

Un croisement de regards

Branka Kopecki

Branka Kopecki travaille dans différents quotidiens comme chroniqueuse artistique et littéraire. Elle est professeure à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Son travail artistique a été présenté au Canada, en France, au Mexique, en Colombie, en Serbie et récemment en Chine, en Croatie, en Espagne et en Bosnie.

—info@brankakopecki.com

Introduction

En examinant la recherche création comme une forme qui ne cache pas ce qui est ontologiquement obscur en art, mais l'engage activement au sein d'un processus de pensée active, nous avons demandé à trois artistes de Québec, issus de différentes générations, de répondre à quelques questions sur cette forme de recherche. Dans le cadre de leurs engagements professionnels (artistique et académique), ils ont tous et toutes, d'une manière ou d'une autre, intégré cette forme de réflexion dans leur pratique et examiné le développement de ce qu'est la recherche création, en tant que courant spécifique qui ne fait pas toujours consensus. Le croisement de leurs regards pourrait permettre de mieux saisir de quelle manière la production artistique actuelle s'imbrique dans la recherche création. De plus, selon les critères auxquels fait référence ce terme actuellement au Québec, ils et elles pourraient aussi amener à une meilleure compréhension de la manière dont la recherche création participe à la transformation des approches traditionnelles en art, d'hier à aujourd'hui.

Ces questions simples, en apparence, impliquent toutefois une réelle réflexion complexe sur les différents paradigmes épistémologiques dans lesquels s'inscrivent les choix théoriques, pratiques et méthodologiques, tout comme les stratégies adoptées pour mener à bien des projets affiliés à la catégorie recherche création. Ces questions ont été conçues dans un but particulier, celui de scruter tant le sens même de ce qu'est la recherche création, que les rôles joués par les institutions dans le processus de la formulation des exigences, de la valorisation, du fonctionnement et de la diffusion de ce mode de recherche au Québec et au Canada.

Marcel Jean

Pour dynamiser le croisement de regards, nous avons tout d'abord demandé à Marcel Jean de répondre à trois questions en regard de son expérience en tant que professeur à l'École d'art de l'Université Laval de 1971 à 2013. Connue par sa présence active dans le milieu artistique au Québec depuis 1960, Marcel a réalisé plusieurs projets d'intégration en architecture et de nombreuses expositions, dont deux majeures au Musée national des beaux-arts de Québec (1967 et 1982) où il a présenté une centaine d'œuvres en peinture, en dessin et en sculpture. Marcel Jean a également été approché pour

participer à cette étude en raison de ses écrits, ses communications et entretiens sur la différence entre la recherche et la recherche création¹. L'atemporalité de sa pensée critique et vibrante permet à cet artiste majeur du Québec une constante transgression des normes et des modèles qu'il examine avec immuabilité, sous un angle toujours nouveau, sans jamais oublier les considérations éthiques de l'art et l'importance de l'engagement artistique dans le processus de réévaluation des valeurs intimes et collectives.

Les questions posées à Marcel Jean nous amènent à réfléchir aux transformations que le passage d'une École des beaux-arts à une formation universitaire a pu avoir sur l'acte de création ; puis à traiter de l'idée de production de connaissances universelles et de la valorisation de sensibilité comme mode de connaissance en regard du développement d'un cadre théorique et de l'affirmation d'une subjectivité ; enfin, à cerner les différences existantes entre la recherche création et la création.

Nous avons commencé le dialogue avec Marcel Jean dans son atelier à Cap-Rouge en mai 2022 par la question incontournable de l'institutionnalisation de l'acte de création, dans le but de canaliser progressivement l'entretien vers la compréhension du sens et de l'esprit de la recherche création.

— Branka Kopecki

En tant que témoin du passage de l'École des beaux-arts à l'université, dans votre cas à l'Université Laval, que pensez-vous de ce changement cinquantenaire après ? Comment est-ce qu'il a transformé l'acte de création ?

— Marcel Jean

L'École des beaux-arts était une école marquée par la tradition, la structure des programmes et la forme des cours étant largement inspirées des académies européennes du XIX^e siècle. L'enseignement était dirigé vers des apprentissages techniques qui laissaient dans l'ombre le questionnement sur le sens des œuvres. On peut dire que de façon générale le sens était assumé par l'histoire. Les importants bouleversements qui sont apparus au début de XX^e dans la production artistique, surtout en peinture, se sont faits en marge de l'enseignement officiel et avaient remis en question l'enseignement même de l'art.

