste en squat (qui vit une expérience humaine et artistique hors norme dans un lieu où différentes disciplines se côtoient). À cette liste, on peut ajouter tous les professionnels qui en périphérie de l'art ont un cheminement artistique pur (graphistes, publicitaires, photographes, illustrateurs, peintres décorateurs, artistes éditeurs…) (Maison Rouge, 2002).

Les évènements tragiques qui ont jalonné le siècle, les guerres, les drames humanitaires, les catastrophes, etc., ont provoqué une remise en cause de la finalité de la création et modifié le rôle de l'artiste dans la société. Alors que certains en ont fait l'objet de leur création pour transcender leur traumatisme, d'autres ont développé des actions pour provoquer une prise de conscience, un questionnement, pour favoriser des prises de position politiques, morales ou philosophiques. L'artiste bohème, individualiste, œuvrant en marge de la société du siècle précédent laisse la place à l'artiste engagé. Déjà, certains artistes romantiques avaient pris des positions politiques, cette tendance ira s'accentuant avec le siècle. Dès la fin du 19e siècle, la marginalité du créateur par rapport à la « société bourgeoise » pend non plus une forme individuelle, mais collective.

Se rapprochant des intellectuels, les artistes endossent une idéologie marxiste, communiste, anticapitaliste, féministe, voire anarchiste. Il devient fondamental pour les artistes de s'impliquer dans la société par une participation directe en produisant, par leurs gestes créatifs, des évènements autant que des œuvres matérialisées, qui constituent une force vitale à l'œuvre au sein même de celle-ci.

En rupture avec les structures instituées, plusieurs désertent galeries et musées, préférant diffuser le résultat de leur création dans la rue et le dehors, dans les médias ou n'importe quel lieu, pourvu qu'il ne soit pas prévu à cette fin. Comme le dit, en 1969, Dennis Oppenheim :

> Il me semble que l'une des fonctions principales de l'engagement artistique est de repousser les limites de ce qui peut être fait et de montrer aux autres que

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

> l'art ne consiste pas seulement en la fabrication d'objets à placer dans des galeries : qu'il peut exister, avec ce qui est situé en dehors de la galerie, un rapport artistique qu'il est précieux d'explorer (Domino, 2005, p. 48).

Ainsi, d'un côté la réflexion critique sur la galerie se traduit par la recherche de lieux d'exposition alternatifs : les boutiques, les hôpitaux, les bibliothèques, les rues et les médias imprimés, électroniques, télévisuels, et les panneaux publicitaires sont les nouveaux lieux dans lesquels l'art s'affiche. D'un autre côté, la création artistique prendra des formes différentes de l'œuvre-objet traditionnelle, c'est l'entrée dans l'ère de « l'atelier sans murs » (Poinsot, 1990). Parmi les pratiques qui seront regroupées sous l'appellation d'« art contextuel », on retrouvera l'art d'intervention, l'art engagé de caractère activiste (happenings en espace public, « manœuvres », etc.), l'art investissant le paysage (le *land art*, ou l'espace urbain, le *street art*), des créations demandant la participation du spectateur ou encore actives dans le champ de l'économie, de la mode et des médias, etc. (Ardenne, 2002) L'art contextuel est un art non pérenne, non programmé, volatil, qui doit disparaître rapidement, mais qui est aussi nomade tant sur le plan local qu'international.

L'art d'intervention est une pratique de la création qui vise à dénoncer les problèmes de la société, à provoquer, à créer le débat, par des propositions élémentaires qui font contraste, qui sont à dessein décalées : processions, bannières, installations éphémères, interpellations du public, marquages graphiques illicites de type tag, etc.

L'« artivisme » est une pratique de la création individuelle, mais souvent collective, ludique, hors cadre et transgressive ayant des visées politiques. Les artivistes sévissent le plus souvent dans des lieux publics, de manière gratuite et dans un esprit provocateur et humoristique. Il s'agit en général de performances, aussi loufoques qu'inattendues : des entartages, des antipubs, des clowns, des mascottes dans des manifestations (Lemoine et Ouardi, 2010).

