



Pour une recherche performative...

... la recherche par la performance

Plan du texte :

0.	Avant-propos	2
1.	Bez Kershaw	2
2.	Lynette Hunter	8
3.	Mark Fleishman	11
4.	Valentina Signore	17
5.	Annette Arlander	21
6.	Références	29



0. Avant-propos

La recherche par la performance ou selon une traduction littérale de l'anglais, la « performance comme recherche »¹ appartient à la mouvance des « recherches basées sur la pratique »² artistique. Je rappelle que le terme générique utilisé au Québec pour désigner ce type de recherche est recherche-crédation (Paquin et Noury, 2018). Il s'agit d'une recherche qui se fait essentiellement par l'exercice de la pratique, la performance dans le cas présent. Pour circonscrire cette façon particulière de faire la recherche, j'ai relevé quelques textes dont j'ai tiré des extraits pertinents de façon à explorer la conception de leur auteur-e.

1. Bez Kershaw

Bez Kershaw a beaucoup écrit sur la pratique de la recherche par la performance. Il établit une distinction avec la recherche habituelle sur le plan des connaissances, celle qui mobilise « l'esprit pensant », une recherche dont les connaissances sont expérientielles, incarnées et énaquées :

Un type de connaissance - langage, théorie, philosophie, livres, bibliothèques, archives - est profondément remis en question par un autre type. Le corps performant répond à l'esprit pensant dans une expérience prospective de la quintessence de la pratique comme recherche.³ (2009b, p. 104)

La pratique de la performance comme recherche remet en question la production de la connaissance par les méthodes usuelles de la recherche. La réalisation en direct d'une performance devant un public dans un contexte de recherche a plutôt un effet de dislocation sur la connaissance :

une fois que la performance en direct est introduite directement dans les équations de la connaissance, les conceptions conventionnelles de la meilleure façon de produire, d'accumuler, de stocker et de transmettre la connaissance peuvent être profondément remises en question. En effet, l'effet le plus crucial de la pratique de la performance en tant que recherche est de dis-loquer la connaissance.⁴ (2009b, p. 105)

¹ Traduction libre de : *Performance as research*

² Traduction libre de : *Practice based research*

³ Traduction libre de : *One kind of knowledge – language, theory, philosophy, books, libraries, archives – is challenged profoundly by another. The performing body bites back at the thinking mind in a prospective quintessential practice-as-research experiment.*

⁴ Traduction libre de : *once live performance is introduced directly into the equations of knowing, conventional views of how knowledge is best produced, accumulated, stored and transmitted may be called deeply into question. This is because the most crucial effect of performance practice as research is to dis-locate knowledge*



Cette précipitation de la dislocation de la connaissance par l'action est une caractéristique de cette pratique qui n'est pas sans impact sur la recherche conventionnelle :

la dislocation de la connaissance par l'action est caractéristique de la pratique de la recherche par la performance [...] La performance/performativité en tant que recherche tend à poser un défi particulier à l'académie à cet égard, en ce que sa précipitation de la dislocation des connaissances établies est positivement fondatrice.⁵ (2009a, p. 4)

Cette dislocation a pour effet de délaissier la pratique de « la théorisation abstraite » au profit de l'expérience de la personne qui fait de la recherche d'un engagement direct dans le monde :

L'accent principal de ce tournant [pratique] a été mis sur l'abandon de la théorisation abstraite et de la rationalité scientifique au profit d'enquêtes basées sur l'action et orientées vers l'engagement pratique dans le monde.⁶ (2009b, p. 107)

La recherche par la performance mobilise des « processus créatifs » pour faire de la recherche dans les études sur les arts vivants, le cinéma, les médias et cela n'est pas sans impacter les fondements rationnels de ces disciplines artistiques :

Il a été établi que les processus créatifs offraient de nouvelles approches cruciales pour la recherche dans les domaines du théâtre, de la danse, du cinéma, de la vidéo, des médias numériques et des études sur la performance, complétant et, à certains égards, remettant profondément en question les méthodologies traditionnelles. Placer la créativité au cœur de la recherche impliquait un changement de paradigme, par lequel les ontologies et épistémologies établies de la recherche dans les disciplines liées aux arts pouvaient potentiellement être radicalement défaites.⁷ (2009b, p. 105)

L'auteur parle de l'appétit des personnes qui font de la recherche par la performance de mobiliser des processus créatifs, se retrouve également dans la recherche performative :

une communauté en plein essor de praticiens universitaires utilisant le théâtre, la danse, l'art vivant, la performance intermédiaire, la vidéo, le film, etc. qui

⁵ Traduction libre de : *dislocation of knowledge by action is characteristic of performance practice as research [...] Performance/performativity as research tends to be especially challenging to the academy in this regard, as its precipitate dislocation of established knowledge is positively foundational.*

⁶ Traduction libre de : *The main emphasis of this [practice] turn was away from abstract theorising and scientific rationality in favour of action-based investigations oriented toward practical engagement in the world.*

⁷ Traduction libre de : *creative processes had been established as providing crucial new approaches to research in theatre, dance, film, video, digital-media and performance studies, complementing and in some ways profoundly challenging traditional methodologies. Placing creativity at the heart of research implied a paradigm shift, through which established ontologies and epistemologies of research in arts-related disciplines, potentially, could be radically undone.*



repoussait radicalement les limites de la recherche universitaire.⁸ (2009b, p. 106)

La recherche performative dont il sera question dans d'autres écritures se différencie de la recherche par la performance dans la mesure où les processus de création interviennent à un moment ou à un autre de la recherche conventionnelle alors que pour la recherche par la performance, celle-ci est le lieu et le moment de la recherche. Il fait remarquer que contrairement aux méthodologies usuelles, le recours à des processus créatifs rend non seulement les résultats imprévisibles, mais engendre une grande diversité de pratiques :

L'inconvénient [...] est la liberté d'interprétation, un jeu général illimité du sens. Souvent, dans les processus réels de la pratique créative, cela se traduit par une profonde imprévisibilité. [...] Ces vecteurs et facteurs communs, lorsqu'ils sont combinés en tant que principes de recherche par les praticiens de la performance en série, prédisent des différences infinies et ont engendré une fabuleuse diversité de pratiques.⁹ (2009a, p. 4)

C'est que les pratiques de la recherche par la performance, étant toujours singulières, créent autant de façon d'être au monde et de connaissance de celui-ci :

Chaque exemple est incorrigiblement particulier. La spécificité illimitée est donc un paradoxe constitutif de la performance et de la performativité, ce qui crée de multiples ontologies et épistémologies, de manières d'être et de savoir.¹⁰ (2009a, p. 4)

Le paradoxe dont il est question ici est que le recours à créativité donne des résultats de recherche à la fois spécifiques et de portée très large :

la pratique de la performance en tant que recherche - définie comme l'utilisation de la créativité pratique en tant qu'enquête réflexive sur des sujets de recherche importants (généralement menée par des "artistes/chercheurs" dans les universités) - présentera des résultats à la fois très spécifiques et très largement applicables.¹¹ (2009a, p. 4)

⁸ Traduction libre de : *fast-growing community of practitioner-academics using theatre, dance, live art, inter-medial performance, video, film and so on that was radically stretching the bounds of research in the academy.*

⁹ Traduction libre de : *The downside [...] is interpretive freedom, a limitless general play of meaning. Often in the actual processes of creative practice this translates into profound unpredictability. [...] These common vectors and factors, when combined as principles of research by serial performance practitioners, predicate endless differences and have spawned a fabulous diversity of practices.*

¹⁰ Traduction libre de : *Every example is incorrigibly particular. Hence boundless specificity is a constitutive paradox of performance and performativity, creating multiple ontologies and epistemologies, ways of being and knowing.*

¹¹ Traduction libre de : *performance practice as research – defined as the uses of practical creativity as reflexive enquiry into significant research concerns (usually conducted by "artist/scholars" in universities) – will present both highly specific and very broadly applicable results.*



À cet effet, pour Kershaw la recherche par la performance est transdisciplinaire sinon transversale à différentes disciplines des sciences humaines et sociales en fournissant des procédures et des protocoles qui ont le potentiel d'alimenter sinon de renouveler la recherche disciplinaire :

Ainsi, la pratique de la recherche par la performance se définit plus précisément comme une méthode et une méthodologie pour la recherche de résultats dans au travers les disciplines : une collection d'« outils » de recherche transdisciplinaires. Leur spécificité illimitée produit généralement des opportunités méthodologiques précises et une pléthore d'intuitions, de compréhensions et de connaissances pertinentes pour un large éventail de disciplines spécifiques.¹² (2009a, p. 5)

Parmi ces aspects méthodologiques de la recherche par la performance qui pourraient être utiles à la recherche disciplinaire, il a entre autres l'esthétique, la situation et les affects :

Les aspects de la méthode doivent être largement identifiables. Chaque projet doit commencer d'une manière ou d'une autre, et son enquête portera probablement sur l'esthétique, le lieu, l'affect/effet, la documentation, la diffusion, par exemple.¹³ (2009a, p. 5)

Par ailleurs, la recherche par la performance est l'objet de plusieurs contestations à la fois de la part des praticiens radicaux qui soutiennent que la performance en tant que pratique artistique ne peut être de la recherche universitaire et que la position inverse est tenue pas des théoriciens radicaux pour qui la recherche universitaire n'a rien à voir avec la performance artistique. Il y a cependant des modérés qui acceptent que la recherche se fasse par la performance dans la mesure où il y a une écriture réflexive qui l'accompagne :

Ce qui fait la différence [entre la recherche et la performance artistique] est un point clé où commencent les complications et les débats sur la pratique en tant que recherche, les praticiens radicaux contestent que les événements culturels fondés sur le temps - productions, installations, films, arts vivants, etc. - puissent constituer une recherche « en soi », tandis que leurs collègues plus modérés attendent des documents supplémentaires - articles, revues, comptes rendus interprétatifs de toutes sortes - pour que la « recherche » devienne manifeste.¹⁴ (2009b, p. 107)

¹² Traduction libre de : *Thus performance practice as research more precisely defines itself as method and methodology in search of results across disciplines: a collection of transdisciplinary research "tools." Boundless specificity produces precise methodological opportunities generally and a plethora of insights, understandings, knowings relevant to a wide range of disciplines specifically.*

¹³ Traduction libre de : *Aspects of method should be broadly identifiable. Each project has to start in some way, and its enquiry will likely engage with aesthetics, location, affect/effect, documentation, dissemination, for example.*

¹⁴ Traduction libre de : *What exactly might make the difference [between research and artistic performance] is a key point at which the complications and debates about practice as research begin, with radical practitioners contesting that time-based cultural events – productions, installations, films, live art*



Kershaw propose de s'attarder à trois moments de la recherche par la performance : les points de départ, la conduite esthétique en tant que telle et la documentation de la performance.