En ce qui concerne l'Université Laval, il est plus juste de dire que c'est l'enseignement de l'art qui est passé à l'université et non l'École des beaux-arts. Une toute nouvelle structure de programme a été proposée qui allait permettre de nommer la spécificité et les objectifs de tous les cours. En fait, les cours d'information théorique et historique ainsi que les apprentissages techniques étaient au service des cours d'atelier où s'accomplissait le travail de création. L'atelier devenait ainsi le lieu de synthèse où toutes les questions surgissent, y compris cette première question, qu'est-ce que l'acte de création dans le domaine des arts visuels ?

La création en art est concernée par le sens et si le sens n'est plus assumé par l'histoire, il faudra qu'il soit assumé chaque fois par chacun de nous par chaque participant. Cette question du sens concerne le langage, tous les

1. Citons entre autres : Marcel Jean, « Sens et pratique », dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc, dir, *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 33-42 et Nathalie Côté, « Marcel Jean persiste et signe », *Inter*, n° 106, 2010, p. 81-82.

langages ; la démarche première aura été de chercher à comprendre comment fonctionnent les différents langages. On a pu constater que chaque langage fonctionnait à partir d'unités minimales qui permettaient des combinatoires, des systèmes de relations plus ou moins complexes et plus ou moins codés. En ce qui concerne les arts visuels, ce qui devenait important, c'était de repérer ces unités minimales, et ce, sans aucun préjugé de forme. Il faut dire que l'on ne partait pas à zéro, certains artistes ayant déjà fait une réflexion théorique sur leur travail. On avait nommé des objets, ce avec quoi on travaillait, les constituants de l'image en ce qui regarde la peinture, la photographie et tous les autres constituants qui se présentent dans le champ du visuel. Ce qu'il est important de souligner, c'est que ce questionnement théorique avait son origine dans l'acte même de création, ce qui devenait conséquent pour comprendre ce qui allait suivre.

Pour les artistes, pour les étudiantes et étudiants, s'ouvrait tout un champ de possibles, la pratique devenant comme un apprentissage de la parole, chacun était maître du sens. Un espace de liberté était maintenant ouvert où la pratique de création se présentait comme une aventure, un devenir. À la différence de la plupart des langages, la création en art ne pouvait pas s'appuyer sur une structure de référence ou sur un code symbolique, il fallait chaque fois inventer, construire son propre code de référence, cette logique singulière qui garantisse l'émergence du sens. Une nouvelle conception de l'histoire devenait possible, une reformulation des modes de représentation allait permettre un cheminement critique dans le mouvement même de l'acte de création. Cette exigence critique n'était pas assumée par tous de la même manière, cependant l'ouverture de cette nouvelle approche dans l'enseignement aura permis l'émergence d'une pluralité de formes au-delà des catégories stylistiques déjà inscrites dans l'histoire.

— Branka Kopecki

En recherche création, chaque artiste-chercheur ou chercheuse développe son propre cadre théorique par l'affirmation de sa subjectivité, alors comment cette démarche arrive-t-elle à participer à la production de connaissances universelles ?

— Marcel Jean

C'est le mot « universel » qui, mis en relation avec le sujet individuel, la subjectivité, soulève une question d'une grande complexité, qui devrait d'ailleurs toujours être d'actualité et qui pourtant est mise en doute actuellement. Je dirai d'abord que pour moi les connaissances universelles rejoignent la dimension philosophique de notre compréhension du monde et de notre être au monde. Le premier constat que l'on doit faire est celui-ci : comment se fait-il que certaines œuvres résistent à l'érosion du temps, comme si elles portaient toujours en elle une vérité à nous révéler ? On peut penser que chaque moment de l'histoire est marqué par un regard chaque fois singulier sur les choses du monde et par une sensibilité particulière. Ce qui résiste au temps et fait la richesse d'une œuvre, c'est que, tout en se