L'art communautaire réunit des artistes, les collectivités et éventuellement des travailleurs du secteur culturel qui, ensemble, planifient et réalisent un projet de création en fonction des besoins, des désirs et de l'identité des collectivités visées. Il s'agit d'un type de création où l'aspect social prime et où l'intention est d'éliminer les barrières entre l'art, la société et la vie, ainsi qu'entre l'artiste et le public. La démarche fondée sur la collaboration, et par la participation active de l'artiste et de la collectivité à l'acte de création, est aussi importante sinon plus que le résultat artistique : « Conceptualisés comme des projets/actions délibératifs et participatifs, les projets d'art communautaire proposent la création en commun comme stratégie d'intervention sur soi, sur la collectivité, sur les structures systémiques de domination, sur la politique, etc. » (Lamoureux, 2011, p. 351)

2.1.9.4 Enseignement

L'enseignement de la création se fait en France dans des institutions semblables à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, selon le cursus qui a été défini

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

à la fin du siècle précédent. Cet enseignement, basé sur l'académisme, pose le problème du décalage générationnel entre les enseignants et les étudiants. Par ailleurs, beaucoup de créateurs sont autodidactes et apprennent de leurs pairs au sein du mouvement auquel ils appartiennent.

Plusieurs créateurs de grande importance ont aussi enseigné la création et écrit sur la création, c'est le cas, entre autres, de Vassily Kandinsky (1866–1944), avec *Du Spirituel dans l'art* (1911/1989) et *Point-Ligne-Plan* (1926/1991), de Paul Klee (1879-1940), avec *Théorie de l'art moderne* (1925/1964), ainsi que de Kasimir Malevitch (1878–1935), avec *Le Suprématisme ou le Monde sans objet* (1927/2011). Les deux premiers ont enseigné au Bauhaus, le dernier, à l'École artistique de Vitebsk.

Le Bauhaus, littéralement « maison du bâtiment », est un institut de recherche et d'enseignement fondé en 1919 à Weimar (Allemagne) par Walter Gropius (1883-1969). Il touche à la fois aux arts majeurs et appliqués, en vue de les intégrer à l'architecture. Il s'est attaqué aux problèmes posés à l'art par la modernité, dont l'industrialisation, la technologie et les machines, et a établi des réponses des plus fécondes, nourries par une réflexion sociologique et marxiste. Dès lors, toute distinction de classe entre les métiers artistiques et manuels était abolie. S'appuyant sur la prémisse que l'art se devait de répondre aux besoins de la société, le Bauhaus proposait non seulement des classes de sculpture, de peinture et d'architecture, mais aussi des cours d'arts décoratifs, de typographie, d'arts appliqués à l'industrie et au commerce, ainsi que des cours consacrés à la symbolique formelle. L'association de toutes ces disciplines visait à créer la « construction du futur » (Frampton, 1992/2006).

Revenant à un modèle médiéval, la formation est donnée par des maîtres et non par des professeurs. Les élèves sont des apprentis appelés à devenir compagnons, puis jeunes maîtres. Un conseil formé des maîtres gère les affaires du Bauhaus et effectue les nominations des jeunes maîtres. La formation se donne surtout en atelier sous un double tutorat assuré par un « maître de la forme », pour les aspects artistiques, et par un « maître artisan », pour les aspects pratiques.

Le Bauhaus avait pour objectif, « dans un esprit de renouvèlement de l'enseignement artistique, de transformer les écoles des eaux arts en écoles multidisciplinaires d'art » (Siebenbrodt et Schöbe, 2009). Qualifié de « laboratoire de la modernité », le Bauhaus a participé à la fondation d'une nouvelle esthétique résolument tournée vers l'avenir et a exercé une influence sur les écoles d'art qui se fait sentir encore aujourd'hui.

Au même moment au Québec, en 1922, étaient créées l'École des beaux-arts de Montréal ainsi que celle de Québec par Athanase David, alors secrétaire de la province de Québec et partisan d'une l'intervention significative de l'État pour rattraper le long retard de la société alors nommée « canadienne-française ». Ses autres réalisations ont été la création d'un musée d'État, le développement d'un programme de bourses de perfectionnement en Europe et la création du prix

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

portant son nom. Ces écoles visaient à former des peintres, des sculpteurs, des décorateurs et des dessinateurs pour le commerce et l'industrie, ainsi que de jeunes maîtres pour l'enseignement des arts.