1) Points de départ

D'entrée de jeu, Kershaw montre que la méthode du questionnement implique une recherche orientée vers la réponse s'oppose à l'ouverture au devenir de la performance, un espace de création qui est à remplir :

La principale objection aux « questions » soulevée dans la communauté britannique de la pratique comme de la recherche est que même les demandes les plus ouvertes et les plus soigneusement exprimées impliquent inévitablement une gamme de réponses plus ou moins prévisibles, ce qui est en contradiction flagrante avec les qualités d'ouverture radicale et d'excès que la créativité de la pratique de la performance à son meilleur peut produire.¹⁵ (2009b, p. 112)

L'auteur propose des points de départ alternatifs aux questions et problèmes de la recherche conventionnelle, mieux adaptés à l'exercice de la création : les paradoxes, les énigmes et autre stratégie qui servent de « tremplins créatifs » :

Les paradoxes suggèrent donc d'autres points de départ qui pourraient être particulièrement appropriés à ce nouveau style de recherche. Bien sûr, les puzzles et les énigmes peuvent être « résolus » par l'analyse, mais tout comme les paradoxes, ils peuvent nécessiter de l'intuition, de la perspicacité et peut-être même de l'instinct pour déterminer leur potentiel en tant que tremplins créatifs pour la recherche sur les performances.¹⁶ (2009b, p. 113)

Il insiste sur la notion de « déclencheur » de nouveaux processus de recherche créative qu'il associe à l'intuition et à la « perspicacité ».

2) Conduite esthétique durant la performance

Pour ce qui est de la conduite esthétique durant la recherche par la performance, elle soulève des enjeux importants en raison de l'opposition entre la pratique de la recherche conventionnelle et celle de la performance artistique :

L'esthétique de la performance en tant que recherche est très sensible car elle soulève automatiquement des questions majeures concernant, par exemple, les

and so on – may be research 'in themselves', while their moderate colleagues would expect some supplementary material – articles, journals, interpretive accounts of various kinds – for the 'research' to become manifest.

¹⁵ Traduction libre de : *The main objection to 'questions' aired in the UK practice as research community has been that even the most open and carefully expressed queries inevitably imply a more or less predictable range of responses, which flatly contradicts the qualities of radical openness and excess that the creativity of performance practice at its best can produce.*

¹⁶ Traduction libre de : *So paradoxes are very suggestive of further starting points that might be especially appropriate to this new style of research. Of course puzzles and riddles can be 'solved' by analysis, but equally – like paradoxes – they can require intuition, insight and maybe even instinct to determine their potential as creative springboards for performance research.*



normes et la virtuosité, les protocoles rigoureux et l'imprévisibilité créative, les ressources inadéquates et la nature des infrastructures appropriées.¹⁷ (2009b, p. 115)

Cette opposition est en droite ligne avec la conception dualiste du monde propre à la modernité qui ne sont pas sans impacter notre conception de l'esthétique :

La dynamique sous-jacente à ces questions [...] problématise les oppositions modernistes bien connues entre l'esprit et le corps, la spiritualité et la matérialité, la créativité et la rationalité, les arts et les sciences, et ainsi de suite, et peuvent prendre des formes esthétiques qui confondent ces distinctions - que ce soit par le biais de l'économie brute de la « finition de la production » ou même dans l'espoir de prouver qu'une chose belle est une vérité pour toujours.¹⁸ (2009b, p. 115)

Kershaw nous met en garde que la captation de la performance nécessaire à la composante recherche peut nuire à son esthétique :

Le projet a donc produit des formes de documentation qui sont désormais extrêmement courantes dans la recherche par la pratique, mais qui pourraient également nuire à son programme de recherche esthétique.¹⁹ (2009b, p. 116)

3) Documentation

En ce qui a trait à la documentation de la performance en direct par laquelle se fait la recherche, qui est nécessaire pour la pérennisation de la connaissance produite à ce moment-là, Kershaw souligne que cela contrevient à l'essence de la performance telle que pensée entre autres par Erika Fischer-Lichte (2007/2014, p. 22) qui est son éphémérité. La captation médiatique pose problème dans la mesure où l'introduction d'un dispositif vient inmanquablement perturber le déroulement de la performance et où la production médiatique devient un produit culturel à part entière qui est souvent pris pour la performance elle-même, ce qui vient en dénaturer l'idéal « critique » initial :

la « documentation » de la pratique de la recherche par la performance en direct pourrait facilement sembler entachée de technologie et de téléologie. Si la maîtrise technique avancée est un élément clé de toute « preuve » que la performance éphémère peut produire une « connaissance » durable en tant que but ultime, alors le diable de la marchandisation par le biais de la documentation danserait déjà autour de la conflagration des espoirs radicaux,

¹⁷ Traduction libre de : *The aesthetics of performance practice as research are highly sensitive as they automatically spark off major issues regarding, for example, standards and virtuosity, rigorous protocols and creative unpredictability, inadequate resources and the nature of appropriate infrastructures.*

¹⁸ Traduction libre de : *The underlying dynamic producing these issues [...] problematise the well-worn modernist oppositions between mind and body, spirituality and materiality, creativity and rationality, arts and sciences, and so on, and can issue in aesthetic forms that confound those distinctions – whether through the raw economics of 'production finish' or even in hopes to prove a thing of beauty is a truth forever.*

¹⁹ Traduction libre de : *Hence the project produced forms of documentation that are now exceedingly common in practice as research, but which could also be detrimental to its aesthetic research agenda.*



politiques ou autres dans la pratique de la recherche par la performance.²⁰
(2009b, p. 120)

Finalement la méthodologie de la pratique de la recherche par la performance se doit d'être holistique c'est-à-dire de prendre en compte la multiplicité des facteurs en jeu :

la pratique de la performance en tant que recherche [...] remet intrinsèquement en question les formulations binaires - telles que les polarités conventionnelles entre, par exemple, la théorie et la pratique, la rationalité et la créativité, le processus et le produit, l'artistique et l'académique - par les degrés auxquels elle réussit à développer des méthodes qui sont holistiques dans leur conception et leur fonctionnement.²¹ (2009b, p. 123)

2. Lynette Hunter

Cette autrice présente le programme doctoral de recherche par la pratique (PaR) dont la recherche par la performance à l'Université de Californie à Davis (2009) qui intègre :

des méthodologies basées sur la pratique, l'exploration en laboratoire et une gamme de connaissances traditionnelles, tacites et incarnées dont l'histoire, la théorie et la critique du théâtre, de la danse et des études sur la performance.²²
(2009, p.199)

Elle précise que ce type de thèse comporte deux parties distinctes, une production issue de la pratique de la performance et une écriture qui comporte des réflexions théoriques et une réflexivité, soit des réflexions sur la pratique elle-même :

la personne étudiante doit à la fois à la fois produire selon les méthodes traditionnelles de l'écrit universitaire et produire de nouveaux documents sur d'autres média. Cependant, l'aspect clé qui distingue le PaR est que l'élément issu de la pratique doit être accompagné de réflexions critiques, historiques ou théoriques sur la pratique elle-même ou d'une analyse de celle-ci.²³ (2009, p.199)

²⁰ Traduction libre de : *the 'documentation' of practice as research in live performance easily could seem tainted by technology and teleology. If the high-ground of advanced technical mastery was a key component in any 'proof' that ephemeral performance could produce lasting 'knowledge' as an ultimate goal, then the devil of commodification through documentation always already would be dancing rings around the conflagration of radical hopes, political or otherwise in performance practice as research.*

²¹ Traduction libre de : *that performance practice as research [...] inherently challenges binary formulations – such as conventional polarities between, say, theory and practice, rationality and creativity, process and product, artistic and academic – through the degrees to which it successfully evolves methods that are holistic in conception and operation.*

²² Traduction libre de : *practice-based methodologies, laboratory exploration, and a range of traditional, tacit, and embodied knowledges, with history, theory, and criticism of Theatre, Dance, and Performance Studies.*

²³ Traduction libre de : *the student has to work in both traditional scholarly written modes as well as produce new material in other media. However, the key aspect that distinguishes PaR is that is a practice-based element that needs to be accompanied by critical, historical, or theoretical reflections on, or analysis of, the practice itself.*



De plus, la documentation composée d'une captation, mais aussi d'un journal de la performance ainsi que les critiques des personnes qui y ont assisté devront être fournis²⁴ (2009, p.200)

Pour ce qui est de l'apport théorique, elle fait la distinction entre la théorie en train de se faire et celle qui est déjà faite et qui devient des règles. Ainsi comme la recherche par la performance est processuelle et vise à l'articulation de processus, à la production de connaissances où le corps est mis sur le même plan que la logique et le discours :

La « théorie » est une réflexion en cours. Une fois régularisée, elle devient « règles ». La recherche par la pratique, une version de « la recherche par la pratique artistique » se concentre sur le processus, sur la production, sur la limite de l'articulation. En tant que telle, elle est une théorie. Elle devient un outil pédagogique en soi, car elle définit un domaine qui se concentre sur critique consciente de la pensée et de la connaissance en tant qu'activités logiques, incorporées et, enfin, rhétoriques.²⁵ (2009, p.201)

Elle donne l'exemple de la danse comme recherche par la performance qui produit de la connaissance incorporée en empruntant à différents domaines de recherche des sciences humaines et sociales pour arriver à articuler un processus artistique jusqu'alors inexprimé et qui sont validés dans la pratique.