situant dans l'histoire, elle se révèle comme une actualité, une présence toujours renouvelée. Il faut bien prendre conscience ici qu'une pratique en art, un acte de création, se situe dans l'histoire ; il est dans le temps de l'histoire. C'est justement cette intuition qui ouvre à l'universalité des choses. Dans un texte qui développe une réflexion sur l'acte de création, Giorgio Agamben avance l'idée qu'il y aurait une dualité en action dans le processus même de création, une tension active entre un élément impersonnel et un élément personnel. Il se pourrait que cet élément impersonnel qui dépasse l'expression première soit le lieu de la transcendance dans la singularité de l'œuvre. Je pense que ce qui est en cause dans cette tension, dans l'acte de création, c'est la liberté. En ce qui me concerne, c'est ici qu'il faut remettre en question les deux moments de la liberté, un premier qu'on peut qualifier de négatif où la libération est une conquête ; ce cheminement passe par l'enrichissement des connaissances, l'anéantissement des préjugés, la relativisation de la subjectivité individuelle. L'autre moment, c'est la liberté du libre. Cette liberté est positive et mène à l'action. On peut penser que l'acte de création dans cet espace de liberté donne accès à ce qui pourrait être une subjectivité collective ou une transsubjectivité qui, en même temps, est la voie d'accès aux connaissances universelles.

La création en art est une aventure où la destinée est une ouverture, une disponibilité. Elle est une activité où la finitude est toujours sollicitée par l'infinitude. C'est ici à mon avis que se marque sa différence en regard de la recherche qui, elle, est déterminée par une finalité.

— Branka Kopecki

Si ce n'est pas la réflexion, qu'implique précisément le mot « recherche » dans l'expression la recherche création ? Autrement dit, la création ne pré-suppose-t-elle pas déjà une proposition de pensée ? En quoi, selon vous, consiste la différence entre la recherche création et la création ?

— Marcel Jean

Cette troisième question est conséquente de la deuxième. Quand on parle de recherche en art, il faut préciser ce que cela signifie. Parle-t-on d'une recherche qui se situe à l'intérieur du monde de l'art, ou fait-on plutôt référence à une recherche qui s'exerce en parallèle, pour apporter de nouveaux outils intellectuels, de nouveaux moyens techniques ?

Le mot « recherche » nous vient du domaine de la science, des sciences de la nature, puis dans les universités, il s'est étendu aux sciences humaines. Il est possible de considérer que l'enseignement de l'art dans le cadre universitaire aura permis de départager les pratiques artisanales des pratiques qui engagent une réflexion théorique. Je ne suis pas certain cependant que le mot « recherche » apporte quelque chose de nouveau et de particulier dans cette aventure de ce « produire poétique » qu'est une œuvre. Une œuvre est un produit tangible qui se donne comme une expérience, c'est-à-dire qu'elle révèle quelque chose d'inédit. Je souligne ici que le mot « expérience » suscite d'ailleurs pour moi la même ambiguïté que le mot « recherche »

quand il s'agit d'une pratique en art. Cette dualité se mesure dans la différence entre *faire des expériences sur quelque chose ou avec quelque chose*, et *faire l'expérience de quelque chose*. Cette dernière implique la personne et concerne la signifiante, elle renvoie au vécu dans le présent. En art, on est dans une structure signifiante, une structure de sens. Pour le dire simplement, l'art fonctionne comme un langage. Là encore, on peut identifier la même difficulté que lorsqu'on parle de recherche dans ce qu'on appelle les sciences humaines. C'est la raison pour laquelle il importe de faire la différence entre le connaître et le comprendre, le comprendre impliquant le retour sur soi de la pensée. En philosophie, on dit : la pensée de la pensée. Wittgenstein a formulé la différence entre la science et la philosophie en disant que la science s'intéresse à ce qui est invisible, découvrir ce qui est caché, alors que le rôle de la philosophie est de rendre visible ce qui précisément est visible, ce qui est si intimement lié à nous-mêmes qu'à cause de cela, nous ne le voyons pas. Cette différence est importante, car elle nous permet de savoir si la recherche se situe dans le monde des langages ou plus largement concerne l'univers du sens, ou si l'on est dans le monde de la science. Plusieurs auteurs ont cherché à clarifier les différences de méthode entre la recherche dans les sciences de la nature et le monde des langages. *Vérité et méthode* de Gadamer est un bon exemple de réflexion critique qui aborde cette question. Il faut rappeler que c'est la phénoménologie qui, en philosophie, a ouvert la voie à tout un questionnement nouveau sur le fonctionnement des structures de sens. La phénoménologie qui, d'ailleurs, n'avance pas une position théorique, mais est elle-même une méthode, un mode de compréhension de l'agir du sens.

Parmi tous les langages, la création en art, de même que le *philosopher* de la philosophie qui est créateur de concepts, sont dans une situation limite où la recherche se confond avec la création. On a du mal à dire que l'on fait de la recherche en philosophie, car cela deviendrait une recherche sur la pensée en action, une action qui se retournerait sur elle-même.

