

Méthodologie de la recherche-création*

Louis-Claude Paquin

professeur [titulaire] à l'École des médias

Université du Québec à Montréal

3 De l'énoncé de projet au projet de thèse

3.2 La problématique

| | | |
|-------|---|----|
| 3.2.1 | Étymologie et définition | 2 |
| 3.2.2 | Problématiser une recherche..... | 3 |
| 3.2.3 | Problématiser une recherche-création..... | 5 |
| 3.2.4 | Les étapes d'une problématisation..... | 7 |
| 3.2.5 | Gestation de la problématique..... | 19 |

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

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

* 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.



des connaissances produites, et la reprise de cette étape peut entraîner des errances et des délais dans la remise de la thèse.

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

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

3.2.1 Étymologie et définition

Emprunté au bas latin *problematicus*, qui signifie « problèmes, questions à débattre, discussion académique », le mot *problématique* est un terme technique appartenant au monde universitaire, plus particulièrement à la méthode de discussion scolastique développée au Moyen Âge. Thomas d'Aquin (1225-1274), entre autres, dans *Somme théologique* (entre 1266 et 1273), procède par questionnement. Il développe une question de départ et, aux réponses qu'il avance, émet des objections qu'il argumente et solutionne pour arriver au lieu de la solution. Ainsi, la problématique renvoie à

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

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

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



propre à un problème, ce qui donne suite à un examen ou à une analyse de ce dernier.

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

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

3.2.2 Problématiser une recherche

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

Problématiser, c'est tracer un programme de recherche. Problématiser, c'est transformer en questionnement spécifique le sujet ou le domaine de recherche retenu. La recherche institutionnelle, dont la maîtrise et le doctorat constituent les principaux jalons de formation, s'inscrit dans une perspective de contribution à la progression des connaissances, ce qui en constitue le principal critère d'évaluation.

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

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



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

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

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

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

Qu'en est-il, alors, de problématiser quand il n'est pas tant question de contribuer à l'intelligibilité de l'un ou de l'autre aspect du monde actuel ou passé, mais de s'engager à le modifier, à le changer? Dans les sciences humaines et sociales, on retrouve de plus en plus, aux côtés des démarches de recherches, des démarches qui pourraient être qualifiées de «performatives», dans la mesure où le résultat attendu n'est pas uniquement un discours savant présentant de nouvelles connaissances qui viendront remplacer des connaissances existantes ou combler



des manques. C'est le cas, par exemple, de la recherche-action ou de la recherche-intervention, qui toutes deux visent à contribuer à la résolution du problème social étudié. Ces formes de recherche nécessitent une implication personnelle du chercheur. Leur résultat, dont les enjeux sont plus émancipatoires qu'académiques, prend la forme soit d'une action directe, soit d'une production culturelle ou médiatique qui vise à provoquer un changement chez des personnes, dans un milieu, dans une organisation, accompagnée d'un texte de réflexion sur ce qui a été réalisé. Problématiser implique dans ce cas de croiser des connaissances préalables avec les caractéristiques et les nécessités d'une situation et d'une pratique concrètes.

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

3.2.3 *Problématiser une recherche-crédation*

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

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

De plus, très souvent, étant donnée la relative nouveauté et rareté de tels programmes, les directeurs sont rarement diplômés de tels programmes. Pour pallier cette situation, on propose la constitution de codirections formées d'un professeur-chercheur, détenteur d'un doctorat dans une discipline des sciences humaines ou sociales, et d'un professeur-crédateur, dont la formation est relative à une pratique artistique professionnelle. L'objectif est que leurs interventions conjointes offrent un encadrement adéquat pour la recherche-crédation. Toutefois, dans les faits, rarement la question de la spécificité de la recherche-crédation par rapport à la recherche se pose, car chacun se cantonne dans sa spécialité avec pour effet que, l'un dirige l'aspect recherche tandis que l'autre, la production artistique. C'est ainsi que, dans un tel contexte, l'élaboration de la problématique ne touche que l'aspect recherche et se fait en parallèle ou, au pire, de façon consécutive, à la gestation de la création.

Cette façon de faire implique une familiarisation avec les questions épistémologiques, philosophiques et théoriques qui se posent dans les milieux de la recherche scientifique concernés par l'aspect recherche, une étape qui peut s'avérer



ardue pour une personne qui n'a pas une formation préalable adéquate ou encore si cette préparation n'est pas tout à fait pertinente en regard de la création à faire. De plus, une section particulière de la thèse doit être consacrée à développer et à justifier l'arrimage entre la théorie et la pratique.

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

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

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

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



plusieurs ordres et doivent tous devenir autant de facettes d'une problématique unifiée.