La chorégraphie est un excellent exemple d'une pratique qui a développé des approches de la connaissance incorporée qui ont été intégrées dans des travaux universitaires. Les critiques des processus, de l'improvisation aux qualités formelles du ballet, ont commencé à produire une pensée critique et théorique exceptionnellement sophistiquée. Les auteurs qui travaillent sur la chorégraphie ont puisé leurs modèles dans la rhétorique, l'histoire, l'ethnographie, la phénoménologie, les études de genre, les études sur l'ethnicité, et bien d'autres encore. Parce qu'ils sont à la limite de l'articulation d'un processus jusqu'alors inexprimé, ces discours souvent étouffés prennent une nouvelle vie à mesure qu'ils sont testés dans le domaine des arts.²⁶ (2009, p.202)

²⁴ Traduction libre de : *All final productions have to submit documentation of performance, in line with all PaR elements: journal, record, and critique.*

²⁵ Traduction libre de : *"Theory" is thought in process. Once it is regularized it becomes "rules." Practice as research, a version of "art as research," focuses on the process, on the production, on the edge of articulation. As such it is theory. It becomes a pedagogical tool in itself as it defines an area which focuses on the self-conscious critique of thinking and knowing as logical, embodied, and, finally, rhetorical activities.*

²⁶ Traduction libre de : *Choreography is an excellent example of a practice that has developed approaches to embodied knowledge that have been woven into scholarly work. The critiques of processes, from improvisation to the formal qualities of ballet, have begun to yield exceptionally sophisticated critical and theoretical thinking. The writers working from choreography have taken their models from rhetoric, history, ethnography, phenomenology, gender studies, ethnicity studies, and many more. Because they are just on the edge of articulation of a previously unsaid process, these often hidebound discourses take on new life as they are tested in the field of the arts.*



Elle nous met en garde que ces connaissances perdront leur lien avec leur contexte de production, la pratique, pour devenir des connaissances abstraites :

Cependant, si nous ne faisons pas d'effort, un effort qui peut être fait en mettant spécifiquement en avant la PaR, il ne faudra pas longtemps avant que ces nouveaux vocabulaires pour la chorégraphie cessent de prêter attention à leurs hypothèses de base.²⁷ (2009, p.202)

Elle prend pour exemple la pratique de la création littéraire pour énoncer le paradoxe selon lequel l'articulation d'un processus en langage académique nous fait perdre de vue ce processus :

En effet, l'histoire de la critique littéraire nous apprend également quelque chose de très important sur les dangers de l'articulation d'un processus : le moment où il est dit, en particulier le moment où il est dit clairement, peut souvent être le moment où il cesse d'être un processus.²⁸ (2009, p.203)

Elle prend acte que la pratique des arts qui a été intégrée dans les universités, bénéficie au même titre que les sciences et les sciences humaines et sociales de la recherche :

Après plusieurs décennies d'existence dans les universités dans le seul but de fournir des expériences culturelles plus ou moins sophistiquées aux étudiants et aux professeurs, on commence à réaliser que les arts ne sont pas différents des sciences et des humanités en ce qu'ils ont besoin de recherches sérieuses pour développer des pratiques de pointe.²⁹ (2009, p.203)

Elle poursuit le parallèle entre les domaines ainsi :

Si le scientifique réalise de nouvelles connaissances scientifiques en les testant dans le monde naturel, les arts réalisent les nouvelles connaissances développées dans et par les corps humains en les testant dans l'arène publique des autres êtres humains.³⁰ (2009, p.204)

Elle conclut son texte en revenant sur le concept d'articulation de la pratique artistique en langage académique, qui est également celui de la critique. Il s'agit là pour elle d'un apport de la recherche par la pratique de la performance :

²⁷ Traduction libre de : *Yet unless we make an effort, an effort that can be made through specifically foregrounding PaR, it will not be long until these new vocabularies for choreography cease to pay attention to their grounding assumptions.*

²⁸ Traduction libre de : *For the history of literary criticism also tells us something very important about the dangers of articulating process: the moment it is said, especially the moment it is said clearly, can often be the moment that it ceases to be a process.*

²⁹ Traduction libre de : *After several decades of existing in universities solely to provide more or less sophisticated cultural experiences for local students and faculty, it is beginning to be realized that the arts are no different to the sciences and humanities in their need for serious research to develop the leading edges of practice.*

³⁰ Traduction libre de : *If the scientist realizes new scientific knowledge by testing it within the natural world, the arts realize the new knowledge developed in and through human bodies by testing it in the public arena of other human beings.*



La pratique en tant que recherche est une nouvelle discipline qui émerge de la recherche sur les arts du spectacle, dans une tentative d'articuler la valeur du théâtre, de la danse et de la performance en général. Sans articulation, il est non seulement difficile de mettre le doigt sur la valeur, mais les activités peuvent aussi être plus facilement dénigrées et ignorées par les forces sociales, culturelles et politiques. PaR articule en même temps la valeur et tente de maintenir le processus au premier plan, de s'assurer que la pratique informe l'analyse, que les productions informent la critique et vice versa.³¹ (2009, p.205)

3. Mark Fleishman

L'auteur débute sa présentation en rappelant que la recherche par la performance est cantonnée à la pratique de la performance dans la mesure où elle utilise les méthodes de recherche de la performance et que les résultats de la recherche sont principalement diffusés via la performance :

Bien que les définitions de la PaR soient au mieux provisoires, il existe un consensus général sur le fait que la PaR concerne la recherche menée par le biais de la performance, en utilisant des méthodologies et des méthodes spécifiques, familières aux praticiens de la performance, et dont le résultat est au moins en partie, voire entièrement, présenté par le biais de la performance.³² (2012, p. 28)

Il s'agit là d'une conception initiale de la recherche par la performance, présentée comme une des positions extrêmes par Bez Kershaw, antérieure à la nécessité d'une partie écrite qui comporte une réflexion théorique et une réflexivité critique énoncée par Lynette Hunter. Il rapporte la position de Colin Painter énoncée dans un texte paru en 1996 que je n'ai pas pu retracer :

cette pratique de la performance « peut être à la fois une forme de recherche et un moyen légitime de mettre les résultats de cette recherche à la disposition du public ». Par conséquent, il n'y a pas de lien nécessaire "supposé entre l'appareil de recherche et l'écrit »³³ (2012, p. 28)

³¹ Traduction libre de : *Practice as research is a new discipline that is emerging from concerned research in the performing arts, in an attempt to articulate the value of theatre, dance, and performance in general. If articulation is not attempted, it is not only difficult to put one's finger on value, but the activities can also be more easily disparaged and ignored by social, cultural, and political forces. PaR is at the same time articulating value and attempting to keep process to the fore, to ensure that practice informs analysis, that productions inform critique and vice versa.*

³² Traduction libre de : *definitions of PaR are at best provisional, there is a general consensus that PaR concerns research that is carried out through or by means of performance, using methodologies and specific methods familiar to performance practitioners, and where the output is at least in part, if not entirely, presented through performance.*

³³ Traduction libre de : *such performance practice 'can be both a form of research and a legitimate way of making the findings of such research publicly available'. Hence, there is no necessary connection 'assumed between the apparatus of research and the written word' Colin Painter, 'Editorial', POINT: Art & Design Research Journal, 3 (1996)*



Quoi qu'il en soit, il n'en demeure pas moins que la recherche par la performance tient sa pertinence de ce que « certaines questions épistémologiques ne peuvent être abordées que dans et par la performance elle-même »³⁴ (p. 28).

Alors que la recherche par la performance permet de traiter un certain nombre d'enjeux :

relatifs aux types de connaissances, aux valeurs esthétiques, à la réactivité contextuelle, à la dualité pratique/théorique³⁵ (p. 29)

des questions se posent :

relatives à la meilleure façon de présenter la PaR dans des contextes de conférence, [...] sur les différents types de réflexivité appropriés à la PaR³⁶ (p. 29)

L'auteur rappelle que jusque-là le rapport entre la recherche par pratique incorporée de la performance et la recherche conventionnelle qui est langagière et textuelle est présenté de façon contrastée sinon conflictuelle :

Trop souvent dans le passé, les chercheurs-praticiens ont réagi pour défendre les discontinuités entre [...] la pratique incorporée et la recherche textuelle traditionnelle. Une telle réponse est souvent présentée comme un conflit épistémologique : la particularité de la performance en tant que mode de connaissance et sa place face aux formes dominantes et hégémoniques de connaissance dans l'académie.³⁷ (p. 29)

Le mode de connaissance propre à la recherche conventionnelle, j'ajouterais d'inspiration positiviste, est caractérisé comme étant :

une contemplation distanciée, statique, dépassionnée et autonome, un produit de l'esprit en quelque sorte séparé du corps, donnant lieu à des concepts durables, stables, disponibles et transmissibles, nécessitant un langage partagé par une communauté et une technologie particulière de communication de ce langage - en l'occurrence, l'écriture.³⁸ (p. 30)

³⁴ Traduction libre de : *there are certain epistemological issues that can only be addressed in and through performance itself.*

³⁵ Traduction libre de : *issues of knowledge types, aesthetic values, contextual responsiveness, practice/theory problematics*

³⁶ Traduction libre de : *of how to best present PaR in conference contexts, [...] about different types of reflexivity appropriate to PaR.*

³⁷ Traduction libre de : *Too often in the past practitioner–researchers have jumped reactively to defend the discontinuities between [...] embodied practice and traditional textual scholarship. Such a response is often framed as a contest between epistemes: the particularity of performance as a way of knowing and its place vis-à-vis dominant and hegemonic forms of knowing in the academy.*

³⁸ Traduction libre de : *distanced, static, dispassionate and self-contained contemplation, a product of the mind as somehow separate from the body, giving rise to concepts that are durable, stable, available and transmissible, requiring a language shared by a community and a particular technology of communicating that language – in this case, writing.*



alors que le mode de connaissance de la pratique de la performance est décrit à l'opposé comme :

proche, actif, immédiat, en mouvement, incarné, sensuel, fluide, interactionnel et affectivement engagé.³⁹ (p. 30)

Ainsi cette forme de recherche privilégie une connaissance proche de la situation plutôt qu'abstraite, proche du corps, du ressenti et des affects de la personne qui la fait plutôt que rationalisée, une connaissance dynamique, en devenir plutôt que figée et enfin une connaissance qui surgit dans le présent des relations entre les personnes et les relations entre celles-ci et la matérialité du monde.

