

Coécriture à trois voix sur des pratiques de recherche-création performatives

Louis-Claude Paquin, Cynthia Noury,
André Éric Létourneau, Tagny Duff

(Re)mise en contexte

Ce texte, qui porte sur des pratiques singulières de recherche-création performative, est un exercice d'écriture expérimental où sont «performées» trois voix distinctes. La première rapporte celles de deux chercheurs-créateurs, André Éric Létourneau et Tagny Duff, qui ont discuté de leur pratique lors d'une entrevue «performative» réalisée par Cynthia Noury et dont le compte-rendu subjectif constitue le corps du texte. S'ajoute ensuite en retrait la voix de Louis-Claude Paquin qui «performe» l'insertion d'ancrages conceptuels en contexte. En guise de conclusion, les deux chercheurs-créateurs livrent leurs commentaires sans médiation sur le processus et le résultat de cette coécriture.

Nous avons convenu que ce texte, tout comme les pratiques de recherche-crédation¹ dont nous voulons rendre compte, serait performatif de façon à faire émerger quelques connaissances sans gommer la rencontre de subjectivités, celles des trois voix, à la base de cette émergence. La métaphore de la performance qui nourrit la méthode pratiquée donne un texte non représentationnel² dont la lecture pourra être déroutante puisqu'on n'y trouvera pas la transcription fidèle d'une parole ni d'une argumentation théorique et que les voix des protagonistes – chercheurs-crédateurs, intervieweuse et chercheur – y sont superposées sans être hiérarchisées.

Le canevas d'entrevue a été conçu de façon à ce que les chercheurs-crédateurs : 1) décrivent leur pratique en la contextualisant avec une œuvre de leur choix ; 2) en identifient et en distinguent les éléments qui relèvent de la recherche et ceux qui relèvent de la création ; 3) indiquent les méthodes mobilisées à travers celle-ci.

Les entrevues s'inspirent du courant de l'entrevue postmoderne³, plus spécifiquement l'entrevue réflexive (*reflexive interview*⁴), qui est considérée comme « un événement performatif transformant l'information échangée en expérience partagée⁵ ». Ellis et Berger proposent par ailleurs une typologie heuristique de l'entrevue en fonction du degré d'implication du chercheur dans son compte-rendu écrit⁶. La méthode retenue est celle de l'entrevue dyadique réflexive (*reflexive dyadic interviewing*⁷) qui consiste, dans un premier temps, en une conversation égalitaire au cours de laquelle l'intervieweuse, Cynthia Noury dans ce cas-ci, peut révéler ses opinions sur le sujet abordé ou s'exprimer sur le processus communicationnel en cours⁸. Dans un second temps, lors de la production du compte-rendu, elle est autorisée à extraire de la totalité des propos les moments qui lui apparaissent saillants et à y adjoindre ses réflexions et ses ressentis, ajoutant ainsi des éléments contextuels et des couches supplémentaires au compte-rendu d'entrevue qui devient alors récit⁹.

Puis, au fil de ce récit sont insérés onze ancrages conceptuels proposés par Louis-Claude Paquin autour de l'artivisme, de l'expérimentation, de la réflexivité, de l'agentivité, de la chair, des « humides », de la fictionnalisation, de la mythification, de la recherche performative, de l'amalgame des méthodes et de la postdisciplinarité. Cette façon de faire vise à inverser la dynamique habituelle de la théorisation, qui s'inscrit dans un absolu et s'ancre dans des exemples pour se légitimer, au profit de l'établissement d'un dialogisme autour de certains mots. Associé aux travaux de Bakhtine¹⁰, pour qui le sujet est constitutivement divisé et multiple et où tout mot, discours ou parole « est toujours le mot d'autrui, un mot déjà dit, déjà habité¹¹ », le dialogisme consiste à échafauder un réseau d'interrelations conceptuelles qui nous apparaissent résonner dans certains mots.

Page précédente :

1. Ce texte n'a pas pour but de définir la recherche-crédation, mais plutôt de présenter des pratiques singulières de recherche-crédation. Le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) définit la recherche-crédation de la façon suivante : « Approche de recherche combinant des pratiques de création et de recherche universitaires et favorisant la production de connaissances et l'innovation grâce à l'expression artistique, à l'analyse scientifique et à l'expérimentation. Le processus de création, qui fait partie intégrante de l'activité de recherche, permet de réaliser des œuvres bien étoffées sous diverses formes d'art. » Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH). *Définitions : recherche-crédation*, mis à jour le 19 août 2016, URL : <http://www.sshrc-crsh.gc.ca/funding-financement/programmes-programmes/definitions-fra.aspx#a25> (consulté le 11 janvier 2017).

2. Peter Dirksmeier et Ilse Helbrecht, « Time, Non-Representational Theory and the "Performative Turn" – Towards a New Methodology in Qualitative Social Research », in *Forum: Qualitative Social Research*, vol. 9, n° 2, 2008, URL : <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/385/839> (consulté le 11 janvier 2017).

3. Jaber F. Gubrium et James A. Holstein (éd.), *Postmodern Interviewing*, Thousand Oaks, Calif., Sage Publications, 2003.

4. Norman K. Denzin, « The Reflexive Interview and a Performative Social Science », in *Qualitative Research*, vol. 1, n° 1, 2001, p. 23-46, et Norman K. Denzin, « The Cinematic Society and the Reflexive Interview », in Jaber F. Gubrium et James A. Holstein (éd.), *op. cit.*, p. 141-155.

5. Traduction libre de l'anglais, la phrase originale étant : « Interviews arise out of performance events. They transform information into shared experience. » Norman K. Denzin, « The Reflexive Interview and a Performative Social Science », art. cit., p. 24.

6. Carolyn Ellis et Leigh Berger, «Their Story/My Story/Our Story: Including the Researcher's Experience in Interview Research», in Jaber F. Gubrium et James A. Holstein (éd.), *op. cit.*, p. 157-183.

7. *Ibidem*, p. 162-165.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

10. Mikhaïl Bakhtine est philosophe et théoricien de la littérature russe. Il publie en 1924 une réflexion sur le contenu, le matériau et la forme de l'œuvre littéraire où il propose les notions de dialogisme, de polyphonie et d'hétéroglossie. Traduite en français en 1978, sous le titre *Esthétique et théorie du roman*, sa pensée a eu une grande influence sur le structuralisme.

11. Marie Scarpa, «Dialogisme», in Anthony Glinoyer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le Lexique socius*, 2014, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/64-dialogisme> (consulté le 10 décembre 2016).

12. Carolyn Ellis et Leigh Berger, art. cit., p. 169-173.

13. *Ibid.*

14. L'entrevue avec André Éric Létourneau a été réalisée le 21 octobre 2016 sur Skype.

15. La manœuvre est une déclinaison de l'art performatif apparue dans les années 1990. S'inscrivant dans la réalité sociale et procédant par le détournement des habitudes, cette pratique vise la participation des spectateurs dans un processus de création basé sur l'inter-subjectivité. Voir le texte d'Alain-Martin Richard reproduit dans cet ouvrage, «Matériau manœuvre : énoncés généraux», p. 21.

16. Pour une présentation détaillée de la série «Standard», voir : Karen Spencer, «Éric Létourneau – Détourner la norme», in *Esse arts + opinions*, n°57, hiver 2003, URL : <http://esse.ca/fr/eric-letourneau-detourner-la-norme> (consulté le 11 janvier 2017), et le livre du coffret CD *Standard III*, 2016, URL : http://www.systememinuit.com/musee_standard/standard_3/francais/ (consulté le 20 octobre 2016).

Ce texte procède de la co-construction narrative sans intermédiaire (*unmediated co-constructed narratives*¹²), puisque les deux chercheurs-créateurs dont les propos sont rapportés, soit Tagny Duff et André Éric Létourneau, sont appelés à contribuer directement à son élaboration en rédigeant la conclusion¹³.

Entrevue 1 : Cynthia Noury avec André Éric Létourneau

Après quelques appels manqués, la voix d'André Éric Létourneau résonne enfin sur Skype¹⁴. Ma première question à peine posée, il se lance et parle avec enthousiasme de ses débuts dans le milieu de l'art *alternatif* des années 1980. Relatant son passage progressif des études en psychologie vers les médias de masse, il explique que la «manœuvre¹⁵» lui permet de proposer un art qui mobilise la société comme matériau tout en s'y infiltrant.

Je l'écoute avec intérêt, mais le temps file. Je note compulsivement dans mon cahier. Je sais que, bientôt, il me faudra réduire son élan à quelques lignes. J'appréhende ce moment. J'ai peur de le décevoir en simplifiant ses propos, alors je tente une série de reformulations, que je condense ici : «Donc, si je résume le processus que tu mobilises dans ta pratique, je retiens l'idée de créer une situation qui produit une forme de déstabilisation cognitive des participants à ta manœuvre. L'objectif est alors de transformer les horizons d'attente des participants par rapport à la vie et, éventuellement, à leur milieu associé.» «Oui, acquiesce-t-il, cela permet de déstabiliser cognitivement la personne – et moi-même – pour qu'elle puisse accéder à un autre niveau de réalité à travers l'expérience, nous permettant ainsi de réorganiser le réel.» En réécoutant l'enregistrement, je réalise que notre échange s'est construit dans un jeu constant de reformulations validées et enrichies par mon interlocuteur, une dynamique qui se poursuivra également dans l'entrevue suivante avec Tagny Duff.