Création et recherche sont dans une position duelle en regard de la pensée. La recherche s'active à partir d'hypothèses et est motivée par la découverte de ce qui est déjà là ; déchiffrer ce qui se cache derrière les apparences. Son action est déterminée par la volonté, la volonté de connaître. La recherche s'active sur plusieurs registres, des découvertes techniques jusqu'aux connaissances universelles où elle rejoint la philosophie. D'ailleurs, au tout début de la pensée philosophique, la philosophie se confondait avec la science première dans la compréhension du monde.

La création, elle, agit en sens inverse et est motivée par le désir. C'est une aventure qui se projette dans l'inconnu, elle implique le sujet dans la totalité de son être, c'est la raison pour laquelle la notion d'œuvre est importante. Il y a toujours un « produire » concret qui persiste dans le temps. Il se pourrait que dans certaines pratiques actuelles, dans le cadre universitaire, l'insistance à mettre de l'avant le mot recherche ait perturbé l'acte même de création, qui, au lieu d'être motivé par le désir, le soit plutôt par la volonté. Nous aurions alors des œuvres à caractère informatif qui se présenteraient

comme des documents, des présentations qui véhiculeraient beaucoup d'informations, mais qui perdraient la capacité de nous émouvoir.

Cet échange avec Marcel Jean ouvre sur des questions épistémologiques et invite à réfléchir à la capacité de la recherche création à participer au développement des connaissances interdisciplinaires et même transdisciplinaires, grâce à un lien spécifique entre les exigences académiques et les modes de fonctionnements artistiques qui impliquent un regard unique et très intime.

En faisant un survol des projets en recherche création réalisés depuis les dix dernières années dans le cadre de différentes institutions universitaires au Québec et au Canada, on constate que ce lien entre les postures universitaire et artistique transforme inévitablement non seulement les approches traditionnelles en art, mais mènent aussi à l'élargissement de sujets abordés par les créateurs qui privilégient d'accompagner leur production artistique par une réflexion théorique et un cadre méthodologique précis. Par exemple, certains sujets brûlants comme l'environnement ou la politique, auparavant le plus souvent simplement effleurés par les recherches fondamentale et sociétale, se manifestent plus en plus dans des projets qui combinent l'analyse intellectuelle, telle que formulée par Marcel Jean comme « une aventure de ce “produire poétique” qu'est une œuvre ».

Martin Bureau et Eveline Boulva

Pour mieux saisir certaines des préoccupations et motivations « d'artistes-chercheurs », nous nous sommes tournés vers deux artistes professionnels : Martin Bureau et Eveline Boulva. Les parcours singuliers de ces deux « artistes-chercheurs », mais surtout leur appétit pour les liens entre la poésie et certaines problématiques marquantes de notre époque dans une perspective d'avancement des connaissances, tout comme leur tendance à collaborer avec des institutions dont la crédibilité scientifique est indéniable, font de ces deux personnes des témoins féconds pour mieux saisir la transformation des approches traditionnelles en art, d'hier à aujourd'hui.

Présente dans de nombreuses collections publiques et privées², la production de Martin Bureau, notamment le projet *Les murs du désordre* est réalisé en collaboration avec la Chaire Raoul-Dandurand en études stratégiques et diplomatiques de l'UQAM, fusionne d'une manière visuellement efficace et conceptuellement troublante les disciplines du cinéma documentaire, de la recherche en géopolitique, de la peinture et de l'installation vidéo. Ses films documentaires ont été présentés et primés dans de multiples festivals internationaux, dont au Festival international canadien du documentaire « Hot Docs », à Toronto en 2018 ou au « Short Film Corner » de Cannes, en 2021. De la même manière, en mettant l'accent sur la complexité des références culturelles, iconographiques et géographiques, la pratique artistique d'Eveline Boulva implique une approche interdisciplinaire. Afin de découvrir et de conscientiser par le croisement d'une analyse empirique et une vision

2. Musée national des beaux-arts du Québec, le Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, le Musée du Bas-Saint-Laurent, les Villes de Montréal et de Québec, l'Assemblée nationale du Québec, Le Mouvement des caisses Desjardins et Loto-Québec.

poétique, Boulva considère les nombreux facteurs d'ordre scientifique liant la production artistique aux grands courants de la réflexion sociétale et environnementale. Titulaire d'un doctorat sur mesure en création (arts visuels et géographie) de l'Université Laval, elle a collaboré avec les *Cahiers de géographie du Québec* et présenté sa recherche visuelle en Suisse, en Belgique et en France. Boulva a aussi réalisé plusieurs expositions individuelles et collectives d'envergure au Québec, notamment l'exposition collective « C'est arrivé près de chez vous », présentée en 2008 au Musée national des beaux-arts du Québec.