L'auteur relève un paradoxe dans cette façon d'opposer les deux modes de pratique de la recherche. Alors que la recherche par la performance vise à :

briser la séparation du sujet et de l'objet, du corps et de l'esprit, et que conséquemment elle doit être soit expurgée, soit réduite au silence, soit contrôlée par l'académie.⁴⁰ (p. 30)

ce discours de contestation « tend de manière perverse à renforcer et à propager les mêmes binarités et dualités que le projet politique tente d'éliminer. »⁴¹ (p. 30)

À la place de cette attitude oppositionnelle, l'auteur adopte un posture poststructuraliste pour comprendre et surtout pratiquer la recherche par la performance, plus précisément il mobilise les concepts de « répétition » et de « différence » proposée par Gilles Deleuze.

La recherche par la performance comme une série de répétitions incorporées dans le temps, tant au niveau micro (corps, mouvements, sons, improvisations, moments) que macro (événements, productions, projets, installations), à la recherche d'une série de différences.⁴² (p. 30)

Il conçoit sa pratique de la recherche par la performance comme la répétition de performances à partir d'un même schéma dramatique de base dans le but de produire des différences :

Chaque performance créée était différente dans sa forme, mais suivait le même processus dramaturgique de base qui est devenu de plus en plus raffiné et conscient au fil du temps.⁴³ (p. 32)

³⁹ Traduction libre de : *close, active, immediate, on the move, embodied, sensual, fluid, interactional and affectively engaged.*

⁴⁰ Traduction libre de : *to break down the separation of subject and object, of body and mind, and therefore it must be either expunged, silenced or policed by the academy.*

⁴¹ Traduction libre de : *tends perversely to reinforce and propagate the very binaries and dualities that the political project is trying to do away with.*

⁴² Traduction libre de : *a series of embodied repetitions in time, on both micro (bodies, movements, sounds, improvisations, moments) and macro (events, productions, projects, installations) levels, in search of a series of differences.*

⁴³ Traduction libre de : *Each performance event created was different in form but followed the same basic dramaturgical making process that became more and more refined and conscious over time.*



Dans un passage de réflexivité, il s'interroge sur sa pratique de la performance en série :

Pourquoi cette compulsion à revenir sans cesse à la même chose, à la refaire encore et encore, de telle ou telle manière, avec tel ou tel contenu ? Ai-je l'illusion que si je répète la même chose plus souvent, elle prendra de la valeur ou du poids, qu'elle sera prise plus au sérieux ? Ou bien y a-t-il vraiment des différences dans cette similitude ? Et si c'est le cas, quelle est la nature de ces différences et où se situent-elles : dans les répétitions ou dans les espaces intermédiaires ? Y a-t-il un moment où la libération des différences est épuisée et où je répète compulsivement ce qui est déjà connu et expérimenté, ou est-ce simplement moi qui suis épuisé, incapable ou non désireux de continuer à répéter de cette manière ? Cette répétition incorporée dans le temps fait-elle une différence ?⁴⁴ (p. 32)

Plus loin, il justifie ainsi son emprunt aux concepts de Deleuze, eux-mêmes dérivés de la pensée de Bergson :

Je suggérerais qu'à travers Bergson puis Deleuze, nous pouvons commencer à comprendre la différence comme mode de recherche par la performance, son refus des binarités (corps-esprit, théorie-pratique, espace-temps, sujet-objet), son ouverture radicale, ses multiplicités, son irréprésentabilité, sa déstabilisation de toutes les prétentions à la fixité et à la détermination.⁴⁵ (p. 32)

En note, il justifie son emprunt de la façon suivante :

Je reconnais que l'utilisation de la philosophie d'une manière aussi sélective et réduite pour soutenir une pratique pour laquelle elle n'a jamais été conçue est une entreprise risquée et pourrait rendre la philosophie elle-même méconnaissable. Cependant, étant donné que les philosophes ont peu de scrupules à utiliser le théâtre et la théâtralité de manière tout aussi sélective et réduite pour soutenir leurs arguments, je suis prêt à prendre le risque ici.⁴⁶ (p. 36)

⁴⁴ Traduction libre de : *So why the repetitions? Why the compulsion to return over and over to the same thing, to do it again and again, in this way and that way, with this content and that content? Am I under an illusion that if I repeat the same thing more often it will gain in value or weight, that it will be taken more seriously? Or are there really differences in this sameness? And if so, what is the nature of these differences and where do they lie: in the repetitions or in the spaces in between? And is there a point at which the unleashing of differences is exhausted and I am compulsively repeating what is already known and experienced, or is it just me that is exhausted, unable or unwilling to go on repeating in this way? And does it make a difference, this embodied repetition in time?*

⁴⁵ Traduction libre de : *I would suggest that through Bergson and then Deleuze we can begin to understand the difference of performance as a mode of research, its refusal of binaries (body–mind, theory–practice, space–time, subject–object), its radical openness, its multiplicities, its unrepresentability, its destabilization of all pretensions to fixity and determination.*

⁴⁶ Traduction libre de : *I acknowledge that using philosophy in such a selective and reduced fashion in support of a practice for which it was never intended is a risky business and might render the philosophy itself unrecognizable. However, given that philosophers have few qualms about using theatre and*



Pour penser ce qui advient au fil des répétitions du même schéma dramatique lors de performances successives Il reprend le concept d'évolution créative de Bergson qui rejette autant l'idée d'un principe préexistant que celle d'une finalité pour considérer que seule le devenir n'est soumis qu'à la contingence :

Bergson rejette à la fois le mécanisme néo-darwinien, selon lequel l'évolution est guidée par un modèle préexistant ou un code latent qui se déroule mécaniquement au fil du temps (une contrainte du passé), et le finalisme néo-lamarckien, selon lequel l'évolution tend vers une forme parfaite atteinte à la « fin » (l'attraction de l'avenir). Il suggère plutôt que l'évolution est un processus d'invention constante (une série d'explosions) dans lequel la contingence joue un rôle important.⁴⁷ (p. 33)

Du long développement où l'auteur établit tant bien que mal un rapprochement fin entre cette pensée et sa pratique, je ne retiens que deux éléments qui sont de nature à alimenter la recherche par la répétition de performances, soit l'échelle et les modalités d'occurrence des différences :

Le changement ou la différence se produit au niveau moléculaire, et non à ce qu'il appelle le niveau "molaire" des formations et des structures. [...] c'est par l'excès, le surplus, l'accidentel et l'inattendu que la différence émerge.⁴⁸ (p. 33)

Puis Fleishman assimile le processus de recherche par l'itération de performances comme un processus d'évolution créative :

Il commence par une énergie (une impulsion, une idée, une intuition, un pressentiment) qui est ensuite canalisée, de manière durable, par la répétition, dans des directions variables et indéterminables ; une série d'explosions inattendues et souvent accidentelles qui, à leur tour, conduisent à d'autres explosions. Elle s'exprime à travers un processus d'ontogenèse répété, bien que flexible et ouvert.⁴⁹ (p. 34)

Il précise que la différence n'est pas le produit d'une analyse distanciée effectuée après-coup, mais qu'elle est émergente durant le processus de la performance et qu'elle touche également les personnes qui sont présentes :

theatricality in similarly selective and reduced ways in support of their arguments, I am prepared to take the risk here.