Afin de réfléchir aux méthodologies qu'emploie André Éric Létourneau à travers la création, nous choisissons de nous concentrer sur la série performative «Standard II¹⁶». Amorcée à la suite des événements du 11 septembre 2001, elle consistait, pour résumer ce processus complexe en termes simples, à observer trois minutes de silence commémoratif pour chacun des pays du monde, de l'Afghanistan au Zimbabwe, et ce, pendant 189 rencontres d'une journée chacune avec des inconnus. À la captation sonore du moment de l'action s'ajoutait la prise d'une photo du lieu désert après l'observation du silence, la documentation devenant ainsi partie intégrante de ce rituel dans lequel les phénomènes de synchronicité occupent une place centrale.

André Éric Létourneau: Standard II

Un livre aux pages blanches et un chronomètre.

Le participant me contacte par courriel, par téléphone ou en personne pour prendre rendez-vous.

Il ou elle choisit un lieu où nous nous rencontrerons, afin d'observer un silence de trois minutes pour l'un des pays du monde.

Il nous est impossible de choisir pour quel pays nous observerons ces trois minutes de silence. Depuis le début du processus, en octobre 2001, chaque rencontre se voit assigner un pays différent, suivant son ordre d'apparition sur la liste des nations reconnues par l'ISO.

Sur les lieux, nous ouvrons le livre à la page correspondant à la position qu'y occuperait le pays s'il s'agissait d'une encyclopédie les classant par ordre alphabétique (Afghanistan en pages 1 et 2, Afrique du Sud en pages 2 et 3, jusqu'à Zimbabwe en pages 396 et 397). Nous observons ainsi, dans un lieu choisi par le participant, trois minutes de silence commémoratif pour ce pays que nous n'avons pas choisi.

En amont, pendant et en aval de chacune de ces rencontres dans un nouveau lieu, une série d'événements, souvent organisés par l'inquiétante étrangeté de la synchronicité, se manifeste. L'œuvre se crée au croisement de notre rencontre mutuelle à même la vie. Nos discussions en amont et en aval de la rencontre, puis le moment de silence, se constituent de perceptions sensorielles, de pensées, de discussions et d'événements imprévisibles.

Je voulais créer une manœuvre faisant transiter le ready-made sonore de John Cage vers une sorte de «really-made¹⁷» parfois géotransgressif¹⁸. Une action amalgamant l'art et la vie à travers un geste à la fois politique et intime. Un geste qui s'inscrit dans une sorte d'escapologie¹⁹ de la régulation des espaces, de leur usage habituel. Une action qui se trouve à la croisée de l'art, de l'engagement politique et de l'ethnométhodologie. Chacun de ces silences commémoratifs, détournés par cette pièce de leur fonction initiale, opérationnalise la mémoire par un geste de cognition incarné.

Chacune des rencontres est ensuite archivée sans témoignage de nos échanges interpersonnels. Nous enregistrons le paysage sonore pendant le silence, puis nous prenons une photographie du lieu après notre intervention sans apparaître nous-mêmes sur l'image. C'est le croisement de l'écriture non écrite, du détournement de la pratique institutionnelle du silence commémoratif qui forge la mémoire collective, d'une rencontre par laquelle l'art permet une relation autrement impossible. Une tentative de concevoir ce que peut être l'art, activé et construit à même la vie.

17. La notion de «really-made» a été développée par l'artiste québécois Denys Tremblay dans le cadre de ses expérimentations visant à inscrire un art fictif à même la réalité sociale. Voir: Hervé Fischer, *Un roi américain*, Montréal, VLB éditeur, 2009.

18. La «géotransgression» vise à occuper un espace a priori interdit d'accès. «La géotransgression consiste à occuper, s'approprier ou intervenir dans un territoire, qu'il soit physique ou virtuel, afin d'y établir un contre-espace plus égalitaire et propice au partage.» Voir: André Éric Létourneau, «Les lanceurs d'alertes», in Jean-Paul Lafrance (éd.), *100 Notions sur la civilisation numérique*, Paris, Les éditions de l'immatériel, 2016.

19. Cette notion, proposée par Stephen Wright, est ainsi décrite: «*This escapological drive has nothing to do with some flight of fancy from unpleasant realities. Quite the contrary it is motivated by the will or even need to directly confront, on the 1:1 scale, those realities — something art has by and large proven unable, or unwilling, to do. This drive is not characterized exclusively by the desire to escape ideological capture, though that is surely part of the motivation; nor even to escape institutional capture, with its debilitating prescriptions of visibility, though that too is a key factor.*» Stephen Wright, «& then you disappear», in *n.e.w.s.*, 1er décembre 2012, URL: <http://northeastwestsouth.net/escapology> (consulté le 23 juin 2017).

20. Michel Maffesoli, *Le Réenchantement du monde : une éthique pour notre temps*, Paris, La Table ronde, 2007.

21. Stéphanie Lemoine et Ouardi Samira, *Artivisme : art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Alternatives, 2010.

22. Boris Groys, « On Art Activism », in *e-flux*, n° 56, 2014.

23. Paul Ardenne, « L'art dans l'espace public : un activisme », in *Les Plumes [revue.edredon]*, actes du colloque « L'œuvre dans l'espace public / Le public dans l'espace de l'œuvre » tenu les 29 et 30 avril 2009 à l'Université du Québec à Montréal, [Montréal, Association des étudiants au doctorat en études et pratiques des arts], 2011, PDF accessible à l'URL : <http://edredon.uqam.ca/les-plumes-revue-edredon/2011/13-lart-dans-lespace-public-un-activism.html>, p. 4.

24. *Ibid.*, p. 5.

25. *Ibid.*, p. 10.

André Éric m'explique : « Je me suis intéressé au silence commémoratif, d'une part comme matériau sonore, mais aussi comme rituel ordonnant le réel pour le déconstruire et le reconstruire autrement, notamment en déplaçant le silence commémoratif dans le cadre de rencontres individuelles, puis vers les lieux que différentes personnes ont choisis afin d'observer ce silence. Ce qui m'intéresse dans "Standard", c'est de prendre le silence pour le "distorsionner", d'en faire un moment où on ne fait rien, un moment de déstabilisation cognitive. Je dirais que l'art, en ce sens-là, peut être une ouverture vers une autre manière de percevoir la réalité telle qu'on la construit habituellement. » Cette manœuvre illustre également le potentiel de transformation du rapport à un lieu, puis, par extension, du lieu lui-même et de la société en général par une action simple. Ainsi, pour André Éric, la pratique de l'art est une manière d'ouvrir des espaces ayant le pouvoir de changer le monde, qui devrait autant que possible être intégrée à d'autres champs de pratique.

L'expression « changer le monde », voire le réenchanter²⁰, inscrit cette pratique dans le même courant que l'artivisme²¹, c'est-à-dire une pratique radicale qui est le fait d'artistes militants qui visent la résistance politique, économique, sociale et culturelle ; qui visent à sensibiliser, mais surtout à mobiliser les spectateurs-citoyens. Cette « antidiscipline artistique » s'ancre autant dans les avant-gardes que dans des traditions carnavalesques, et s'inspire de la contre-culture comme des mouvements de désobéissance civile et d'action directe. Il ne s'agit plus de critiquer les conditions politiques, économiques et sociales qui régissent le système de l'art, mais de changer celles-ci par la pratique artistique, non pas à l'intérieur du système, mais à l'extérieur de celui-ci, dans la réalité même²². C'est une forme d'art public, non pas de la commande publique, mais de deuxième manière, « un art d'intervention [qui] se qualifie par son goût de l'intrusion, par sa défiance envers le programme, par ses velléités de clandestinité²³ ». L'espace public est utilisé « comme espace de libre appropriation physique, en s'adonnant à des performances réalisées de façon impromptue, sans avertissement²⁴ ». Les propositions « pour contrastantes et en porte-à-faux qu'elles soient, entendent bien demeurer le plus possible élémentaires, d'une lisibilité, sinon d'un sens, immédiats²⁵ ». La différence radicale de la démarche dont il est question ici avec celle de l'artivisme réside dans le fait que les actions se suffisent en elles-mêmes et ne sont donc pas transformées en objets s'inscrivant dans le régime de l'exposition et, par là, sur le marché de l'art. Du côté anglophone, la « *social practice* » de l'art estompe les délimitations entre la fabrication d'artefacts, la performance, l'activisme politique, l'animation communautaire, l'environnementalisme et le journalisme d'enquête. Il vise à produire de nouvelles modalités sociales en suscitant la participation des spectateurs.

André Éric propose par ailleurs que : « La recherche-crédation, ce n'est pas juste un artiste qui va dans le champ universitaire et qui développe une pratique influencée par les impératifs de ce champ, c'est aussi une méthode qui inscrit l'art au-delà de l'art lui-même. Elle devrait donc permettre aux chercheurs universitaires de s'affranchir des contraintes du "monde de l'art", en appliquant le concept de liberté universitaire à la recherche-crédation. » Il souligne néanmoins qu'il existe certaines limites inhérentes à la recherche universitaire et aux impératifs des organismes subventionnaires. Comment alors compose-t-il avec ce que je qualifierais de « liberté négociée » ? « Comme d'habitude, je prends tous les points de vue », me répond André Éric, précisant par la suite que cette négociation s'effectue en combinant des projets subventionnés et non subventionnés au sein de sa pratique de la recherche-crédation. Je le relance sur un sujet connexe : « Justement, comment décris-tu la composante recherche de cette pratique dans un cadre universitaire ? » « La notion d'expérimentation pousse la recherche, me répond-il. Ma motivation première à faire de l'art a toujours été l'expérimentation en termes de forme, à savoir comment la pratique artistique s'inscrit dans le champ de l'art, plus largement dans la société et comment elle peut contribuer à la changer. »