Comme il n'existait pas, à cette époque, d'enseignement public et professionnel des beaux-arts au Québec, des professeurs français seront prêtés par le gouvernement français tant pour la direction des écoles que pour l'enseignement. L'influence française prend la forme d'une esthétique « beaux-arts » fondée sur le culte du Beau et l'inspiration des modèles classiques. Ainsi, même si l'émergence d'un « élan artistique national » qui traduit les thématiques canadiennes, particulièrement en ce qui concerne le paysage, est souhaitée, l'autonomie par rapport aux canons artistiques classiques ne l'est pas : « un art problématique aux possibilités plus tapageuses que vraiment artistiques » est proscrit (Harvey, 2003, p. 61).

L'académisme français imposé dans les écoles d'art provoquera un « refus global », qui prendra la forme d'un manifeste artistique, le *Refus global*, publié à Montréal en 1948 par un groupe se disant « automatistes ». Non seulement leurs revendications visent à rattraper l'Europe sur le plan artistique en intégrant le surréalisme et à acquérir une liberté d'expression, mais aussi, et surtout, elles rejettent l'immobilisme de la société québécoise causé par l'idéologie conservatrice du gouvernement de Maurice Duplessis et de l'Église. Lors de sa sortie, le manifeste provoque un scandale et le renvoi de son initiateur, le peintre Paul-Émile Borduas, de l'institution où il enseignait. Le manifeste est considéré comme un élément crucial dans le développement de la modernité du Québec.

L'École des beaux arts de Montréal ferme en 1969 et l'enseignement sera transféré à l'Université du Québec à Montréal dès sa création; celle de Québec cesse ses activités en 1970 et l'enseignement est transféré à l'Université Laval. Par ailleurs, l'Université Sir George Williams, qui formera l'Université Concordia, ouvre en 1965 un Département des beaux-arts, en plus d'un programme gradué intitulé « M.A. in Art Education », qui a la particularité de se pencher, entre autres, sur le phénomène des nouveaux médias, un champ d'études encore assez peu exploré à cette époque (Couture et Lemerise, 1980). En France, le transfert vers l'université de l'enseignement supérieur de la création artistique se fait à partir de 1972 dans le but de favoriser l'articulation entre la pratique et la théorie des arts.

Cette insertion ne s'est pas faite sans heurts. La nature de l'enseignement, le contenu des disciplines, les modalités d'évaluation des étudiants ainsi que les critères reliés au recrutement des professeurs ne peuvent être assimilés d'une façon normative à ce qui prévaut dans les autres disciplines, ce qui pose problème pour les standards académiques et ceux de la recherche universitaire.

Dans le prolongement du baccalauréat en arts plastiques, un programme de maîtrise est créé en 1977 à l'Université du Québec à Montréal, ce qui a permis aux finissants de poursuivre leur formation en produisant et en diffusant une œuvre, le tout accompagné d'un document écrit. Vingt ans plus tard, un doctorat en études et pratiques des arts qui réunissait dans un même programme les arts plastiques, le

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

théâtre, la danse et la musique voit le jour à cette même université. Ce développement au plus haut échelon des études supérieures a posé plus de problèmes. En effet, comment arrimer les standards du doctorat, dont la thèse consiste en une recherche, à ceux d'un doctorat dont la thèse consiste en une création? Comment évaluer ces thèses? Quelle est la nature de la production écrite qui accompagne l'œuvre? Qui sont les professeurs habiletés à diriger de telles études doctorales, quand on sait qu'il s'agit du premier programme de ce genre et que les professeurs en création, pour les plus jeunes, ont une maîtrise et, pour les plus anciens, ont un diplôme d'une école d'art? Si quelques-uns détiennent un doctorat, ils ont fait une thèse recherche. Comment éviter la contamination du mode scientifique de production des connaissances avec ses critères de validation sur le mode artistique de création des œuvres avec des critères qui sont tout autres?

Pour rencontrer les standards doctoraux, l'exigence d'une articulation entre théorie et pratique s'est imposée. Comment effectuer celle-ci? Une intuition a été de jumeler dans une formule de *team-teaching* un professeur qui fait de la recherche avec un professeur qui fait de la création dans des séminaires consacrés à la méthodologie. Une autre a été dans la programmation d'inscrire l'obligation de suivre des cours théoriques et d'effectuer des ateliers de création. De plus, la formule de la codirection est largement pratiquée : un directeur qui appartient à la sphère recherche et un codirecteur qui appartient à la sphère de la pratique artistique. C'est ainsi que le concept de recherche création a vu le jour, se voulant l'articulation de la théorie à la pratique et la pratique à la théorie. Le prochain chapitre est consacré à en cerner les contours, les enjeux et à proposer un modèle.