⁴⁷ Traduction libre de : *Bergson rejects both neo-Darwinian mechanism, in which evolution is driven by a pre-existent model or latent code that plays itself out mechanistically over time (a compulsion of the past), and neo-Lamarckian finalism, in which evolution works towards a perfect form achieved at the 'end' (the attraction of the future). Instead he suggests that evolution is a process of constant invention (a series of explosions) in which contingency plays a significant role.*

⁴⁸ Traduction libre de : *change or difference occurs at the molecular level, not at what he calls the 'molar' level of formations and structures. [...] it is through excess, through surplus, through the accidental and unexpected that difference emerges.*

⁴⁹ Traduction libre de : *It begins with energy (an impulse, an idea, an intuition, a hunch) that is then channelled, durationally, through repetition, in variable and indeterminable directions; a series of unexpected and often accidental explosions that in turn lead to further explosions. It expresses itself through a repeated, though flexible and open-ended, process of ontogenesis.*



cette différence n'est pas quelque chose que l'on regarde de l'extérieur et après coup, comme un texte à lire ; elle doit être vécue à l'intérieur d'un processus durable de devenir continu et multiple dans lequel le percepteur est également en état d'émergence.⁵⁰ (p. 34)

Cette façon de concevoir la recherche par la performance permet de sortir de l'ornière de la représentation en tant que redoublement d'un phénomène à l'étude au moyen d'un système sémiotique, le langage et l'écriture académique en l'occurrence. Cette finalité se trouve remplacée par la prise de conscience du phénomène en devenir via les différences qui émergent lors des répétitions et une traduction vers les autres :

Si la recherche par la performance est quelque chose, c'est le désir de rendre conscient, de devenir conscient au milieu du processus sans fin du devenir et ensuite d'essayer de traduire cela pour les autres par le biais d'une variété de modalités.⁵¹ (p. 35)

Je déplore que l'auteur ne précise pas la variété des modalités de cette traduction. Compte tenu de ce qui précède, je suis convaincu qu'il ne s'agit pas d'une traduction en langage académique, ce qui nous ferait retomber dans l'ornière de la représentation. Est-ce que cela s'apparente à de l'articulation dont fait mention Lynette Hunter ? Pour compléter sa pensée sans trop la trahir, je propose de recourir au concept de transposition tel que proposé par Michael Schwab :

il semble qu'il y ait suffisamment d'accords sur le fait que les types de transposition, qui sont intéressants dans le contexte de la recherche par la création artistique, opèrent en dehors des registres de la représentation, de la ressemblance ou de la mimésis. Puisque ces notions suggèrent une identité fonctionnelle entre deux choses, par exemple une partition et une performance ou un modèle et son portrait, le changement de position qu'une transposition permet ne peut pas être si puissant qu'il perturbe cette identité. Inversement, si le changement de position affecte ce que quelque chose est - c'est-à-dire si une identité n'est pas sous-jacente à une différence, mais peut en émerger - une nouvelle logique non représentationnelle, transpositionnelle, est nécessaire, dans laquelle quelque chose à sa position précédente n'est pas facilement réconciliable avec ce qui apparaît à sa nouvelle position, altérée comme elle l'est par le déplacement.⁵² (2018, p. 7)

⁵⁰ Traduction libre de : *this difference is not something to be looked at from a position outside and after the fact, like a text to be read; it must be experienced from within a durational process of continuous and multiple becoming in which the perceiver is also in a state of emergence.*

⁵¹ Traduction libre de : *If performance as research is anything, it is the desire to make conscious, to become aware from within the midst of the endless process of becoming and then to attempt to translate this for others through a variety of modalities.*

⁵² Traduction libre de : *there seems to be sufficient agreement that the kinds of transposition, which are of interest in the context of artistic research, operate outside registers of representation, resemblance, or mimesis. Since these notions suggest a functional identity between two things, for instance, a score and a performance or a sitter and his or her portrait, the change of position that a transposition affords cannot be so potent that it disturbs this identity. Conversely, if the change of position affects what something is—that is, if an identity does not underlie a difference but may emerge from it—a new non-representational,*



J'en reviens aux modalités de cette prise de conscience des différences qui est perceptible par un ralentissement du devenir provoqué par les répétitions :

Cela nécessite une sorte de point mort perceptif, un ralentissement ou un épaissement du flux en cours, de manière à faire apparaître les différences dans les espaces intermédiaires. Je suggère que la répétition est l'appareil qui nous permet d'obtenir ce ralentissement. La répétition est une tentative de nous faire trébucher, d'arrêter d'une manière ou d'une autre le flux continu ou du moins de l'interrompre, de le ralentir pour nous permettre de le saisir, même si ce n'est que de manière fugace.⁵³ (p. 35)

4. Valentina Signore

La contribution de Valentina Signore est plus récente (2017). D'entrée de jeu, elle relève le manque de textes portant sur la performance de la recherche en tant que telle :

Cependant, la littérature a accordé relativement peu d'attention au format de la présentation en direct et au niveau non verbal de la communication qu'elle implique. D'autre part, il est évident que de nouvelles approches expérimentales ont lieu sur la scène académique, montrant une tendance naturelle vers la performance qui découle non pas d'un point de vue théorique et descendant, mais plutôt des besoins pragmatiques des chercheurs.⁵⁴ (p. 85)

Je lis que la tendance à recourir à la performance comme moyen de faire la recherche est liée à la situation, au désir, aux préconceptions de la personne qui fait la recherche.

Puis elle reprend l'idée des trois phases de la performance : la préparation, le rapport au public, et *Memoria*, soit la performance en tant que rôle intégré ou appris, la façon dont le personne qui accomplit la performance en pleine réceptivité, en s'adaptant continuellement à la contingence.

Pour la préparation, elle formule trois actions à réaliser :

- 1 Choisir un cadre spécifique pour le discours, lui-même capable de transmettre un certain message ;
- 2 Organiser l'espace du discours, y compris le déplacement du ou des public(s) ;

transpositional logic is required in which something at its previous position is not easily reconciled with what appears at its new position, altered as it is by the move.

⁵³ Traduction libre de : *This requires a kind of perceptual still point, a slowing down or thickening of the ongoing, of the flow, so as to surface the differences in the spaces in-between. My suggestion is that repetition is the apparatus by which we achieve this slowing down. Repetition is an attempt to trip us up, to stop somehow the onward flow or at least to interrupt it, to slow it down so as to allow us to grasp it even if only fleetingly.*

⁵⁴ Traduction libre de : *However, in the literature relatively little attention has been paid to the format of the live presentation and to the non-verbal level of the communication that it entails. On the other hand, it is apparent that new experimental approaches are taking place in the academic scene, showing a natural tendency towards performance that arises not from a theoretical, top-down standpoint but rather from the pragmatic needs of researchers.*



3 Réviser les règles d'engagement du public.⁵⁵ (p. 88)

Pour le rapport avec le public, l'auteure rappelle que la performance est assujettie aux règles du monde qu'elle présente préparées par la personne qui la réalise par la suite et que ces règles touchent également l'engagement du public :

Un aspect important de l'innovation est la relation que les diffuseurs développent avec leur public. Comme nous l'avons déjà mentionné à propos de la préparation, les présentateurs prennent la liberté d'établir des relations et des règles d'interaction spécifiques à la présentation ; ils construisent des perspectives et des champs de vision pour atteindre leurs objectifs ; et ils établissent leurs propres règles d'engagement pour le public. Tous ces éléments influencent le jeu de la communication.⁵⁶ (p. 89)

Je comprends le terme *memoria*, comme l'intégration du schéma de la performance, il faut le prendre avec son opposé l'improvisation qui dépend de sa présence corporelle pour ressentir le contexte et la contingence du devenir :

Cependant, la "mémoire" signifiait bien plus que la mémorisation d'un discours complet et était toujours liée aux capacités d'improvisation de l'orateur. En ce sens, la *memoria* est étroitement liée au concept de *kairos* : l'occasion opportune de parler. Ce n'est que par une réceptivité sensible au contexte, aux contingences d'un lieu et d'un moment donnés, que l'orateur peut prononcer un discours efficace.⁵⁷ (p. 89)

L'auteure propose les paramètres suivants pour analyser les performances comme recherche :

- 1 Espaces/milieus/scénographie : Quels types d'espaces ont été explorés par les présentateurs ?
- 2 Présentateurs et public : Quel type de relation a été établi entre les présentateurs et le public ?
- 3 Règles d'engagement : Quels types de règles d'engagement ont été établis ? Comment ont-elles été rendues explicites ?

⁵⁵ Traduction libre de : 1 Choosing a specific setting for the speech, itself able to convey a certain message; 2 Arranging the space of the speech, including the displacement of the audience(s); 3 Revising the rules of engagement of the audience.

⁵⁶ Traduction libre de : *studies, an important aspect of innovation is the relationship that the presenters develop with their audiences. As aforementioned in reference to preparation, presenters take the freedom to set up presentation specific relations and rules of interaction; they construct perspectives and fields of view to achieve their aims; and they establish their own rules of engagement for the audience. All of this influences the communication game.*

⁵⁷ Traduction libre de : *However, "memory" meant much more than memorising a complete speech and was always tied to the improvisational abilities of a speaker. In this sense, memoria is strictly related to the concept of kairos : the opportune occasion for speech. Only through a sensitive receptiveness to the context, to the contingencies of a given place and time, can the orator deliver an effective speech.*



4 Memoria/improvisation : Relation entre le texte écrit et la parole.

5 Documentation : Qui documentait qui/quoi et comment le faisait-il ?⁵⁸ (p. 89)

Les sessions de performance ne servent pas qu'à diffuser les résultats de la recherche déjà réalisée, Lors des sessions de performance comme recherche les participants se trouvent impliqués, engagés, dans la production de la connaissance. Implication, engagement qui sont suscités par des processus : « ouverts et productifs » :

Les sessions de RAP ne se contentent pas de communiquer des connaissances déjà produites et "définitives" (d'une manière très alternative), mais engagent plutôt le public dans le processus de production de connaissances en créant les conditions pour que ces processus restent ouverts et productifs.⁵⁹ (p. 91)

Pour comprendre et ordonner les relations entre les personnes qui portent une performance comme recherche et les personnes qui en composent le public l'auteur présente la notion de « règle d'engagement » du public dans la présentation d'une performance qui vient contrecarrer l'application de nos « normes tacites habituelles » :

Les règles d'engagement concernent la manière dont le public s'engage dans une présentation. Une première distinction peut être faite entre les règles implicites et explicites. Dans une présentation académique générique (X), les règles d'engagement sont implicites et il n'est pas nécessaire d'expliquer comment le public doit se comporter. [...] Par contre, dans une session de performance comme recherche, la nature participative souhaitée du public exige que les règles soient rendues explicites, précisément parce qu'aucune des normes tacites habituelles n'est censée s'appliquer.⁶⁰ (p. 96)

Parmi ces règles d'engagement, il y a une qui a une importance particulière c'est l'improvisation, l'improvisation durant les sessions de performance comme recherche. J'associe l'improvisation à l'ouverture qui permet sans réserve l'expression « au présent », qui laisse une place à la contingence et à l'adaptation. L'improvisation c'est la productivité, l'émergence, le jaillissement, le foisonnement. D'autant plus si l'improvisation est collective :