Cette notion d'« expérimentation », centrale dans la pratique scientifique à partir du XVII^e siècle²⁶, a migré dans le domaine des arts dans les années 1950 et 1960 : « L'idée de l'art expérimental appartient à la tradition des avant-gardes historiques²⁷. » Bien qu'esthétiques, leurs expériences se voulaient totales, en même temps qu'existentielles, sociales et parfois politiques. Ainsi, pour reprendre le titre du recueil d'essais de Kaprow, l'expérimentation se situerait dans la zone floue entre l'art et la vie²⁸. L'expérimentation scientifique et artistique « ont en commun, sinon certaines méthodes, du moins certaines attitudes fondamentales qui participent, de part et d'autre, à la production de résultats, de formes, d'objets : étonnement, tâtonnement, doute, bricolage, erreur et ratage, etc²⁹. ». Dans ce contexte, expérimenter c'est mobiliser « des méthodes permettant à l'indécision ou à l'incertitude, au doute ou au questionnement de se produire, en actes, dans un processus de création³⁰ ». Cette forme d'expérimentation n'a pas pour but de produire de la connaissance, mais plutôt d'engager dans une forme de « réflexivité expérimentale » qui touche les fondements de notre perception et non pas de notre compréhension³¹. Dans cette perspective, les objets, les situations ou les événements hybrides résultant de la recherche artistique peuvent être considérés, selon Borgdorff, comme des « choses épistémiques³² » au sens de Rheinberger³³, qui introduit dans les sciences du vivant l'épistémologie du concret. Borgdorff écrit, en paraphrasant Rheinberger, qu'aussi longtemps que les œuvres et leurs concepts demeurent flous (*blurred*), ils génèrent une tension productive : en tendant vers le non su,

26. Louis-Claude Paquin, « La recherche », dans *Méthodologie de la recherche création*, 2014, PDF accessible à l'URL : http://lcpaquin.com/methoRC/1_1_recherche.pdf

27. Élie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm et al. (dir.), *In actu. De l'expérimental dans l'art*, Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 13.

28. Allan Kaprow et Jeff Kelley, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, Calif., University of California Press, 1993.

29. Élie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm et al., *op. cit.*, p. 16.

30. *Ibid.*

31. Henk Borgdorff, « Artistic Practices and Epistemic Things », in Michael Schwab (éd.), *Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research*, Louvain, Leuven University Press, 2013, p. 115.

32. *Ibid.*, p. 117.

33. Hans-Jörg Rheinberger, *Toward a History of Epistemic Things: Synthesizing Proteins in the Test Tube*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 1997.

34. Hans-Jörg Rheinberger, *An Epistemology of the Concrete: Twentieth-Century Histories of Life*, Durham, C. N., Duke University Press, 2010, p. 156.

35. Ian Hacking, *The Social Construction of What?*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999, p. 71.

36. Elke Bippus, «Artistic Experiments as Research», in Michael Schwab (éd.), *op. cit.*, 2013, p. 124.

37. Cité par Marie-France Daniel, Richard Pallascio et Louise Lafortune, *Pensée et réflexivité: théories et pratiques*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 3.

38. Jean Piaget, *Recherches sur l'abstraction réfléchissante*, Paris, Presses universitaires de France, 1977.

39. Philippe Perrenoud, «Mettre la pratique réflexive au centre du projet de formation», in *Cahiers pédagogiques*, n° 390, 2001, p. 44.

40. Jean Donnay, «Chercheur, praticien même terrain?», in *Recherches qualitatives*, n° 22, 2001, p. 53.

41. Donald A. Schön, *Le Praticien réflexif: à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*, Montréal, Logiques, 1982/1994.

42. Gaston Pineau, «Les réflexions sur les pratiques au cœur du tournant réflexif», in *Éducation permanente*, n° 196, 2013, p. 9.

ils deviennent des outils de recherche, ils nous invitent à penser³⁴.

Un parallèle entre les processus des sciences, ceux des humanités et ceux de la création artistique peut être établi sur la base de l'imprédictibilité de leurs résultats. Pour Hacking, le monde résiste aux expérimentations et les scientifiques doivent s'accommoder, soit en corrigeant les théories en cours de vérification, soit en changeant leurs croyances sur le fonctionnement des appareils, soit en modifiant ceux-ci de façon à produire un couplage robuste entre ces éléments³⁵. Si l'expérimentation artistique repose également sur la résistance des médias ou des processus, au lieu de s'ajuster face à celle-ci comme en science, il s'agit d'accueillir les manières alternatives d'aborder et de penser le monde et la vie que la résistance révèle. C'est ainsi que l'expérimentation artistique n'est pas uniquement confinée à une pratique, mais comporte une dimension épistémique inhérente³⁶.

La méthodologie de recherche-crédation d'André Éric se réalise en trois temps: celui de la recherche préalable sur la thématique qui sera celle de l'œuvre ou de la manœuvre, celui de son déroulement *in socius* en évolution constante et celui du *post-mortem* qui n'en est jamais un puisque les œuvres continuent de circuler et de se transformer. À ses dires, l'ethnométhodologie ou d'autres disciplines en sciences sociales peuvent également être mobilisées au cours de ce processus afin d'étudier l'effet de la perturbation dans le milieu associé. Même s'il estime qu'il est parfois pratique de séparer recherche et création pour créer une certaine «distance» entre ces composantes, il soutient qu'il y aura toujours de la recherche dans la création et inversement.

Cette phase dite du *post-mortem* est une forme de réflexion sur sa pratique. Le concept de «pensée réflexive» remonte à Dewey, qui dans *Comment nous pensons*, désigne, en opposition à la pensée spontanée, «une manière de penser consciente de ses causes et de ses conséquences³⁷». Pour Dewey, ce processus est entièrement situé dans l'expérience même de la personne. Jean Piaget nomme «abstraction réfléchissante³⁸» la pensée de la pensée, celle qui, cessant de penser le monde, se prend pour objet, analyse son propre rapport au monde et les opérations mentales qui sont mobilisées³⁹. Ce retour de la pensée sur elle-même «fait adopter une position d'extériorité ou une mise à distance qui facilite la construction d'un objet [...] et la (dé)construction du sens de l'action⁴⁰». L'objet dont il est ici question est la recherche-crédation. C'est Schön⁴¹ qui a proposé ce tournant épistémologique où: «Ce n'est plus la science avec ses théories, lois et modèles qui est à réfléchir pour l'appliquer, mais l'inverse, la pratique non scientifique, avec ses contraintes, ses aléas, ses limites, son subjectivisme⁴².» Celui-ci distingue la réflexion sur l'action, qui est rétrospective et distanciée, de la réflexion dans l'action, qui est intuitive, prospective

et adaptative à l'évolution de la situation. La réflexivité vise à construire un espace « transitionnel », un espace symbolique entre le chercheur-créateur et sa pratique de telle sorte à permettre, par distanciation, sa propre émancipation. Toutefois, le présupposé d'une agentivité personnelle transparente d'une pratique réflexive émancipatoire est mis à mal dans une perspective poststructuraliste ou déconstructiviste qui problématise la notion de sujet au profit des conditions de possibilité de la construction de subjectivités. Au lieu d'être considéré unitaire et psychologiquement et biologiquement constitué, le sujet y est conçu comme une pluralité d'identités situées qui sont culturellement construites⁴³. Bleakley propose pour sa part un troisième type de réflexion, la réflexion par l'action incarnée (*embodied*), qui subsume la dualité extériorité/intériorité pour une posture écologiste où les frontières entre la personne et l'environnement sont brouillées⁴⁴, ce qui explique le sentiment qu'il y a toujours un peu de création dans la recherche et inversement.

Selon André Éric, la démarche évoquée plus tôt est similaire à celle des arts, à la différence « qu'en recherche-création universitaire nous devons nommer la posture – la paire de lunettes – adoptée au préalable, quitte à ce qu'elle évolue après ». Établissant un parallèle entre la réalisation d'une œuvre d'art et le processus d'individuation d'individuation de l'être développé par le philosophe Gilbert Simondon⁴⁵ – André Éric propose que la dimension préindividuelle, l'individuation et la composante transindividuelle de l'œuvre correspondent respectivement aux étapes de genèse, de production/présentation et des conséquences post-mortem de la création –, il précise que l'œuvre développe une forme d'autonomie au-delà de l'ego et des intentions initiales de l'artiste puisqu'elle est sujette à l'individuation. Amenée à se modifier constamment, l'œuvre a ainsi ses propres besoins et il importe d'être à son écoute afin de lui donner le soutien approprié à son développement.

L'autonomie de l'œuvre et sa capacité à se développer renvoient au concept d'agentivité (*agency*) qui, dans la perspective du nouveau matérialisme, n'est plus l'apanage exclusif des humains. Dépassant la vision constructiviste qui confère aux symboles et aux discours un rôle dans la construction de la réalité, cette perspective conçoit la matière comme non seulement « récalcitrante » et « vibrante », mais agissante⁴⁶. Selon Bruno Latour, il faut élever les objets « au rang d'acteurs de plein droit »⁴⁷. Pour lui, « [t]oute chose qui vient modifier une situation donnée en y introduisant une différence devient un acteur⁴⁸ ». Dans la classe de ces objets qui font agir les gens, on « trouvera aussi bien les esprits, les dieux, les fantômes que les œuvres d'art, les lois, les techniques, les outils, les machines et les faits objectifs de la science⁴⁹ ». La théorie de l'acteur-réseau, ou sociologie

43. Alan Bleakley, « From Reflective Practice to Holistic Reflexivity », in *Studies in Higher Education*, vol. 24, n° 3, 1999, p. 319.

44. *Ibid.*, p. 323.

45. Gilbert Simondon, *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

46. Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, C. N., Duke University Press, 2010.

47. Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, Édition La Découverte, 2006, p. 104.

48. *Ibid.*, p. 103.

49. Louis Quéré, « Retour sur l'agentivité des objets », in *Occasional Papers du CEMS*, n° 25, URL : <http://cems.ehess.fr/index.php?3534> (consulté le 11 janvier 2017), p. 3.