1.2.10 *Références*

Alpers, S. (1988/1991). *L'Atelier de Rembrandt : la liberté, la peinture et l'argent*. (Sené, J.-F., Trad.). Paris : Gallimard.

Amabile, T.M. (1988). A model of creativity and innovation in organizations. *Research in Organizational Behavior*(10), 123-167.

Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.

Aristoteles. (1973). *Physique*. Paris : Les Belles lettres.

Bonnet, A. (2006). *L'enseignement des arts au XIXe siècle : la réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*. Rennes : Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Bonnet, M.-J. (2003). De l'ombre aux lumières. Dans Morin-Rotureau, E. (dir.), *1789-1799 : combats de femmes : les révolutionnaires excluent les citoyennes*. Paris : Autrement.

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

Burckhardt, J. (1860/1885). *La civilisation en Italie au temps de la Renaissance*. Paris : Plon-Nourrit.

Buzan, T. et Buzan, B. (1993/2003). *Mind map : dessine-moi l'intelligence*. Paris : Éditions d'Organisation.

CALQ. (2006). *Les arts visuels au Québec : État de situation* Récupéré de http://www.calq.gouv.qc.ca/fav/pub/d1b.pdf

Cassagnes-Brouquet, S. (2008). *Les métiers au Moyen âge*. Rennes : Éd. Ouest-France.

Ciseri, I. (2004). *Le romantisme 1780-1860 : la naissance d'une nouvelle sensibilité*. Paris : Gründ.

Clottes, J.(2010) Réflexions sur la grotte de Chauvet. Dans Communication présentée à /au Académie des beaux-arts de Paris, Récupéré de http://www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/travaux/Comm. 2009-2010/06-2010-Clottes.pdf

Comptes rendus hebdomadaires de l'Académie des sciences. (1841). *13.*

Conrad, P. (1998). *Histoire de la Reconquista*. Paris : Presses universitaires de France.

Couture, F. et Lemerise, S. (1980). Insertion sociale de l'École des beaux-arts de Montréal: 1923-1969 *L'Enseignement des arts au Québec* (p. 1-8). Montréal : Presses de l'Université du Québec.

Csikszentmihalyi, M. (1988). Society, culture, and person: a systems view of creativity. Dans Sternberg, R. J. (dir.), *The Nature of creativity : contemporary psychological perspectives* (p. 325-339). Cambridge; New York : Cambridge University Press.

Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow : the psychology of optimal experience*. New York : Harper & Row.

Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity : flow and the psychology of discovery and invention*. New York : HarperCollinsPublishers.

Csíkszentmihályi, M. (2004). *Vivre : la psychologie du bonheur*. Paris : R. Laffont.

Dewey, J. (1934). *Art as experience*. New York : Minton, Balch & Company.

Domino, C. (2005). *A ciel ouvert : l'art contemporain à l'échelle du paysage*. Paris : Ed. Scala.

Font-Réaulx, D.d. (2012). *Peinture et photographie : les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*. Paris : Flammarion.

Frampton, K. (1992/2006). *L'architecture moderne : une histoire critique*. (Morel-Journel, G., Trad.). Paris : Thames & Hudson.

Freud, S. et Breuer, J. (1895/1956). *Etudes sur l'hystérie*. Paris : Presses universitaires de France.

Gebauer, G. et Wulf, C. (1992/2005). *Mimésis : culture-art-société*. Paris : Éditions du Cerf.

Gerard, A. (1774). *An essay on genius*. London.

Harvey, F. (2003). *La politique culturelle d'Athanase David, 1919-1936*. Récupéré de http://id.erudit.org/iderudit/1008103ar

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

Heck, C. (2011). *L' allégorie dans l'art du Moyen Âge : formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*. Turnhout : Brepols.

Kahng, E. et Bann, S. (2007). *The repeating image : multiples in French painting from David to Matisse*. Baltimore; New Haven : Walters Art Museum ; Distributed by Yale University Press.

Kandinsky, W. (1911/1989). *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. (Sers, P., N. Debrand et B. Du Crest, Trad.). Paris : Denoël.

Kandinsky, W. (1926/1991). *Point et ligne sur plan : contribution à l'analyse des éléments de la peinture*. (Sers, P., Trad.). [Paris] : Gallimard.

Kant, E. (1790/1993). *Critique de la faculté de juger*. (Alexis, P., Trad.). Paris : Librairie philosophoque J. Vrin.