L'accent mis sur l'improvisation dans les présentations de la RAP est certainement lié à la nature collective des sessions. Il ne s'agit pas seulement de

⁵⁸ Traduction libre de : *1 Spaces/setting/scenography: What kinds of spaces were explored by the presenters? 2 Presenters and audience: What kind of relationship was established between the presenters and the audience? 3 Rules of engagement: What kinds of rules of engagement were established? How were they made explicit? 4 Memoria/improvisation: Relation between written text and speech. 5 Documentation: Who was documenting who/what and how were they doing it?*

⁵⁹ Traduction libre de : *The PAR sessions do not just communicate already produced and "definitive" knowledge (in a highly alternative way), but rather engage the audience in the process of producing knowledge by creating conditions to keep such processes open and productive.*

⁶⁰ Traduction libre de : *The rules of engagement concern the way the audience engages in a presentation. A first distinction can be made between implicit and explicit rules. In a generic academic presentation (X), the rules of engagement are implicit and there is no need to explain how the audience should behave. [...] In contrast, in a PAR session the desired participative nature of the audience requires that rules be made explicit, precisely because none of the usual tacit norms can be expected to hold.*



rejouer sa propre recherche, mais aussi de trouver des moyens d'établir une relation avec la recherche des autres. Dans les cas où la session était articulée en plusieurs parties, chacune sous la direction d'un auteur, la relation entre l'écriture et la performance était plus évidente, la performance clarifiant ainsi l'élaboration écrite et la rendant plus concrète et accessible.⁶¹ (p. 98)

Dans le précédent extrait, je retiens que l'improvisation consiste à établir des relations, à produire de la « reliance », entre ses propres recherches et celles des autres participant-e-s. Je retiens également la relation entre l'écriture, le geste d'écrire, et la performance, les actions de la performance viennent rendre l'écriture accessible en lui re-donnant les dimensions de corporéité et de matérialité et surtout de présentéité que l'inscription avec du langage avait perdues.

L'auteure introduit une autre notion, soit « l'implication émotionnelle du public » que vise à susciter la rhétorique de la performance. Les émotions sont au cœur de l'engagement du public par sa corporéité dans le déroulement de la performance que la rhétorique cherche à susciter et à entretenir :

L'implication émotionnelle du public est une tâche essentielle de la rhétorique [...]. La principale différence [avec une présentation académique (X)] que je peux souligner est que non seulement mes qualités intellectuelles sont stimulées, mais aussi que mon corps est profondément impliqué. [...]. Chaque session de performance comme recherche a déclenché de multiples aspects de l'engagement - intellectuel, physique et émotionnel - de différentes manières et dans différentes proportions.⁶² (p. 100)

Elle termine son texte sur les actions qui appartiennent à la recherche par la performance : expliciter et articuler; fournir un cadre de référence, répertorier les impacts sur la recherche et sur les publics :

Expliciter les choix effectués et les articuler de manière cohérente par rapport à la recherche⁶³

Rendre explicites les choix effectués et les articuler de manière cohérente par rapport à la recherche et finalement documenter les moments clés du devenir de la performance,

⁶¹ Traduction libre de : *The emphasis on improvisation in PAR's presentations is certainly related also to the collective nature of the sessions. It is not just about re-enacting one's own research but also about finding ways to establish a relationship with the research of others. In those cases in which the session was articulated in separate parts, each under the lead of an author, the relationship between writing and performance was more evident, with performance thus clarifying the written elaboration and making it more concrete and accessible.*

⁶² Traduction libre de : *The emotional involvement of the audience in [an academic presentation (X)] is an essential task for rhetoric, [...] A main difference I can highlight is that not only are my intellectual qualities stimulated but also my body is deeply involved.[...] Each PAR session triggered multiple aspects of engagement – intellectual, physical and emotional – in different ways and proportions.*

⁶³ Traduction libre de : *Make explicit the choices made and articulate them coherently in relation to the research*



devenir qui est balisé par ce qui est prévu et ce qui ne l'est pas, l'imprévu. C'est par l'imprévu, l'improvisation et la contingence que s'infiltrer un geste artistique.

Soutenir l'engagement du public en fournissant un cadre de référence pour que les personnes puissent faire l'interprétation de ce qui advient durant la performance et éventuellement y participer, un cadre de référence qui sera constamment sujet à des révisions :

- Donner tout le soutien nécessaire au public pour comprendre la situation/l'expérience proposée, en fournissant, par exemple, un cadre de référence avant la présentation (c'est-à-dire dans un texte écrit) ou après celle-ci (c'est-à-dire dans un moment de discussion).⁶⁴

Cartographier les impacts de la session de performance comme recherche sur la conduite anticipée de la recherche en tant que telle ainsi que les impacts sur le public. Développer une réflexivité sur sa pratique est une partie essentielle de la recherche :

- Cartographier les impacts de la session sur le développement de la recherche et y réfléchir.
- Cartographier les impacts de la session sur le public et y réfléchir.⁶⁵

Documenter, laisser des traces au présent pour plus tard réfléchir à ce qui est advenu entre le prévu et l'imprévu :

- Documenter et suivre les changements entre les attentes et la prestation réelle. Parfois, les choses sont planifiées, mais ne se déroulent pas comme prévu. Parfois, le moment offre des opportunités imprévues.⁶⁶ (p. 102)

5. Annette Arlander

Cette autrice pratique la recherche par la performance du paysage. Dans ce texte, elle fait le lien entre sa pratique et l'approche du réalisme agentiel proposée par Karen Barad parce que celle-ci « propose une nouvelle compréhension de la manière dont les pratiques discursives sont liées au monde matériel »⁶⁷ (2017, p. 133) Dans cette section, je vais tenter de présenter l'essentiel du réalisme agentiel de Barad au travers la compréhension de l'autrice. Voilà pourquoi on retrouvera de nombreuses citations

⁶⁴ Traduction libre de : *Give all the necessary support to the audience to understand the proposed situation/experience, providing, for instance, a frame of reference before the presentation (i.e. in a written text) or after it (i.e. in a moment of discussion).*

⁶⁵ Traduction libre de : *Map and reflect on the impacts of the session on the development of the research; Map and reflect on the impacts of the session on the audience.*

⁶⁶ Traduction libre de : *Document and monitor the shifts between expectations and the actual delivery. Sometimes things are planned but don't go as intended. Sometimes the moment offers unforeseen opportunities.*

⁶⁷ Traduction libre de : *proposes a new understanding of how discursive practices are related to the material world.*



directes de Barad entrecroisées avec les explications de Arlander et le lien que cette dernière fait avec sa pratique de la recherche par la performance audiovisuelle..

Karen Barad critique la théorie de la performativité des discours sociaux sur le genre des personnes mise de l'avant par Judith Butler parce qu'en négligeant les facteurs matériels elle s'inscrit dans le dualisme nature/culture.⁶⁸ S'inscrivant dans le courant néo matérialisme, Barad propose une approche onto-épistémologie qu'elle nomme « réalisme agentiel » qui :

reconnaît que les forces à l'œuvre dans la matérialisation des corps ne sont pas seulement sociales et que les corps produits ne sont pas tous humains⁶⁹ (p. 133)

L'autrice rappelle que Barad utilise cette contraction des termes ontologie et épistémologie pour signifier leur enchevêtrement :

les pratiques de connaissance et d'être sont mutuellement impliquées, et elle introduit ce terme pour décrire l'étude des pratiques de connaissance dans l'être. [...] "Nous n'obtenons pas la connaissance en nous tenant à l'extérieur du monde ; nous connaissons parce que nous sommes du monde. Nous faisons partie du monde dans son devenir différentiel" (Barad, 2007, p. 185). Pour Barad, séparer l'épistémologie de l'ontologie fait partie d'une "métaphysique qui suppose une différence inhérente entre l'humain et le non humain, le sujet et l'objet, l'esprit et le corps, la matière et le discours" (ibid.).⁷⁰ (p. 133)

S'inspirant de la mécanique quantique, Barad propose une vision du monde radicalement différente de l'humanisme et même des autres courants qui forment le néo-matérialisme. Pour elle être et connaître ne sont pas des pratiques extérieures au monde, ce sont plutôt des pratiques dont les actions se déroulent à l'intérieur des phénomènes du monde qui est en devenir, et en conséquence, l'être et la connaissance sont le produit de ces mêmes phénomènes, voilà pourquoi ces actions sont nommées « intra-actions ». C'est ainsi que les pratiques relatives à la recherche sont des pratiques inscrites dans le devenir du monde qui jouent un rôle dans la constitution, non seulement des objets et des sujets de la recherche, mais de la matérialité et du sens du monde :

"l'expérimentation et la théorisation sont des pratiques dynamiques qui jouent un rôle constitutif dans la production d'objets et de sujets, de matière et de sens ... [elles] il ne s'agit pas d'intervenir (de l'extérieur), mais d'intra-agir de

⁶⁸ Traduction libre de : *She criticizes Judith Butler's theory of performativity for a re-inscription of the nature-culture dualism and for privileging discursive over material concerns.*

⁶⁹ Traduction libre de : *acknowledges that the forces at work in the materialization of bodies are not only social, and that the bodies produced are not all human.*

⁷⁰ Traduction libre de : *practices of knowing and being are mutually implicated, and she introduces the term onto-epistemology to describe the study of practices of knowing in being. We don't obtain knowledge by standing outside the world; we know because we are of the world. We are part of the world in its differential becoming. (Barad 2007, 185). For Barad, separating epistemology from ontology is part of "a metaphysics that assumes an inherent difference between human and nonhuman, subject and object, mind and body, matter and discourse" (ibid.).*



l'intérieur, en tant que partie intégrante des phénomènes produits." (Barad 2007, 56).⁷¹ (p. 133)