50. Andrew Pickering, *The Mangle of Practice: Time, Agency, and Science*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, p. 6.

51. *Ibid.*, p. 16.

52. *Ibid.*, p. 20.

53. *Ibid.*, p. 22.

54. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989, p. 246.

55. *Ibid.*, p. 239.

56. Louis Quéré, art. cit., p. 6.

57. Paul Feyerabend, *Contre la méthode – Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, Paris, Points Sciences, 1998.

58. Ces concepts font référence aux travaux de John Cage et Brion Gysin respectivement.

de la traduction, développée à partir des années 1980, propose le « principe de symétrie généralisé » entre des humains, les objets (« non-humains ») et les discours. Déjà, Pickering, lorsqu'il étudie la pratique de scientifiques dans leur laboratoire, avait constaté que leurs machines étaient dotées d'une agentivité matérielle qui ne peut être ramenée au domaine humain⁵⁰. Selon lui, il y a un entrelacs constitutif (*constitutive intertwining*) entre l'agentivité humaine et matérielle⁵¹. Ainsi, les intentions humaines sont liées et entrelacées de plusieurs façons avec l'agentivité matérielle, ce qui permet l'ajustement réciproque des performances des machines et des humains⁵². Il utilisera l'expression « danse de l'agentivité » pour décrire ce phénomène d'ajustement⁵³. Gilbert Simondon situe quant à lui le mode de l'objet technique en deçà de l'agentivité telle que décrite précédemment puisqu'il s'agit « d'accomplir un certain fonctionnement selon un schème déterminé⁵⁴ » et que pour qu'elle ait lieu, l'opération technique a besoin des opérations de l'agent humain : « Les gestes de l'opérateur font partie eux aussi de la réalité technique⁵⁵. » Il s'agirait d'une agentivité des objets restreinte à leur mode de fonctionnement et d'un fonctionnement couplé à des opérations, diverses et variées, d'un opérateur humain⁵⁶. Dans ce couplage, il y a articulation d'ensembles d'opérations qui ne sont pas de la même nature et donc on ne peut parler de symétrie. Que ce soit dans son acception forte ou mitigée, l'œuvre est ainsi dotée d'agentivité dans le processus de création.

Cette vision autonomiste de l'œuvre se reflète bien dans la pratique créative d'André Éric puisqu'il se dit « *contre la méthode*⁵⁷, privilégiant plutôt l'approche intuitive anarchique du chercheur-créateur classique ». L'un de ses objectifs est de déclencher une *situation construite* – notamment par la manifestation de déstabilisations cognitives – qui s'inscrit comme manœuvre à même un « environnement associé ». La première itération de la série performative « Standard » se basait ainsi sur trois règles conceptuelles simples qui ont été appelées à évoluer et à se formaliser tout au long d'un processus qui se voulait néanmoins intuitif au départ. Ces règles conceptuelles ont été suivies avec rigueur jusqu'à ce que les limitations se multiplient. Elles sont ensuite devenues un moteur de détournement donnant lieu à un « élargissement » et à l'établissement de nouvelles règles. Selon André Éric, il s'agit donc d'une méthodologie amenant l'œuvre à évoluer au gré des circonstances, laissant parfois apparaître des « *chance operations* » et des synchronicités de type « *cut-up*⁵⁸ » ou, inversement, se développant à travers elles. Je propose une reformulation de ses propos : « On pourrait donc dire qu'il s'agit d'une méthode dans l'action. » « Oui. Puisque le matériau de la manœuvre, c'est la société, nous sommes dans un milieu très riche où des « saillances » émergent et font évoluer l'œuvre constamment », précise-t-il. Vers la fin de notre entrevue, il ajoute que, pour lui, la vie est une

expérimentation à part entière. « Méthode et expérimentation sont donc consubstantielles », conclut-il.

C'est au moyen de la phénoménologie que l'habituelle dualité entre la société, le monde comme matériau et le créateur-chercheur qui fait œuvre se trouve subsumée, sinon transcendée. Parmi les concepts issus de cette approche, il y a celui de « chair » proposé par Maurice Merleau-Ponty, qui permet d'abolir la distance entre la personne et le monde : « L'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair⁵⁹. » La chair, ni matière, ni esprit, ni substance⁶⁰, est plutôt médiation, surface de contact. Le corps, ce par quoi je m'insère dans le monde, le perçois, l'explore et agis en lui, est comparé à un feuillet à double face⁶¹ : *c'est le corps que j'ai*, celui qui constitue un objet de volonté et de connaissance imparfaite pour le sujet incarné, indissociable du *corps que je suis*, dont l'irréductible subjectivité est vécue de l'intérieur. Essentielles ambiguïtés impossibles à dépasser, le corps, ni pure extériorité, ni pure intériorité, à la fois actif et passif, signe et sens, est le lieu d'interférence de perceptions, d'émotions, de désirs, où s'organisent des projets signifiants, toujours réintégrés au monde, par ses mouvements, ses actions soumises à la médiation des outils. Après avoir qualifié la chair de moyen de communication, Merleau-Ponty en viendra à se demander : « Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair⁶²? » Ce concept lui permet de penser, hors de tout dualisme, le lien qui relie le corps de la personne, le voyant, au monde, le visible : « La chair disons-nous, est la déhiscence du voyant dans le visible et du visible dans le voyant⁶³. » Merleau-Ponty utilise un terme de botanique qui dit la déchirure spontanée du fruit arrivé à maturité faisant jaillir ses semences. Ainsi, si nous translatons ce concept de chair à la relation entre le corps œuvrant et le monde œuvré, le processus circulaire de la recherche-création entre ces deux pôles se trouve alors à les féconder mutuellement. La chair devient donc « ce domaine étrange auquel l'interrogation proprement dite donne accès⁶⁴ » et l'exploration de ce domaine constitue précisément l'objet de la recherche-création.

Quelques jours après notre conversation, me voilà à réécouter des extraits de mon entrevue avec André Éric en les comparant avec les gribouillis inscrits à la volée dans mon cahier. Je soupèse plusieurs formulations de ses propos, choisissant nerveusement celles qui composeront l'article. J'écris. J'efface. Je réécris. J'enregistre une énième version de mon document de travail. Ça y est. J'ai enfin terminé la première section de l'article. Au moment d'écrire ces lignes, je me sens comme si je marchais en équilibre précaire sur non pas un, mais des fils de fer tendus entre des subjectivités multiples.

59. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible, suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964/2010, p. 176.

60. *Ibid.*, p. 181.

61. *Ibid.*, p. 178.

62. *Ibid.*, p. 180.

63. *Ibid.*, p. 199.

64. *Ibid.*, p. 183.

65. Speculative Life Cluster, *Speculative Life Laboratory*, URL : <http://www.speculative-life.com/speculative-life-laboratory/> (consulté le 20 octobre 2016).

66. FluxMedia, *About FluxMedia*, URL : <http://www.fluxnetwork.net/about-fluxmedia/> (consulté le 20 octobre 2016).

67. Roy Ascott, «Edge-Life: technoetic structures and moist media», in Roy Ascott (éd.), *Art, Technology, Consciousness: Mind@Large*, Bristol, Intellect, 2000, p. 2.

68. *Ibid.*

69. *Ibid.*

70. L'entrevue avec Tagny Duff s'est déroulée en anglais et a été réalisée le 3 novembre 2016 dans les locaux du Speculative Life Lab à l'Université Concordia.

71. Pour une présentation détaillée de «Cryobooks Archives», voir: Tagny Duff, «Cryobook Archives», in *Canadian Journal of Communication*, n° 37, 2012, p. 147-154.

72. Ernestine Daubner, «Hybrides culturels: biofictions, biocyborgs et agents artificiels», in Ernestine Daubner et Louise Poissant (dir.), *Art et biotechnologies*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2005, p. 18.

J'ai de la difficulté à composer avec la méthode que nous nous sommes imposée pour ce texte et tout particulièrement à me situer comme intervieweuse dans ce contexte d'écriture collaborative. J'identifie un premier nœud dans la pratique de l'entrevue dyadique réflexive. Comment rapporter une entrevue sans l'amoindrir? Pour moi, l'événement performatif qui se déploie lors d'une entrevue est irréductible. Il est difficile d'y rendre justice à travers une quelconque médiation, tout particulièrement avec l'écriture, que je considère limitante parce que trop fragmentée. Il ne me reste plus qu'à espérer que les éclats d'entretiens abîmés et incomplets que je laisse derrière moi seront enrichis par la présence de multiples voix à l'intérieur de ce texte.

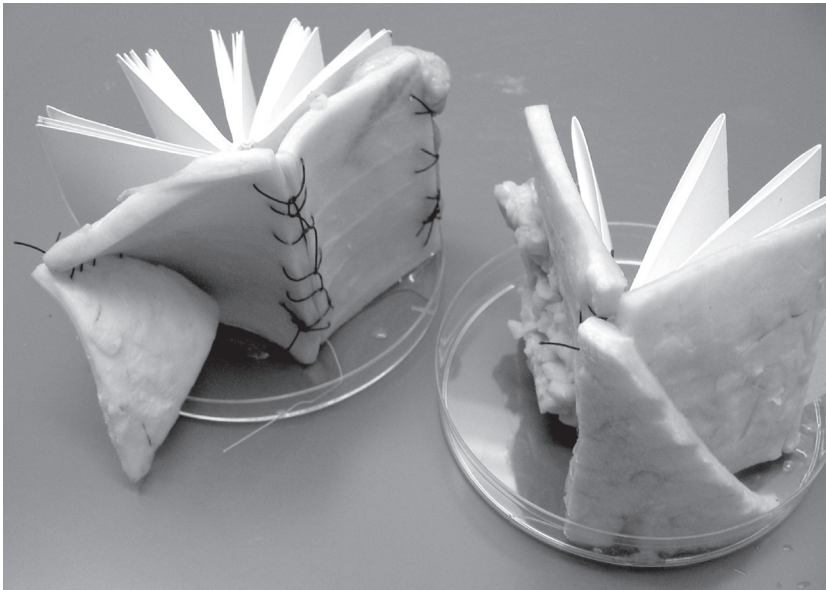
Entrevue 2: Cynthia Noury avec Tagny Duff

Tagny Duff m'ouvre la porte du tout nouveau Speculative Life Lab⁶⁵, un espace de recherche-crédation interdisciplinaire à la jonction entre les arts et les sciences où les médias électroniques côtoient un *laboratoire humide* (*wet lab*) permettant de manipuler des cellules de mammifères. Situé dans les locaux de l'Université Concordia, ce laboratoire est notamment affilié au réseau FluxMedia⁶⁶, également dirigé par la professeure.