Klee, P. (1925/1964). *Théorie de l'art moderne*. (Pierre-Henri, G., Trad.). Genève; Paris : Gonthier.

Krauss, R. (1986/1993). *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris : Editions Macula.

Kuhn, T.S. (1962/1983). *La Structure des révolutions scientifiques*. Paris : Flammarion.

Lacoste, J. (1986). *L'idée de beau*. Paris : Bordas.

Lamoureux, È. (2011). Les pratiques altermondialistes et l'art communautaire en observation. Dans Chagnon, J., D. Neumark et L. Lachapelle (dir.), *Célébrer la collaboration : art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs* (p. 350-361). Montréal : Lux.

Leblache, J.-J. (1991). *Chemins de fer et création artistique au XIXe siècle : étude de l'influence de la naissance du chemin de fer sur la vie artistique au milieu du XIXe siècle*. Paris : Presses de l'Ecole nationale des ponts et chaussées.

Lemoine, S. et Ouardi, S. (2010). *Artivisme : art, action politique et résistance culturelle*. Paris : Alternatives.

Lichtenstein, J. et Decultot, E. (2003.) Mimêsis Dans *Vocabulaire européen des philosophies* : Le Seuil / Dictionnaires le Robert. Récupéré de http://robert.bvdep.com/public/vep/accueil0.html

Liot, F. (2004). *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*. Paris : L'Harmattan.

Lorentz, P. (2011). Histoire de l'art du Moyen Âge occidental. *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques,* (143), 218-219.

Maison Rouge, I.d. (2002). *L'art contemporain*. Paris : Le Cavalier bleu.

Malevic, K. (1927/2011). *Le suprématisme : le monde sans-objet ou le repos éternel*. (Severinovic, C. G., Trad.). Gollion : Infolio.

Marmontel, J.F. (1787/2005). *Éléments de littérature*. Paris : Desjonquères.

Maslow, A.H. (1968). *Toward a psychology of being*. New York : Van Nostrand.

Millet, C. (2006). *L'art contemporain : histoire et géographie*. Paris : Flammarion.

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]

Mortier, R. (1982). *L'originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des lumières*. Genève : Droz.

Osborn, A.F. (1963). *Applied imagination ; principles and procedures of creative problem-solving*. New York : Charles Scribner's.

Passeron, R. (1996). *La naissance d'Icare : éléments de poïétique générale*. : Ae2cq éd.

Poinsot, J.-M. (1990). *L'atelier sans mur : textes 1978-1990*. [Villeurbanne] : Art édition.

Rabreau, D. (1998). *Imaginaire et création artistique à Paris sous l'Ancien Régime (XVIIe-XVIIIe siècles) : art, politique, trompe-l'oeil, voyages, spectacles et jardins*. Bordeaux; Paris : Wm. Blake & Co./Art & arts ; Centre Ledoux, Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne.

Rey, A. (1998). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert.

Ribot, T. (1900). *Essai sur l'imagination créatrice*. Paris : F. Alcan.

Ruby, C. (2002). L'art public dans la ville. *EspacesTemps.net*. Récupéré de http://test.espacestemps.net/articles/lrsquoart-public-dans-la-ville/

Siebenbrodt, M. et Schöbe, L. (2009). *Bauhaus : 1919-1933 Weimar-Dessau-Berlin*. Paris : Parkstone.

Simonton, D.K. (2000). Creativity. Cognitive, personal, developmental, and social aspects. *The American psychologist, 55*(1), 151-158. Récupéré de /z-wcorg/

Valéry, P. (1937). *De l'enseignement de la poétique au Collège de France*. Paris : Société générale d'imprimerie et d'édition.

Woodman, R.W., Sawyer, J.E. et Griffin, R.W. (1993). Toward a Theory of Organizational Creativity. *Academy of management review, 18*(2), 293-321.

Young, E. (1759/1947). Conjectures on Original Composition. Dans Jones, E. D. (dir.), *English critical essays (sixteenth, seventeenth, and eighteenth centuries)* (p. 270-311). London : Oxford University Press.

Pour citer ce texte :

Paquin, L.-C. (2014). La recherche. *Méthodologie de la recherche création* (p.). Récupéré de http://lcpaquin.com/methoRC/1_2_creation.pdf.

Méthodologie de la recherche création de Louis-Claude Paquin est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons 4.0 : Attribution - Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification.
[dernière mise à jour : 2017/06/12]