L'autrice établit un parallèle entre les pratiques de la recherche scientifique et les pratiques artistiques dans la mesure où ces pratiques sont des formes d'engagement qui, non seulement observent des phénomènes, mais les produisent :

À l'instar du physicien Niels Bohr, [Barad] soutient que les appareils produisent les phénomènes qu'ils mesurent. Cela ne signifie pas pour autant que la réalité est le produit de concepts humains, mais plutôt que les concepts sont des arrangements matériels spécifiques (Barad 2007, 334). Pour Barad, la connaissance est une pratique physique d'engagement : "Les pratiques scientifiques sont des formes spécifiques d'engagement qui rendent manifestes des phénomènes spécifiques" (Barad 2007, 336). De la même manière, les pratiques artistiques sont des formes spécifiques d'engagement qui rendent manifestes des phénomènes spécifiques. L'artiste-chercheur produit littéralement des phénomènes - des œuvres d'art ou des performances - et ne se contente pas de les observer.⁷² (p. 134)

Pour ce qui est de l'objet de la recherche et du sujet qui la fait, ils ne préexistent pas au phénomène à l'étude, ils sont constitués et distingués par des intra-actions :

plutôt que d'être quelque chose de donné, la séparation entre le sujet et l'objet est mise en œuvre par diverses intra-actions [...]. Pour elle, il n'existe pas de sujets et d'objets prédéterminés qui pourraient interagir, former des réseaux ou des agencements ; les sujets et les objets sont constitués par des intra-actions spécifiques (Barad 2007, 339).⁷³ (p. 135)

L'autrice note que la conception de la connaissance de Barad comme une pratique distribuée entre les entités vivantes et matérielles qui composent le monde, une pratique qui nécessite un engagement physique dans le monde tout comme la pratique de la recherche par la performance :

Barad ne suppose pas que ce qui connaît soit un sujet humain rationnel et autonome [...] connaître est une pratique distribuée qui inclut l'arrangement matériel plus large [...] connaître n'est pas "un jeu d'idées dans l'esprit d'un sujet

⁷¹ Traduction libre de : *experimenting and theorizing are dynamic practices that play a constitutive role in the production of objects and subjects and matter and meaning . . . [they] are not about intervening (from outside) but about intra-acting from within, and as part of the phenomena produced*

⁷² Traduction libre de : *Following physicist Niels Bohr, she maintains that apparatuses are productive of the phenomena they measure. This does not mean, however, that reality is a product of human concepts; rather, concepts are specific material arrangements (Barad 2007, 334). Knowing for Barad is a physical practice of engagement: "Scientific practices are specific forms of engagement that make specific phenomena manifest" (Barad 2007, 336). In a similar manner, artistic practices are specific forms of engagement that make specific phenomena manifest. The artist-researcher is literally producing phenomena – artworks or performances –and not only observing them.*

⁷³ Traduction libre de : *rather than being something given, the split into subject and object is enacted in each case, through various intra-actions (a neologism she has created as an alternative to interaction). For her no predetermined subjects and objects exist that could interact, form networks or assemblages; both subjects and objects are constituted through specific intra-actions.*



cartésien qui se tient à l'écart du monde physique" ; au contraire, "connaître est une pratique physique d'engagement" (Barad 2007, 342).⁷⁴ (p. 136)

Pour être en mesure de distinguer la personne qui fait la recherche de l'objet de recherche dans l'enchevêtrement en devenir qu'est le phénomène, il est nécessaire d'opérer une coupure dans les intra-actions, une coupure agentielle :

Cependant, une certaine forme de séparabilité agentielle est nécessairement en jeu. Nous pouvons tirer profit non seulement de la reconnaissance de notre subjectivité et de notre enchevêtrement avec l'objet de la recherche, mais aussi de l'examen de la manière dont nous opérons une certaine séparation avec les phénomènes en question, par exemple en séparant temporairement l'observateur et l'observé. À l'instar de Barad, l'important est que cette séparation n'est pas donnée à l'avance ; il n'existe pas de division nette entre sujets et objets dans le monde. Au contraire, cette coupure est et peut être mise en œuvre à chaque fois à nouveau.⁷⁵ (p. 136)

Avant d'expliquer plus en détail le concept de coupure agentielle, l'auteurice revient sur le renversement ontologique à la base du réalisme agentiel de Barad : ce sont les phénomènes qui sont les unités ontologiques de base de l'existence et non les choses, ces phénomènes sont des

reconfigurations topologiques dynamiques ou des enchevêtrements, des relations ou des (ré)articulations du monde⁷⁶ (p. 137)

Sur le plan des significations, les unités de base sont les pratiques matérielles-discursives et non pas les mots. C'est par les pratiques matérielles-discursives que « les frontières autant ontiques que sémantiques sont constituées »⁷⁷ (p. 137).

L'auteurice rappelle que pour Barad, les discours au sens de Foucault ne peuvent être considérés séparément de la matérialité du monde, comme la pensée humaniste pour les représentations langagières du monde, c'est pourquoi elle utilise le terme composé « pratiques matérielles discursives »⁷⁸. Ainsi pour Barad :

⁷⁴ Traduction libre de : *Barad does not assume the knower to be a self-contained rational human subject; [...] knowing is a distributed practice that includes the larger material arrangement [...] Knowing is "not a play of ideas within the mind of a Cartesian subject that stands outside the physical world"; rather, "knowing is a physical practice of engagement".*

⁷⁵ Traduction libre de : *Some kind of agential separability is necessarily at play, however. We can benefit by not only acknowledging our subjectivity and entanglement with the object of research but also examining how we enact some separation with the phenomena at hand, such as splitting temporarily into observer and observed. Following Barad, the important thing is that this split is not given in advance; there is no neat division into subjects and objects to be found in the world. Rather, this cut is and can be enacted each time anew.*

⁷⁶ Traduction libre de : *dynamic topological reconfigurings or entanglements or relationalities or (re)articulations of the world.*

⁷⁷ Traduction libre de : *which both ontic and semantic boundaries are constituted.*

⁷⁸ Traduction libre de : *By using the term material-discursive practices, Barad consequently refuses to separate discourse and materiality.*



Les corps ne sont pas des objets dotés de limites et de propriétés inhérentes, mais des phénomènes matériels discursifs, et les corps humains ne sont pas intrinsèquement différents des corps non humains (Barad 2007, 153).⁷⁹ (p. 137)

L'autrice fait le rapprochement entre la recherche par la performance et les pratiques matérielles discursives parce que « les connaissances sont souvent produites et partagées par des moyens autres que le langage écrit. »⁸⁰ (p. 137)

Une fois les principales caractéristiques du réalise agentiel présentées, l'autrice en arrive aux coupures agentielles qui lui semblent utiles dans le contexte de la recherche par la performance. C'est par la coupure agentielle que l'indétermination de l'enchevêtrement inhérent au phénomène autant sur le plan des entités que des significations :

la coupure agentielle met en œuvre une résolution de l'indétermination ontologique (et sémantique) inhérente au phénomène.⁸¹ (Barad 2007, 139–140)(p. 140)

L'autrice convoque un autre passage de Barad où on apprend que les coupures agentielles qui effectuent une séparation sont produites par des intra-actions spécifiques, entre autres entre le sujet et l'objet :

Selon Barad, les limites et les propriétés des « composants » des phénomènes sont déterminées par des intra-actions agentielles spécifiques et, de cette manière, des articulations matérielles particulières du monde deviennent significatives. Une intra-action spécifique, qui implique une configuration matérielle spécifique de l'« appareil », met en œuvre une coupure agentielle, effectuant une séparation entre le « sujet » et l'« objet » (Barad 2007, 333–334).⁸²

Le principe de causalité se trouve dans l'intra-activité des phénomènes :

Ce qui est une « cause » et ce qui est un « effet » sont délimités de manière intra-active par la production spécifique de marques sur les corps" (Barad 2007, 236).⁸³

⁷⁹ Traduction libre de : *Bodies are not objects with inherent boundaries and properties but material-discursive phenomena, and human bodies are not inherently different from non-human ones.*

⁸⁰ Traduction libre de : *This is, of course, relevant for performance and for artistic research, where knowledge is often both produced and shared by means other than written language.*

⁸¹ Traduction libre de : *the agential cut enacts a resolution within the phenomenon of the inherent ontological (and semantic) indeterminacy.*

⁸² Traduction libre de : *According to Barad, the boundaries and properties of the 'components' of phenomena become determinate through specific agential intra-actions and in that way particular material articulations of the world become meaningful. A specific intra-action, which involves a specific material configuration of the 'apparatus', enacts an agential cut, effecting a separation between 'subject' and 'object'.*

⁸³ Traduction libre de : *What is a 'cause' and what is an 'effect' are intra-actively demarcated through the specific production of marks on bodies".*



Les frontières et les propriétés des différentes parties, composantes entités ou significations deviennent déterminées uniquement par l'effectuation d'une coupure agentielle⁸⁴ (p. 140)

Le réalisme agentiel est une explication du monde qui n'est pas centrée sur l'humain :

Aucun observateur humain n'est nécessaire, car l'« observateur » et l'« observé » sont simplement deux systèmes physiques qui agissent l'un sur l'autre [...] Des êtres humains peuvent apparaître dans le cadre de ces pratiques, mais ils ne sont pas nécessaires.⁸⁵ (p. 141)

Cette notion de marques sur les corps produites par les intra-actions est importante et ce de quoi il faut rendre compte :

Pour Barad, il est essentiel de rendre compte des marques sur les corps, c'est-à-dire de rendre compte des appareils qui mettent en œuvre des structures causales, des frontières, des propriétés et des significations déterminées (Barad 2007, 340). [...] Bien qu'il n'y ait pas d'entités déterminées, préexistantes et dotées de propriétés déterminées, il existe des marques déterminées sur les corps, produites par des intra-actions spécifiques, dont il faut rendre compte.⁸⁶ (p. 141)