Roy Ascott, au tournant des années 2000 dans un énoncé programmatique, propose le terme de «*moist media*» pour désigner un domaine qui se situe dans un entre-deux entre le monde sec (*dry*) du numérique et de la virtualité et le monde mouillé du vivant (*wet*)⁶⁷. Il estime que ce nouveau domaine comprenant des bits, des atomes, des neurones et des gènes, rempli de potentialité et de promesses, constituera le substrat de l'art du siècle à venir⁶⁸. Cet art, qu'il qualifie de transformatif, participera à la construction d'une réalité fluide⁶⁹. L'espace qui est décrit ici est plutôt celui de la convergence créative des technologies du vivant et de la pratique artistique pour créer des discussions culturelles autour des enjeux reliés aux biotechnologies.

L'entrevue réalisée avec Tagny s'articule autour de «Cryobook Archives», une performance qu'elle a amorcée en 2010⁷⁰. Ce projet d'art biologique explore la viralité et la matérialité des médias numériques contemporains par la création de livres reliés avec du tissu humain⁷¹.

Cette pratique est à situer dans le registre du «*moist art*» tel que proposé par Roy Ascott dans son manifeste, dans la mesure où il y a une combinaison de cellules organiques ayant subi un traitement par la bio-ingénierie pour en faire des tissus, à un autre type de système, qui est dans ce cas-ci non pas artificiel, mais un artefact matériel et culturel: le livre physique qui est en voie de numérisation. Si la pratique du bioart annonce une nouvelle époque de la création artistique, «elle porte aussi des échos du passé, révélant ainsi son statut d'hybride culturel⁷²».



Tagny Duff, Cryobook Archives, 2010.

Tagny Duff: Cryobook Archives

Cryobook Archives reflects on the use of, preservation and distribution of tissue towards information and knowledge creation. The work asks: how might the public encounter with tissue and biotechnological devices used to preserve its integrity offer a rethinking of the status and instrumentalization of bodies in the pursuit of knowledge and information?

This installation features sculptures, a series of handmade books, made of human and pig ex-plant tissue, HaCat cells, and synthetic biological virus (Lentivirus). Tissue culture engineering techniques such as transfection and immunohistochemical staining procedures along with traditional book binding techniques are used to manifest the fleshy books. Sculptures are exhibited in a “cryobook archive”, a portable -80 freezer unit and a mobile miniature library. In an era of mobile media, portable electronic devices and hyper-mobility of documents, this biotechnological apparatus looks to the past for its future modes of distribution and encounter. The mobile cryolibary is a small, easily carried wooden box, with a self-contained power source, in keeping with the form of portable libraries used in North America to distribute the latest books to lighthouse outpost workers in the Great Lakes Regions in early period of the Industrial Era. The art gallery (and other sites and situations) becomes the lighthouse outpost that requires a mobile portable device to share the cryobooks in a hybrid frontier between the worlds of laboratory science and artistic display/conservation.

73. Ernestine Daubner, art. cit., p. 18.

74. Roger Odin, *De la fiction. Arts et cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 12.

75. *Ibid.*, p. 17.

76. *Ibid.*, p. 21.

77. *Ibid.*, p. 23.

78. *Ibid.*, p. 31.

79. *Ibid.*, p. 32.

80. *Ibid.*, p. 38.

Selon Tagny, «Cryobook Archives» permet notamment d'explorer le rapport que le public entretient avec la mort face aux promesses d'immortalité des biotechnologies. Créant un parallèle avec la longévité de l'information imprimée dans les livres, ce projet remet également en question les modalités de conservation des données biologiques. Tagny se lève pour me montrer un coffret en bois posé sur l'un des comptoirs du laboratoire. Il s'agit en fait d'une «cryobibliothèque portable» développée avec l'aide de David St-Onge afin d'exposer les «cryolivres» en galerie. Le coffret est modelé à l'image de ceux utilisés pour distribuer des livres aux gardiens de phare au XIX^e siècle. «À l'origine, je souhaitais faire une intervention afin de raconter l'histoire invisible de "Cryobook Archives" – c'est-à-dire tout ce à quoi le public n'a généralement pas accès – à travers la création d'un mythe, m'explique-t-elle soutenant maintenant le coffret devant elle tel un porteur de livres. Je voulais marcher dans la galerie parmi la foule afin que les visiteurs soient confrontés à leur matérialité.»

Dans ce cas-ci, c'est une stratégie représentationnelle, la biofiction, qui est mobilisée afin de «dévoiler les enjeux graves découlant de la manipulation, de l'exploitation et de la marchandisation de la vie par les intérêts corporatifs biotechnologiques⁷³». Décrivant la pratique de la fictionnalisation, Roger Odin, identifie les processus constitutifs suivants : diégétiser, narrer, «mettre en phase» et construire une structure énonciative (propre au système sémiotique retenu)⁷⁴. Schématiquement, diégétiser c'est donner une impression de réalité : 1) par des représentations figuratives⁷⁵, ici le coffret ; 2) par l'effacement du support⁷⁶, ici la distribution des livres aux gardiens de phare ; 3) en construisant un espace habitable susceptible d'accueillir des personnages⁷⁷, ici la galerie. Narrer repose sur deux opérations : 1) la mise en succession temporelle d'actions ou de micro-transformations⁷⁸ ; 2) une opération de transformation reliant la fin au début⁷⁹, ici la marche à travers la foule. Cette dernière participe de la mise en phase qui consiste à susciter une participation affective⁸⁰, ici la confrontation avec la matérialité des cryolivres.

Il n'a cependant pas été possible pour Tagny de déambuler dans la galerie avec sa cryobibliothèque portable, puisque les cryolivres ont été égarés dans la poste avant d'atteindre le lieu de l'exposition, provoquant plutôt un non-événement. «La perte des livres s'est finalement avérée plus profonde que la performance prévue initialement», ajoute-t-elle. Cette réponse me laisse perplexe : «Pourquoi?» Elle complète : «Parce que, dans ce cas-ci, la mythologie du projet est plus importante que le projet en lui-même.»

Gilbert Durand a développé une approche analytique, la mythanalyse, de la construction et de la production imaginaire qui se fait à travers les mythes qui sont «des systèmes dynamiques de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion

d'un schème, tend à se composer en récit⁸¹». Alors que la mythocritique est une méthode concrète d'analyse d'une œuvre artistique qui repose sur les principes théoriques du structuralisme figuratif de Durand, la mythanalyse concerne, au-delà de l'œuvre artistique, un moment culturel complet⁸². Nous serions donc ici face à un phénomène inversé, un processus de mythification. Claude Lévi-Strauss⁸³ définit le mythe comme étant une histoire que les gens se racontent à propos d'eux-mêmes et de la société dans laquelle ils vivent, afin de comprendre la nature des rapports qu'ils entretiennent avec le monde extérieur et la position qu'ils occupent dans l'ensemble de l'univers⁸⁴. Pour Mircea Eliade, les mythes sont des récits qui «fournissent des modèles à la conduite humaine et confèrent par là même signification et valeur à l'existence⁸⁵». Mihai Coman propose la notion de «mythification⁸⁶» et établit une analogie entre le mythe et l'information dans le cadre d'un événement-crise, qui engendre un déséquilibre social : «Les deux formes de discours ont en effet pour fonction commune de rendre intelligible et supportable un désordre collectif et d'inaugurer un nouvel ordre (ou de rétablir un ancien), par le biais d'un processus de reconstruction symbolique de l'événement⁸⁷.» Dans ce cas-ci, le mythe permet de construire du sens et de fabriquer du lien social, ici autour des enjeux reliés aux biotechnologies.

Cet attrait pour ce qui échappe à la documentation se reflète aussi dans la façon dont Tagny conçoit la performance. Ainsi, elle remet aujourd'hui en question les pratiques qui l'ont animée à ses débuts : «Faire de la performance *in situ* ou des manœuvres, c'est en quelque sorte supposer que nous connaissons le contexte et la situation dans laquelle nous opérons. Je commence cependant à réaliser que ces situations changent constamment et qu'elles ne sont jamais réellement telles que nous les concevons. Les éléments sur lesquels nous portons notre attention ne sont peut-être pas les plus intéressants. Nous devrions plutôt nous concentrer sur les angles morts.» Je la relance : «Est-ce qu'*in socius* serait un terme plus englobant?» Elle enchaîne : «Ce que je fais en ce moment ne cadre dans aucune rhétorique performative. J'essaie plutôt d'ouvrir la façon dont nous concevons la performance et le corps. Je suis intéressée par ce qui échappe à la perception humaine. J'essaie de révéler ces angles morts, notamment en recourant à l'instinct qui permet de faire l'expérience d'éléments qu'il serait impossible d'appréhender par la conscience.» Influencée par la tradition de la performance féministe, plus spécifiquement par Tanya Mars et Suzanne Lacy, Tagny s'inscrit ainsi dans la mouvance de la recherche performative (*performative research*) qui favorise l'investigation constante dans l'action.