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

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

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

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

3.2.4 Les étapes d'une problématisation

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

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



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

3.2.4.1 Prise de notes systématique

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

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

3.2.4.2 Glanage

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

Dans le contexte qui est le nôtre, le *glanage* consiste donc à accumuler, dans un journal ou autrement, des stimulations, le résultat d'observations directes dans son entourage ou après une immersion dans un ailleurs relié ou non au projet de création, à la suite de la lecture de textes, de journaux, de revues, d'écrits d'artistes, d'ouvrages savants, ou de la consultation d'images fixes et animées dans les médias, ou produites par d'autres artistes.

C'est dans des moments d'ouverture que se produit un phénomène que Carl Jung nomme « synchronicité », soit l'occurrence simultanée d'au moins deux événements qui ne présentent pas de lien de causalité, mais dont l'association prend un sens pour la personne qui les perçoit : « La synchronicité signifie donc d'abord la simultanéité d'un certain état psychique avec un ou plusieurs événements parallèles significatifs par rapport à l'état subjectif du moment, et – éventuellement – vice-



versa. » (Jung, 1981, p. 2) Malgré le caractère parapsychologique qui entoure ce concept, n'en reste pas moins que lorsqu'on porte intensément un projet de recherche ou de création, nous faisons la rencontre de toutes sortes de phénomènes apparentés à notre projet, et ce, bien qu'ils soient tout à fait fortuits, c'est-à-dire sans aucun lien causal avec celui-ci, ce que Jung appelle des « coïncidences acausales ». Ces rencontres dues au hasard et à notre ouverture ou à notre disponibilité sont précieuses, car elles viennent souvent enrichir notre projet.

3.2.4.3 Circonscrire l'objet de la recherche-création

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

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

En deuxième lieu, ou en parallèle au classement, on doit identifier l'aspect ou le phénomène relié au faire œuvre qui suscite particulièrement notre intérêt, que l'on veut mieux comprendre ou connaître, ou dont on pressent l'importance et qui deviendra le principal objet d'observation et d'analyse. Il est important que l'objet de la recherche-création soit retenu en fonction d'un intérêt personnel ou, mieux, d'une quête que l'on porte en soi, de façon à susciter et à soutenir notre implication de façon durable tout au long du processus de recherche-création.

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



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

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

3.2.4.4 Présenter l'objet de recherche-crédation

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

Il faut être attentif à ce que la formulation retenue soit claire et compréhensible, car ce sera la première fois que ces éléments seront énoncés et il est possible que le lecteur n'ait pas une connaissance suffisante des différents domaines touchés pour comprendre la signification d'énoncés composés de termes savants ou techniques. À ces termes devraient ainsi être adjointes des définitions sommaires, utilisant des mots plus simples. La problématique n'est pas le lieu pour procéder à des définitions fines, pour établir des nuances, à moins que celles-ci soient essentielles. En effet, trop de nuances pourraient donner l'impression que l'on n'est pas en mesure de



dégager l'essentiel de l'accessoire, mais il ne faut pas non plus totalement couper les références aux sources utilisées ainsi que les citations tirées de celles-ci. Il est important d'appuyer notre propos, sinon le lecteur aura l'impression qu'il s'agit d'affirmations gratuites ou péremptoires.

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

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

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

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

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

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



3.2.4.6 Présenter les objectifs de la recherche-crédation

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

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

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

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

3.2.4.7 Formuler des questions

La formulation de questions consiste à reformuler les problèmes de recherche-crédation sous forme d'une ou de plusieurs questions articulées entre elles, de façon



à réaliser les objectifs que l'on vient de se fixer. Il s'agit d'une concrétisation des problèmes.

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

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

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

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



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

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

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

3.2.4.8 Défendre la pertinence

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

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

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



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

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

La vision interactionniste ou constitutive de la communication provient de l'École de Palo Alto, selon laquelle on ne communique pas, mais on participe à la communication. Selon cette approche, l'échange communicationnel est passé « du statut de transfert d'information à celui de relation sociale et symbolique, la communication devena[n]t une institution sociale » (Winkin, 1981, p. 337). Inspirée de la théorie cybernétique de Norbert Wiener (1894-1964), tout processus communicationnel est pensé comme un processus circulaire continu; la production du sens n'est plus appréhendée comme reposant uniquement sur la maîtrise d'un code, mais comme un phénomène global, dont on peut distinguer différents niveaux : l'interaction en tant que telle, le contexte où l'interaction advient et qui l'influence, autant qu'elle influence celui-ci en retour, et la situation dans laquelle et à partir de laquelle l'interaction se déroule. Le contexte se distingue d'une situation en tant que celle-ci, bien qu'elle soit concrète, est perçue de façon subjective par les acteurs et influence l'interaction.