Une fois les coupures agentielles présentées, Arlander fait le lien avec la pratique de la recherche par la performance :

La tâche de l'artiste-chercheur consiste donc non seulement à reconnaître sa subjectivité et son enchevêtrement avec l'objet de la recherche, mais aussi à rendre compte des coupures agentielles au sein des phénomènes en question - c'est-à-dire ce qui est inclus et ce qui est exclu de l'importance. Peut-être pourrions-nous considérer la séparabilité agentielle comme un processus continu ou comme un choix permanent de focalisation : expérimenter un aspect de la pratique en tant que méthode ou "appareil de mesure", tout en laissant d'autres aspects réagir, répondre ou devenir "mesurés" ? [...] il est important pour un artiste-chercheur de se concentrer sur l'articulation des appareils utilisés, les coupes agentielles spécifiques mises en œuvre, et en particulier les marques générés sur les corps. Ce qui fait partie de l'appareil et ce qui fait partie du corps marqué ou mesuré peut changer d'un cas à l'autre et, au sein d'un cas spécifique, de temps en temps. Un effort pour rendre compte des divers enchevêtrements d'une pratique dans des circonstances changeantes et des inclusions et exclusions impliquées pourrait nous permettre d'aller plus loin

⁸⁴ Traduction libre de : *The boundaries and properties of the parts of a phenomenon become determinate only in the enactment of an agential cut.*

⁸⁵ Traduction libre de : *No human observers are required, because 'observer' and 'observed' are merely two physical systems intra-acting in the marking [...]. Humans may emerge as part of such practices but they are not necessary.*

⁸⁶ Traduction libre de : *What is crucial for Barad is the accountability to marks on bodies – that is, an accounting of the apparatuses that enact determinate causal structures, boundaries, properties, and meanings (Barad 2007, 340). [...] Although there are no determinate, pre-existing entities with determinate properties, there are determinate marks on bodies produced through specific intra-actions – and these need to be accounted for.*



dans l'articulation de la séparabilité agentielle dans la performance en tant que recherche.⁸⁷ (p. 141)

Plus loin l'autrice fait le lien entre l'appareil conceptuel du réalisme agentiel de Barad et sa propre pratique de la recherche par la performance vidéographique, ainsi le cadrage est une coupure agentielle et le phénomène qu'est la performance vidéographique est composé d'intra-actions matérielles-discursives impliquent les caractéristique du matériel et des processus médiatiques, la subjectivité de la personne qui fait la performance ainsi que l'arrière-plan :

Nous pouvons comprendre l'idée d'une coupure agentielle, bien que de manière simplifiée, à l'aide de ma pratique vidéo décrite plus haut, puisque le cadrage d'une image met en œuvre une sorte de coupure agentielle. La caméra produit une image en créant une division entre ce qui est à l'intérieur et ce qui est à l'extérieur du cadre, entre ce qui fait partie de l'image et ce qui n'en fait pas partie. Rien de cette division ne préexiste dans le paysage ; le cadrage émerge à travers l'action de l'enregistrement vidéo. Cette intra-action entre l'équipement et l'environnement implique des pratiques matérielles-discursives, comme les propriétés de l'objectif de la caméra, ou mes idées préconçues sur ce qui constitue une bonne vue, ou l'état de la glace sur le lac Kilpis, et ainsi de suite. Ces pratiques sont elles aussi créées par des actions internes. Ce qui est appareil et ce qui est objet, ce qui est équipement et ce qui est environnement ne sont pas donnés, mais produits dans chaque cas.⁸⁸ (p.142)

L'autrice poursuit sa mie en relation de sa pratique de la performance vidéographique avec les composantes conceptuelles du réalisme agentiel en assimilant sa pratique médiatique à un appareil de mesure puis son mode improvisé à une coupure agentielle :

La pratique de la performance devant une caméra sur un trépied pourrait être décrite comme un appareil de mesure qui produit une différence. Le choix spécifique de qui ou de quoi joue le sujet ou l'observateur en tant que partie de l'« appareil de mesure » (derrière la caméra) et de qui ou de quoi joue l'observé, l'objet ou l'« agentivité causale » à « mesurer » (devant la caméra), est décidé dans chaque cas. Le trépied me permet, en tant qu'artiste, de jouer les deux rôles à tour de rôle. Lorsque je me divise en une performer devant la caméra et

⁸⁷ Traduction libre de : *The task for an artist-researcher is, then, not only to acknowledge her subjectivity and entanglement with the object of research but also to account for the agential cuts within the phenomena at hand – that is, what is included and what is excluded from mattering. Perhaps we could consider agential separability as an ongoing process or as a continuous choice of focus: to experiment with one aspect of the practice as a method or 'measuring apparatus', while leaving other aspects to react, respond, or become 'measured'? [...] it is important for an artist-researcher to focus on articulating the apparatuses used, the specific agential cuts enacted, and especially the marks on bodies generated. What is part of the apparatus and what is part of the body being marked or measured can change from case to case and within a specific case from time to time. An effort to account for the various entanglements of a practice in changing circumstances and the inclusions and exclusions involved could take us far towards articulating agential separability in performance as research.*

⁸⁸ Traduction libre de : *We can understand the idea of an agential cut, albeit in a simplified manner, with the help of my video practice described earlier, since the framing of an image enacts an agential cut of sorts. The camera produces an image by creating a split between what is within and what is outside the fr*



un témoin derrière, on peut parler d'une sorte de coupure agentielle, puisque la division du travail n'est pas prédéterminée ou donnée, mais contingente à la situation.⁸⁹ (p. 142)

Le processus du montage peut également être assimilé à un appareil de mesure qui crée la réalité qui est observée, ici par l'illusion de continuité :

Un autre type d'appareil ou d'agentivité de mesure est activé dans le processus de montage. Dans ce cas, l'apparence d'une (nouvelle) réalité est produite en retirant, plutôt qu'en ajoutant, des tranches de matériel lors du montage. En général, j'utilise toutes les prises dans l'ordre d'enregistrement, en ne laissant que les parties où j'entre et je sors de l'image. Ainsi, une illusion de continuité est créée dans l'œuvre finale.⁹⁰ (p. 143)

Par ailleurs le processus de montage peut être vu comme des intra-actions matérielles-discursives à l'intérieur du phénomène qu'est la pratique de la performance vidéographique :

Le processus de montage, le choix des images à utiliser et la manière de les combiner, est également une interaction entre le choix humain, les circonstances environnementales enregistrées et les possibilités de la technologie.⁹¹ (p.143)

Ainsi se termine cette section sur la recherche par la performance qui est une forme de recherche par la création, à ce titre cette pratique est une forme de recherche-crédation. C'est une forme de recherche qui est effectuée par des artistes et dont les résultats prennent la forme d'une performance accompagnée d'une documentation ainsi que d'une écriture réflexive et critique qui cadre les enjeux touchés par rapport à la sphère des théories et des concepts.

ame, between what is part of the image and what is not. Nothing of this division pre-exists in the landscape; the framing emerges through the action of video recording. This intra-action between equipment and environment involves material-discursive practices, like the properties of the lens of the camera, or my preconceptions of what constitutes a good view, or the condition of the ice on Lake Kilpis, and so on. And these, too, are created through intra-actions. What is apparatus and what is object, what is eqthe camera and a witness behind it, we can speak of an agential cut of sorts, since the division of labour is not predetermined or given but contingent to the situation.

⁹⁰ Traduction libre de : *A further type of apparatus or measuring agency is activated in the editing process. In these cases, the appearance of a (new) reality is produced by removing, rather than adding, slices of material while editing. Usually I use all takes in the order of recording, leaving out only the parts where I enter and exit the image. Thus, an illusion of continuity is created in the final work.*

⁹¹ Traduction libre de : *The editing process as well, the choice of what images to use and how to combine them, is interplay between human choice, recorded environmental circumstances, and the affordances of technology.*



6. Références

- Arlander, A. (2017). Agential cuts and performance as research. Dans Arlander, A., B. Barton, M. Dreyer-Lude et B. Spatz (dir.), *Performance as research : knowledge, methods, impact*. London : Routledge.
- Barad, K.M. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham & London : Duke University Press.
- Fischer-Lichte, E. (2007/2014). The concept of performance *The Routledge introduction to theatre and performance studies* : Routledge.
- Fleishman, M. (2012). The difference of performance as research. *Theatre Research International*, 37(1), 28-37.
- Hunter, L. (2009). Valuing Performance/Practice as Academic Knowledge. Dans Riley, S. R. et L. Hunter (dir.), *Mapping landscapes for performance as research : scholarly acts and creative cartographies*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Kershaw, B. (2009a). Performance Practice as Research: Perspectives from a Small Island. Dans Riley, S. R. et L. Hunter (dir.), *Mapping landscapes for performance as research : scholarly acts and creative cartographies*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Kershaw, B. (2009b). Practice as Research through Performance. Dans Smith, H. et R. T. Dean (dir.), *Practice-led research, research-led practice in the creative arts* (p. 104-124). Edinburgh : Edinburgh university press.
- Paquin, L.-C. et Noury, C. (2018). Définir la recherche-création ou cartographier ses pratiques ? . *Découvrir magazine, ACFAS*. Récupéré de <https://www.acfas.ca/publications/decouvrir/2018/02/definir-recherche-creation-cartographier-ses-pratiques>
- Schwab, M. (2018). *Transpositions : Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research*. Leuven : Leuven University Press.
- Signore, V. (2017). A new rhetoric Notes on performance as research in academia. Dans Arlander, A., B. Barton, M. Dreyer-Lude et B. Spatz (dir.), *Performance as research : knowledge, methods, impact*. London : Routledge.