La recherche performative provient d'un «tournant performatif» qui s'est opéré dans les sciences sociales et les théories issues de nouveaux paradigmes. Ainsi, qu'elles soient testées quantitativement

81. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969/1983, p. 64.

82. Fátima Gutiérrez, «Mythocritique, mythanalyse, mythodologie : la théorie fondatrice de Gilbert Durand et ses parcours méthodologiques», in Fátima Gutiérrez et Georges Bertin (dir.), *Actualité de la mythocritique : esprit critique, revue internationale francophone de sciences sociales*, vol. 20, 2014, p. 12.

83. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Librairie Plon, 1958/2010.

84. Pierre Fraser et Georges Vignaux, *L'Intelligence artificielle : la puissance d'un mythe*, v/F Éditions, 2016, p. 111.

85. Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963/2005, p. 12.

86. Mihai Coman, *Pour une anthropologie des médias*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2003.

87. Matthews Jacob et Won Lee, «Information télévisuelle de crise et "mythification" : aperçus du traitement médiatique de la marée noire de l'Erika», in *Quaderni*, vol. 64, n° 1, 2007, p. 106.

88. Hanne Seitz, «Performative Research», in Tobias Fink, Burkhard Hill, Vanessa-Isabelle Reinwand et al. (éd.), *Die Kunst, über Kulturelle Bildung zu forschen: Theorie- und Forschungsansätze*, Munich, Kopaed, 2012, p. 2.

89. Brad Haseman, «A Manifesto for Performative Research», in *Media International Australia, incorporating Culture and Policy*, n° 118, 2006, p. 8.

90. Henk Borgdorff, «The Debate on Research in the Arts», in *Sensuous Knowledge*, n° 2, Bergen, Bergen National Academy of the Arts, 2006.

91. Hanne Seitz, art. cit., p. 6.

92. Anne Brewster, «Beachcombing: A Fossicker's Guide to Whiteness and Indigenous Sovereignty», in Hazel Smith et Roger Thornton Dean (éd.), *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*, Édimbourg, Edinburgh University press, 2009, p. 142.

93. Hanne Seitz, art. cit., p. 6.

ou construites qualitativement, ces recherches ne visent plus à décrire et à analyser la réalité, mais à la produire⁸⁸. Les chercheurs exercent une influence sur leur objet d'étude non seulement par les questions qu'ils posent, mais également en changeant les perceptions de celui-ci et en contribuant à l'émergence de formes, de structures et de règles qui le modifient. Ce paradigme se caractérise par un pluralisme méthodologique puisque le design de la recherche est généré et testé lors du et par le processus de recherche, amenant parfois même l'invention de nouvelles méthodes⁸⁹. Parmi ces méthodes, la recherche-crédation occupe une place de choix : la question de l'art comme forme de recherche et de la recherche comme pratique artistique continue de susciter des débats au sein des institutions universitaires⁹⁰. La recherche performative est une recherche sur et par des pratiques performatives. La connaissance est alors produite et diffusée dans l'action et celle-ci n'est plus seulement discursive, mais images, sons, mouvements, etc. La recherche performative implique un engagement concret avec des pratiques sociales, des matériaux, des corps, l'espace et même les idées⁹¹. En tant que chercheuse performative, Anne Brewster ne «pense» pas son chemin à travers une question ou un problème, mais s'immerge dans leurs dimensions corporelles et affectives⁹². L'absence de reproductibilité, d'applicabilité et de généralisation de la recherche performative est vue comme une force, car les pratiques artistiques ou sociales ne sont stables et prédictibles que dans les modèles théoriques, alors qu'elles sont profondément contingentes, instables et éphémères⁹³. Ainsi, dans une perspective performative, la pratique de la recherche est plus importante que les résultats qui sont éventuellement générés.

Utilisant normalement le terme «pratique» afin de décrire ses activités, Tagny considère que «Cryobook Archives» est son premier «vrai» projet de recherche-crédation puisqu'il a été financé en tant que tel. Par ailleurs, elle ne voit pas la nécessité de distinguer les composantes «recherche» et «crédation» au sein de cette démarche. «Pour moi, la recherche émerge d'un modèle créatif parce que j'ai été formée de cette façon, explique-t-elle. Je crois aussi que ces deux composantes peuvent en venir à s'interchanger. Ça dépend vraiment du projet.» Le processus est donc l'élément clé de sa démarche de recherche-crédation. Il ne s'agit alors pas de la méthodologie au sens propre, mais de tout ce qui est nécessaire à la réalisation du projet.

Le moment est bien choisi pour ma prochaine question : «À quelles méthodologies et méthodes fais-tu appel dans ta pratique?» Elle explique : «Je n'ai jamais travaillé à partir d'une méthodologie prédéfinie, mais, même en tant qu'artiste, je savais que je me situais dans le paradigme de la recherche-crédation. Je le savais parce que chacune de mes œuvres tentait

de répondre à une question. Pour moi, c'est une forme de recherche.» Une vingtaine d'années plus tard, elle parle plutôt d'un «amalgame de méthodes⁹⁴» pour décrire son approche qui consiste à reconfigurer des méthodologies propres aux arts, aux sciences pures et aux humanités tout en maintenant leurs formes distinctes. Par exemple, dans le cadre d'un projet, l'art peut informer la *praxis*, la science les protocoles en laboratoire et les humanités l'éthique et la présentation de la recherche à travers les écritures créatives. Même si plusieurs ponts peuvent être observés entre ces trois disciplines – notamment entre les arts et les sciences pures, puis entre les sciences pures et les sciences humaines –, l'échange entre ces univers est souvent tendu. «Ce n'est pas toujours facile, concède Tagny, mais c'est une manière très productive de faire et de penser.» Je la relance : «À quels niveaux ressens-tu cette tension plus spécifiquement?» Elle précise qu'il ne s'agit pas d'une tension individuelle, mais plutôt institutionnelle puisque la transdisciplinarité ébranle les structures et les méthodologies propres à chaque champ.

Le concept d'«amalgame de méthodes» pointe directement vers l'expression «*the mangle of practice*» proposée par Pickering⁹⁵ en réponse au fait que la sociologie des sciences donne trop de pouvoir à l'agentivité humaine sur le monde au détriment du rôle qu'y jouent les non-humains. Comme nous l'avons vu précédemment, il propose une analyse des pratiques scientifiques qui examine les intersections entre les agentivités humaines et non-humaines, mais également les performances émergentes de ces intersections dans le temps. Ce qu'il considère être la théorie de toutes choses (*Theory of Everything*⁹⁶) a été appliqué à d'autres domaines de recherche dont la théorie littéraire, la géographie, les sciences environnementales et les études logicielles⁹⁷. Elle est également convoquée ici pour ce type particulier de recherche-création qui se situe aux frontières entre les domaines techno-scientifiques et la création artistique, domaines qui sont habituellement conçus comme opposés⁹⁸. Dans un tel cas, il faut éviter que la méthodologie de la recherche-création soit subsumée par celles de la production technologique qui bénéficient d'une plus longue tradition de pratique et de normes bien établies⁹⁹. C'est ce que permet la dialectique de la résistance et de l'accommodation propre au «*mangle of practice*» dans les pratiques hybrides. Parmi les termes qui ont été proposés dans la perspective du nouveau matérialisme pour dépasser la pensée dualiste, Latour avance le concept d'articulation en précisant que ce n'est pas une catégorie du langage, mais une propriété ontologique de l'univers¹⁰⁰. Karen Barad utilise quant à elle le concept d'enchevêtrement (*entanglement*) de la nature et de la culture, des sciences de la nature et des sciences humaines, du sujet et de l'objet, ainsi que de la matière et de la signification dans le cas de la création artistique¹⁰¹. Dans cette perspective, l'agentivité n'est plus une

94. Le terme amalgame de méthodes est une traduction libre de «*methodological mangle*». Cette vision de la méthodologie, développée par Tagny Duff dans son article, s'inspire notamment des travaux d'Andrew Pickering.

95. Andrew Pickering, *op. cit.*

96. *Ibid.*, p. 203.

97. Andrew Pickering et Keith Guzik, *The Mangle in Practice: Science, Society, and Becoming*, Durham, C. N., Duke University Press, 2008.

98. Ashley Holmes, «Reconciling Experimentum and Experientia: Ontology for Reflective Practice Research in New Media», in *Speculation and Innovation: Applying Practice led Research in the Creative Industries*, Brisbane, Queensland University of Technology, 2006, p. 1.

99. Stephen A. R. Scrivener, «Reflection in and on Action and Practice in Creative-Production Doctoral Projects in Art and Design», in *Working Papers in Art and Design*, n° 1, 2000.

100. Bruno Latour, *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999, p. 303.

101. Rick Dolphijn et Iris van der Tuin, *New Materialism Interviews & Cartographies*, Ann Arbor, Open Humanities Press, 2012, p. 50.

102. *Ibid.*, p. 54.

103. Karen Barad, «Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/Continuities, Spacetime Enfoldings, and Justice-to-Come», in *Derrida Today*, vol. 3, n°2, 2010, p. 265.

104. Andrew Sayer, «For Postdisciplinary Studies: Sociology and the Curse of Disciplinary Parochialism/Imperialism», in John Eric Thomas Eldridge, John MacInnes, Sue Scott *et al.* (éd.), *For Sociology: Legacies and Prospects*, Durham, C. N., Sociology Press, 2000, p. 88.

105. Basarab Nicolescu, *La Transdisciplinarité: manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996.

propriété des personnes ou des choses, mais une action, une condition de possibilité pour une reconfiguration des enchevêtrements¹⁰².