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

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

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

Dans une perspective contemporaine, des tendances radicalement opposées permettent de définir la pertinence artistique, schématiquement : « l'art pour l'art » et « l'art et la vie ». La première posture, en continuité avec le 18^e et le 19^e siècle, considère l'art comme une activité autonome de production d'objets dont la finalité est d'être beaux, mais aussi comme une activité « autotélique ». Ce terme est emprunté à J. M. Baldwin (1902) et signifie littéralement, sans autre but que lui-même, l'art qui se suffit à lui-même, ou encore l'art dont les œuvres « méta-artistiques » (Trentini, 2008) sont simultanément art et à propos de l'art. La seconde posture est très bien illustrée par cette citation emblématique de Robert



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

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

Harold Rosenberg (1972/1992), dans *La dé-définition de l'art*, constate que « la nature de l'art est devenue incertaine. Ou du moins, elle est ambiguë »; il ajoute que « nul ne peut dire avec certitude ce qu'est une œuvre d'art – ou plus important, ce que n'est pas une œuvre d'art » (1972/1992, p. 10). En conséquence, « [l']art doit se soumettre à une recherche continue de lui-même » (1972/1992, p. 11), ce qu'il nomme la « dé-définition ». Cette notion renvoie à la perte des qualités que l'essentialisme de la philosophie classique ainsi que la théorie traditionnelle des beaux-arts lui conféraient. Une telle déperdition fait de l'œuvre d'art un « objet anxieux » (1972/1992, p. 27) et, ainsi, « l'attitude de contemplation et d'appréciation esthétique cède devant l'incompréhension désolée, ou l'incapacité à cerner ce qu'il y aurait à évaluer comme "art" ou même objet sensible » (Massin, 2012, p. 13). Les objets deviennent « anxieux » lorsqu'ils cessent d'être de simples objets, que leur statut ontologique d'objet bascule potentiellement à celui d'art. Par ailleurs, une œuvre d'art deviendra anxieuse lorsque son coefficient d'appréhension artistique est affaibli, par absence soit d'intentionnalité artistique soit de cadre artistique. Un objet est anxieux quand il y a un écart entre lui et son statut. Toutefois, cette ambiguïté conduit les artistes à l'expérimentation et à la remise en question : comme les limites ne sont plus données par la matérialité du support ou par la séparation des genres, on assiste au métissage des expressions sonore, visuelle et physique, de façon à produire une expérience particulière. Cette ambiguïté mène également à une approche conceptuelle : « C'est le "faire" et non la chose qui constitue l'"œuvre". C'est pourquoi, logiquement, l'œuvre peut être



invisible – commentée mais pas vue. » (1972/1992, p. 63) De plus, ce mouvement de « dé-définition de l'art » porte les artistes à investir tous les champs de l'activité humaine et, en particulier, ceux où adviennent des relations intersubjectives. Il favorise également l'activisme, en considérant « la manifestation politique comme une forme supérieure de création » (1972/1992, p. 209).

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

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

Nelson Goodman (1978/1992), dans *Manière de faire des mondes*, rejette la norme kantienne du beau pour définir la pertinence artistique et propose, à la place, une définition de l'art comme fonction symbolique à saisir à partir d'elle-même, du langage qui est déployé et de la relation avec le récepteur. Il remplace la question « Qu'est-ce que l'art? » par « Quand un objet fonctionne-t-il comme œuvre d'art? », ou, plus brièvement, « Quand y a-t-il art? ». Il propose comme réponse qu'un objet devient une œuvre d'art parce qu'il fonctionne d'une certaine façon comme symbole. Il observe que, parmi tous les objets susceptibles de devenir des objets d'art, il y en a certains plus probables en fonction de leurs propriétés symboliques, qualifiées des « symptômes », qui sont au nombre de cinq : la densité syntaxique; la densité sémantique; la saturation relative; l'exemplification; et la référence multiple et complexe. Dans *L'art en théorie et en action*, il pose qu'un symptôme « n'est une condition ni nécessaire ni suffisante, mais plutôt un trait dont nous pensons qu'associé à d'autres, il peut rendre plus probable la présence d'un état notable »



(1984/1996, p. 44). Les symptômes de l'art permettent de distinguer le fonctionnement artistique des autres fonctionnements symboliques : alors que dans une œuvre d'art, la tendance est la saturation de détails, de variations, de finesse, ailleurs, la tendance est à l'atténuation, c'est-à-dire à la schématisation au maximum. Dans l'œuvre d'art, l'accent est mis non seulement sur le contenu, mais aussi sur la manière dont il est représenté : le symbole ne vaut plus uniquement pour ce qu'il dénote dans l'immédiat, mais aussi pour ce qu'il évoque; dans l'œuvre d'art, la multiplicité et la complexité de la référence, la traversée de différents niveaux, sont fréquemment utilisées, alors que le discours pratique cherche la singularité, la franchise et la clarté pour éviter l'ambiguïté.