Barad spécifie que les enchevêtrements ne sont pas que des entrelacements d'entités séparées, mais des relations de responsabilités irréductibles¹⁰³.

Au cours des minutes suivantes, j'essaie de reformuler les propos de Tagny à plusieurs reprises afin de m'assurer que j'ai bien compris l'apport de chaque discipline à son amalgame méthodologique. Au détour d'une phrase, Tagny mentionne le mot «autoethnographie». Je lui demande si c'est une méthode qu'elle mobilise. Elle rectifie le tir: «Je n'ai jamais utilisé ce mot pour décrire le résultat de mes recherches. *Recherche performative* (*performative research*) est le terme que je préfère.» Elle m'explique une fois de plus que lorsqu'elle entreprend un projet, il ne lui vient jamais à l'esprit de dire: «Je vais prendre une approche ethnographique pour faire ceci ou cela.» Elle se demande plutôt ce qu'elle cherche à accomplir et met en place les stratégies pour y parvenir, amorçant ainsi le processus de recherche-création. «Des chercheurs issus des humanités pourraient décrire mon travail comme étant autoethnographique après coup, mais je ne viens pas de cette tradition-là», conclut-elle.

Pour pallier le cloisonnement disciplinaire, des approches ont été avancées et mises en pratique, dont l'interdisciplinarité et la transdisciplinarité. Une approche est interdisciplinaire lorsque l'analyse et la synthèse réalisées convoquent les perspectives de plusieurs disciplines. Cette approche a pour objectif de traiter une problématique dans son ensemble, en identifiant et en intégrant toutes les dimensions et les interrelations des différents éléments afférents. Elle implique une synthèse des savoirs, méthodes et langages disciplinaires pour constituer un cadre plus large. L'enjeu consiste à jeter des ponts entre les différentes disciplines en adaptant leurs concepts, méthodes et systèmes de valeurs, ce qui nécessite la négociation et l'établissement des correspondances langagières. Toutefois, la collaboration se fait trop souvent sur un fond de compétition ou d'hégémonie disciplinaire¹⁰⁴. La transdisciplinarité est une approche plus ambitieuse, car elle est basée sur le refus de diviser le monde et ses problèmes en disciplines. Elle propose plutôt de construire ses propres objectifs, contenus et méthodes: étudier le désordre plutôt que d'imposer l'ordre; refuser le découpage binaire, la causalité unique; prendre en compte le tiers au lieu de l'exclure, etc. Pour Basarab Nicolescu, auteur de *La Transdisciplinarité: manifeste*, l'univers est composé de niveaux de réalité dont la structure est discontinue et qui n'obéissent pas aux mêmes logiques¹⁰⁵. Dans la même veine, Edgar Morin, pour qui le monde est complexe et la pensée ne doit être ni holiste ni réductionniste, propose d'«écologiser» les disciplines. Il s'agit de tenir compte

de tout ce qui est contextuel, y compris les conditions culturelles et sociales, et d'adopter un point de vue « métadisciplinaire », le préfixe *meta-* signifiant dépasser et conserver¹⁰⁶. Dans la foulée du mouvement postmoderne, la postdisciplinarité comporte une charge critique non négligeable contre l'aspect rigide et normatif, l'impérialisme des disciplines scientifiques, mais surtout des sciences humaines et sociales dans le monde universitaire: « Le terme *postdisciplinaire* évoque un univers intellectuel basé sur les ruines des structures disciplinaires démodées, oscillant entre notre nostalgie pour cette unité perdue et notre excitation face à la liberté intellectuelle que leur abandon nous procure¹⁰⁷. » Il ne s'agit pas d'abolir les disciplines, mais d'étudier des objets ou des phénomènes dans leurs ramifications sans s'embarrasser des frontières fortement établies et policées qui imposent leur prisme aux réalités étudiées. Cette approche est qualifiée par certains de postdisciplinaire¹⁰⁸. Marie-Anne Paveau utilise le concept de métissage pour qualifier ce type de recherche: « Les concepts et les méthodes ne sont plus ceux des différentes disciplines qui contribuent à un champ donné, mais qui sont propres à leur rencontre chaotique. Il s'agit de faire preuve de créativité pour inventer une approche qui dépasse les emprunts pour constituer une recherche métissée¹⁰⁹. »

106. Edgar Morin, *La Méthode*, Paris, Seuil, 1977-2006/2008.

107. Julie A. Buckler, « Towards a New Model of General Education at Harvard College », in Harvard University, Faculty of Arts and Sciences, *Essays on General Education in Harvard College*, Cambridge, Mass., Harvard College, 2004, p. 2.

108. Andrew Sayer, art. cit., p. 83.

109. Marie-Anne Paveau, « Pour une épistémologie critique », in *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 34, 2012, p. 6.

Je découvre la cause de notre malentendu en réécoutant l'entrevue. Je réalise alors que la tension transdisciplinaire évoquée par Tagny se reflète à même notre échange, et ce, malgré son ton convivial. Nous venons en effet de deux traditions opposées sur certains plans – les sciences sociales et humaines dans mon cas, les arts dans le sien – et, dans mes interventions, je cherche malgré moi à mettre une « étiquette » méthodologique connue sur son travail, ce qu'elle se refuse à faire. Une réflexion rétrospective sur l'action m'amène à prendre conscience de l'influence de mon parcours universitaire sur ma vision, somme toute conservatrice à ce stade, de la méthodologie en recherche-création. Cette situation révèle par le fait même un second nœud dans la pratique de l'entrevue dyadique réflexive, soit l'émergence possible de tensions provoquées par la rencontre des subjectivités, ainsi que leur nécessaire négociation, qui peut néanmoins s'avérer difficile à cerner dans le feu de l'action.

Deux nœuds ont ainsi été identifiés dans le cadre de ce premier exercice de production d'un compte-rendu réflexif d'entrevue, soit le souci de rapporter l'échange sans « l'amoindrir » – un paradoxe, étant donné l'inscription de l'entrevue postmoderne dans un paradigme non représentationnel – et la difficulté à assumer ouvertement les tensions qui peuvent émerger dans ce processus, de la conduite de l'entrevue jusqu'à l'écriture et la publication. À travers ces deux cas de figure, je réalise à quel point il peut être délicat d'assumer sa position d'intervieweur au vu et au su de ses interlocuteurs et lecteurs. J'ai d'ailleurs été tentée de la masquer à plusieurs moments. Malgré ces difficultés, la pratique de l'entrevue réflexive

110. Ce passage de nature phénoménologique qui est ajouté est tiré de notre communication à l'ACFAS sur le bilan de notre expérience.

111. Le commentaire de Tagny Duff a été rédigé en anglais afin de lui permettre de s'exprimer dans sa langue maternelle sans médiation.

112. Media theorist Kim Sawchuk, writing on Tanya Mars' work over the last four decades, likens her method to "performance as research," something she notes as akin to that of a qualitative researcher who engages in a process of questioning and "learning through doing." "Performance (Art) as a Method of Inquiry," *Ironic to Iconic: The Performance Works of Tanya Mars*, ed. Paul Couillard (Toronto: Fado Performance Inc., 2008) p. 16.

113. Andrew Pickering notes; "I find 'mangle' a convenient and suggestive shorthand for the dialectic [resistance and accommodation] because for me, it conjures up the image of the unpredictable transformations worked upon whatever gets fed into the old-fashioned device of the same name used to squeeze the water out of the washing." (*The Mangle of Practice. Time, Agency and Science*, op. cit., p. 23.). Tagny Duff's use of the term mangle suggests less of a dialectic and more of an additive process where practices maintain their singularity as explained in her article, "Mangling Methodologies Across Performance Research, Biological Arts and the Life Sciences." Duff, T. (2015). *Mangling methodologies across performance research, biological arts and the life sciences*. *Media-N*, 11(3), 62-69.

permet de dévoiler, non pas les coulisses de l'entrevue postmoderne, mais son caractère co-constructif intrinsèque, lequel est trop souvent occulté en recherche, particulièrement lorsqu'il s'avère trouble¹¹⁰.

Ainsi se clôt le compte-rendu réflexif des entrevues avec André Éric Létourneau et Tagny Duff à travers lequel des ancrages conceptuels ont été performés. Suivent les commentaires sans médiation des chercheurs-créateurs interviewés sur le processus et son résultat.

Commentaire de Tagny Duff¹¹¹

Research-creation is a term that continues to be questioned, debated and deliberated within the academic milieu. Is it a methodology or a practice? Do we refer to it as a noun or a verb, or both? Does this engagement require a new set of assessment criteria and vocabulary—or even its own discipline? These are important questions touched on in the interview.

One dominant concern emerges from the discussion. Misunderstanding of the methodological approach can and does surface when scholarly and artistic works (such as *The Cryobook Archives*) engage with a variety of processes and methods, which themselves borrow from various disciplinary traditions. *Cryobook Archives* (2010-ongoing), a multi-modular project ranging from in situ laboratory performance research, sculpture, text, installation and performance, is exemplary of how art and scholarly engagement across a range of fields, such as life sciences, engineering, sculpture and media/biological art, can provoke confusion around its methodological approach, its process and its resulting framework for evaluation. As Cynthia confirms, the early performance research, originally done in 2010 within the wet laboratory, can be framed as engaging with an auto-ethnographic research methodology. It can also be seen as applying methods of wet lab and tissue engineering techniques and protocols from the life sciences. It is, however, from the point of view of performance research¹¹² and an emphasis on process, rather than established methodologies from the social sciences and applied sciences, that I situate the project.

It is the overlapping range of approaches to process and methodology that I refer to as the "mangle", originally a term coined by Andrew Pickering¹¹³. I resituate the term to emphasize how various overlapping processes and methodologies performed in scholarly and artistic exploration can create something that is rather messy, uncomfortable, and sometimes violently entangled, potentially creating a novel interdisciplinary or transdisciplinary approach.

Cynthia writes poetically of how transdisciplinarity "shakes" the structure and methodological conventions of each field. I appreciate her vision of the "shaking" or trembling that occurs from mangling of not just the structure or methods, but the fields of knowledge themselves. For example, artistic and creative practice stand to generate novel processes

from engaging with scholarly methods and practices, if their distinct approaches are recognized. Scholarly approaches from the humanities, social science and applied sciences stand to transform too when conversing with artistic practices, stretching and trembling in productive ways if they respect the distinct practices and process from arts, giving them equal value and emphasis.

An underlying concern about how interdisciplinary/transdisciplinary art and scholarly practices are framed within definitions of research-creation, as determined by governmental and university funding bodies and programs, becomes evident throughout our conversation. Neoliberal rhetoric promoting innovation, experimentation and interdisciplinary research tends to focus on outcomes and outputs of research justified by economic growth, as determined by capital gain in key industry sectors. On the other hand, discussions like this one (and others)¹¹⁴ emerging in universities between artist-researchers and scholars across disciplines, facilitated in part by these same structures, provide a generative platform to contemplate how processes, methodologies and practices across disciplines may conjure novel modalities of thinking and making.

Commentaire d'André Éric Létourneau

La méthodologie de départ pour élaborer ce texte collectif comportait un a priori: Cynthia Noury et Louis-Claude Paquin allaient prendre pour point de départ le travail de Tagny Duff et mien pour en tirer des observations et des réflexions sur les méthodes propres à la recherche-création et sur le concept d'artiste-chercheur. Au cours du processus, Cynthia a décidé de concentrer son attention sur deux projets précis tirés de nos corpus respectifs. L'intuition de Cynthia Noury, guidée par le hasard et une bonne dose de perspicacité, l'a amenée à diriger son attention sur deux manœuvres qui mobilisent la notion de *livre* comme composante essentielle. Dans «Cryobook Archives», Duff propose de suivre l'évolution d'un livre constitué de tissus vivants. Ma manœuvre, «Standard II», repose quant à elle sur l'usage d'un livre comportant deux cents pages blanches comme seul objet matériel permettant d'ancrer l'œuvre hors du corps des participants. Dans les deux cas, le livre comme objet agit comme une forme d'*anarchive* comportant un fort coefficient d'art¹¹⁵ *invisuel*¹¹⁶. Il devient le support d'une «écriture non écrite» d'expériences ontologiques invisiblement inscrites dans la production de multiples espaces dans le temps.

Avant d'écrire ces lignes, j'attirais l'attention de Cynthia Noury sur le fait qu'elle avait inconsciemment choisi deux projets de livres qui tendent à témoigner d'une écriture hors page. L'impératif des écrits sur l'art comporte généralement la production d'un discours sur les œuvres, une forme d'histoire parallèle extradiégétique au récit de l'œuvre elle-même. «Standard II» et

114. A recent panel on research-creation with Tagny Duff, Matt Soar and Krista Lynes, organized by Peter van Wyck in December 2016 through the Department of Communication Studies at Concordia, articulated similar concerns.

115. Marcel Duchamp, *Le Processus créatif*, Paris, L'Échoppe, 1987.

116. Pour Reprendre les propos d'Alexandre Gurita: «L'art invisible est visible, mais pas en tant qu'art. Il se dispense de l'objet d'art et ne nécessite pas d'être vu pour exister. Il est furtif par définition parce qu'il n'est pas repérable par l'art institué. C'est une invisibilité artistique.» Récupéré le 6 janvier 2018 de: <http://www.biennaledeparis.org/wp-content/uploads/2011/09/bdpus11fr.pdf>

117. L'« *applied art criticism* » est un concept emprunté à Michel Chevalier et qui a été activé lors d'un atelier qu'il donnait à Montréal en juin et juillet 2006. Voir: <http://www.targetautonopop.org/index.php?module=News&id=cntnt01&cntnt01action=detail&cntnt01articleid=13&cntnt01returnid=35> (consulté le 26 juin 2017).

118. Nous faisons ici référence à la théorie du cadre de Bateson telle qu'exposée dans l'article d'Albert Piette, « Pour une anthropologie comparée des rituels contemporains », in *Terrain*, n° 29, 1997 (mis en ligne le 21 mai 2007 à <http://terrain.revues.org/3261>).

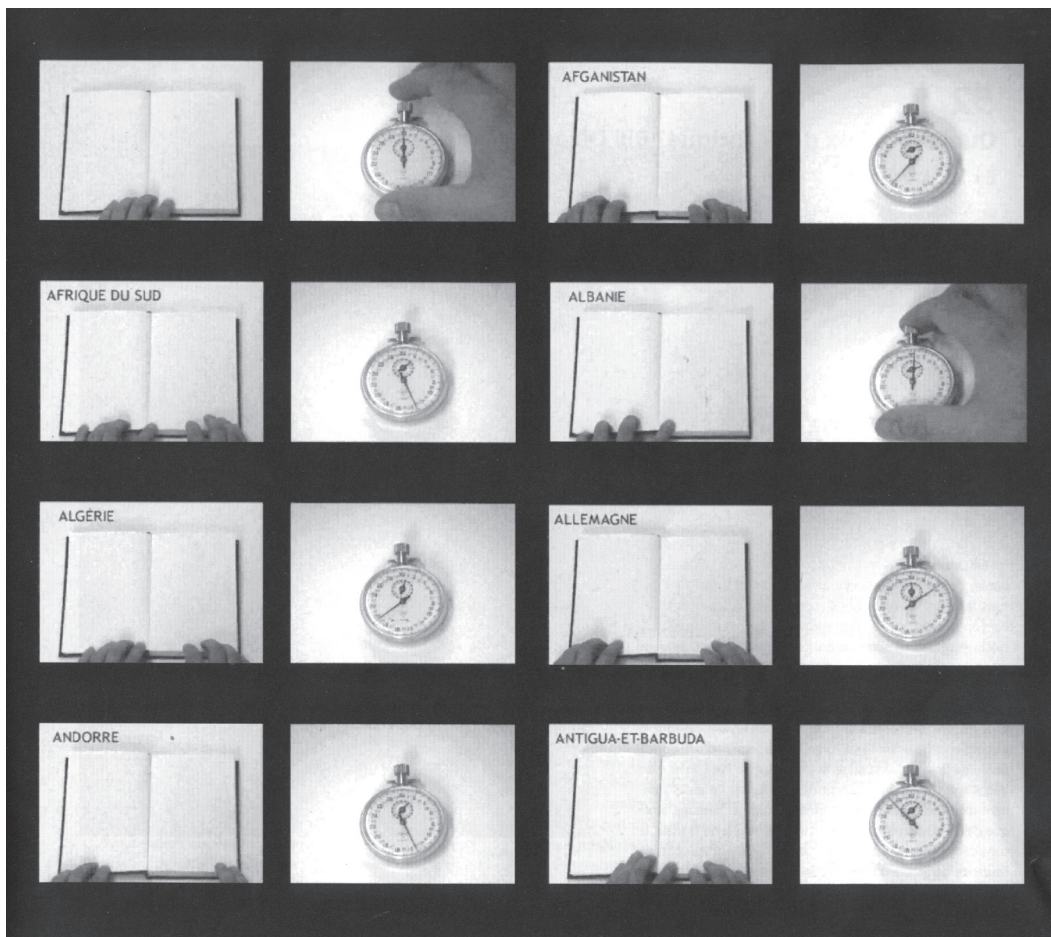
« Cryobook Archives » sont des mœuvres qui proposent, à même les dispositifs mis en œuvre, des traces de médiation destinés à des témoins distants.

La forme de ce texte répond à la dimension expérimentale des œuvres étudiées, s'apparentant par conséquent à la notion de critique d'art appliquée¹¹⁷, une tentative de faire imposer le récit conventionnel de la pratique artistique et de remettre en question le modèle régnant de la production du discours en art.

La méthodologie de l'art peut s'appliquer à la vie, aux écrits, à notre manière d'être dans le monde à travers la pratique quotidienne de l'existence. Ainsi, le cadre¹¹⁸ souvent ritualisé de l'art tente encore une fois de se fluidifier pour proposer un sens aux événements imprévisibles de la vie. À ce titre, je tenais à ce que le travail plus récent de Cynthia Noury, qui se situe au croisement de la manœuvre et du journalisme, soit évoqué dans sa notice biographique.

Épilogue

Cette première expérience de coécriture collaborative nous amène à prendre conscience du potentiel de l'entrevue réflexive en tant que méthode de recherche performative. Elle ouvre des voies alternatives à la production de connaissances – autant en sciences sociales et humaines que dans le domaine des arts et des médias –, d'une part, en mettant en évidence la situation de l'entrevue ainsi que l'expérience de celui ou de celle qui la fait et, d'autre part, par une théorisation adaptée aux pratiques. Il reste à disposer de l'inévitable déception qui sera ressentie autant par les lecteurs souhaitant acquérir un savoir qui leur semble exhaustif et objectif que par celles et ceux qui se prêtent avec générosité à l'entrevue et qui entretiennent l'espoir de voir leurs propos rapportés intégralement.



André Éric Létourneau, *Standard II (encodage de la mémoire)*, constat de manœuvre sur vidéo (2007).

Cette vidéo devait être à l'origine présentée par Folie/Culture, sur l'écran géant du Centre de service Desjardins Québec-Est, face au parvis de l'Église Saint-Roch (ville de Québec). La veille de la diffusion, la direction de Desjardins annonça qu'elle ne présenterait pas *Standard II (encodage de la mémoire)*, alléguant que la vidéo comportait une dimension politique trop manifeste.