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

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

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

3.2.5 *Gestation de la problématique*

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



Tout changement apporté à cet objet implique des modifications à la problématique, de la gestation de la problématique, alors que tout changement d'objet implique de recommencer au complet. Dans la plupart des cas, la construction de la problématique provoque des changements à l'objet initial.

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

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

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



problématique de chacun, au-delà de leur formulation stabilisée dans le cours, soumise à l'évaluation, reçue favorablement, doit demeurer ouverte, évolutive tout au long du trajet de la réalisation du projet.

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

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

Références

- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.
- Austin, J.L. (1962/1970). *Quand dire, c'est faire*. (Lane, G. et F. Récanati, Trad.). Paris : éd. du Seuil.
- Baron, D. (2008). *La chair mutante : fabrique d'un posthumain*. Paris : Dis voir.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Presses du réel.
- Chateau, D. (2011) Les valeurs de l'art à l'ère du post-art. Dans Communication présentée à /au Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics
- Coulombe, M. (2009). *Imaginer le posthumain sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*. Récupéré de <http://site.ebrary.com/id/10341583>
- Creswell, J.W. (2003). *Research design : qualitative, quantitative, and mixed method approaches*. Thousand Oaks, Calif. : Sage Publications.
- Daubner, E. et Poissant, L. (2012). *Bioart transformations du vivant*. Récupéré
- Dupeyrat, A. (1894). *Manuductio ad scholasticam maxime vero thomisticam philosophiam. T. 1*. Parisiis : apud Victorem Lecoffre.
- Ferrier, J.L. (1988). *L'Aventure de l'art au XXe siècle*. Paris : Chêne.
- Genette, G. (1997). *L'Oeuvre de l'art 2. La Relation esthétique*. Paris : Editions du Seuil.
- Goldberg, R. (1999). *Performances : l'art en action*. Paris : Thames & Hudson.
- Goodman, N. (1984/1996). *L'art en théorie et en action*. Paris.
- Herskovits, M.J. (1948/1952). *Les bases de l'anthropologie culturelle*. Paris : Payot.
- Jung, C. (1981). Synchronicité. *Cahiers de Psychologie jungienne*(28)



- Kaprow, A. et Kelley, J. (1993). *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley : University of California Press.
- Lemoine, S. et Ouardi, S. (2010). *Artivisme : art, action politique et résistance culturelle*. Paris : Alternatives.
- Martel, R. (2005). *Art-action*. [Dijon] : Presses du réel.
- Massin, M. (2012). Des réflexions sur l'esthétique à la proposition d'une aisthesis réfléchie. *Proteus Cahiers des théories de l'art*, (4), 13-18.
- Miles, M.B. et Huberman, A.M. (1994). *Qualitative data analysis : an expanded sourcebook*. Thousand Oaks : Sage Publications.
- Millin, A.-L. (1806). *Dictionnaire des beaux-arts*. Paris : de l'Imprimerie de Crapelet, chez Desray.
- Mitchell, R. (2010). *Bioart and the vitality of media*. Seattle : University of Washington Press.
- Mongeau, P. (2008). *Réaliser son mémoire et sa thèse*. : Presses de l'Université du Québec.
- Rastier, F. (2005). Herméneutique et linguistique : dépasser la méconnaissance. *Textol*, 10(4)
- Rey, A. (1998). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Rosenberg, H.B.C. (1972/1992). *La dé-définition de l'art*. Nîmes : J. Chambon.
- Searle, J.R. (1968/1972). *Les actes de langage : essai de philosophie du langage*. Paris : Hermann.
- Shannon, C.E. (1948). A mathematical theory of communication. *Bell System technical journal*., 27(3) Récupéré de /z-wcorg/
- Staël, A.-L.-G.d. et Villers, C.d. (1823). *De l'Allemagne*. (Vol. 4). Paris : F.A. Brockhaus.
- Tassel, M. (2009). *Les enjeux du bioart*.
- Tremblay, R. et Perrier, Y. (2000/2006). *Savoir plus : outils et méthodes de travail intellectuel*. Montréal : Chenelière Éducation.
- Trentini, B. (2008). *Le Méta-artistique : typologies et topologies*. Récupéré de <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00477378/en/>
- Uzel, J.-P. (2004). Rainer Rochlitz et l'ambivalence du jugement esthétique. *Revue canadienne d'esthétique*, 9. Récupéré de http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_9/roch/Uzel.htm
- Winkin, Y. (1981). *La nouvelle communication* Paris : Ed. du Seuil.



Pour citer ce texte :

Paquin, L.-C. (2014). La problématique. *Méthodologie de la recherche création* (p.).
Récupéré de http://lcpaquin.com/methoRC/MethoRC_problematique.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 : 2017/06/16]