Nous avons posé trois questions à Martin Bureau et Eveline Boulva, qui leur ont permis d'engager une discussion autour de ce qu'est la recherche création, des différentes définitions mises en place par les organismes subventionnaires et des exigences que ces formulations impliquent dans leur pratique et dans les choix des lieux de diffusion.

— Branka Kopecki

Au Canada, les bailleurs de fonds pour les productions inédites qui reposent sur les pratiques créatrices soutenues (CALQ et CAC³), autant que les bailleurs de fonds qui favorisent l'avancement des connaissances et l'innovation grâce à la production artistique dans le milieu universitaire (FRQSC et CRSH⁴), emploient plus ou moins le terme de « recherche création ». Cependant, ces organismes n'ont pas les mêmes exigences pour les projets artistiques que pour les projets venant du milieu universitaire. Comment expliquez-vous cette situation ?

— Martin Bureau

Si chaque institution qui finance les arts, que ce soit dans les secteurs publics (CALQ et CAC), ou dans les milieux universitaires (FRQSC et CRSH) semble formuler différemment ses exigences et ses objectifs, il n'en demeure pas moins, à mon avis, que la recherche et la création qui en découleront doivent se constituer avec la même intégrité, peu importe la source de financement. La création est une nécessité intérieure, pour l'artiste ou le/la chercheur(e), qui intervient en amont de la source de financement. Selon moi, les institutions qui déterminent le contexte de recherche création ne devraient pas interférer dans la qualité de l'œuvre.

— Eveline Boulva

La notion d'intégrité est effectivement primordiale, et c'est un bon point que tu soulignes, Martin. J'ai tendance à la lier à celle d'originalité en ce que ce second terme implique aussi un questionnement sur l'objet artistique en soi. Par exemple : son histoire et son contexte d'émergence, son ancrage avec la société et avec les recherches artistiques actuelles, les implications réflexives qu'il convoque ou encore les considérations esthétiques formelles qu'il engage, etc. Cela dit, pour en revenir au souci d'éviter toute interférence des institutions de financement quant aux orientations et au devenir des œuvres, je reste dans l'impression que les structures d'évaluation des

3. CALQ : Conseil des arts et lettres du Québec ; CAC : Conseil des arts du Canada.

4. FRQSC : Fonds de recherche du Québec – Société et Culture ; CRSH : Conseil de recherches en sciences humaines (Canada).

dossiers favorisent autant que possible une objectivité dans leur sélection en basant les réflexions des jurys sur la qualité intrinsèque des propositions.

— Martin Bruneau

Oui, mais alors que les bailleurs publics des arts appuient financièrement les créateurs et créatrices en tant que personnes, il me semble exister cette différence que les fonds de recherche, en plus de contribuer à l'avancement des carrières individuelles, appuient les projets des chercheurs et chercheuses en considérant la mission du projet reliée à leur institution universitaire d'attache.

— Eveline Boulva

En effet. En ce qui concerne le financement des recherches effectuées dans le milieu universitaire, il m'apparaît logique que les modalités d'évaluation soient associées aux objectifs visés par les études supérieures (maîtrise et doctorat). C'est-à-dire, par exemple, que l'on trouve souvent dans les objectifs des projets de recherche création la nécessité d'une production de *nouveaux savoirs* ou encore *d'accroître les connaissances* du domaine. Les exigences liées à la recherche création s'articulent donc avec de légères nuances si l'on fait une demande de financement du côté du FQRSC et du CRSH ou du côté du CALQ et du CAC, qui eux, n'incluent pas vraiment cet aspect de « nouveauté ».

Pour préciser ma pensée, disons que dans le milieu universitaire (FRQSC et CRSH), contrairement au milieu artistique, la recherche création implique un volet théorique et une méthodologie correspondant aux exigences universitaires. Ce volet théorique est pris en considération lors de l'analyse des demandes de financement au même titre que les aspects artistiques (esthétiques, expressifs, poétiques et même techniques) liés au projet de création. Autrement dit, dans le milieu universitaire, il n'est généralement pas reconnu qu'une production artistique est, en soi, un objet complet et autonome de recherche. La réflexion théorique doit nécessairement accompagner le volet création avec la rigueur intellectuelle conséquente. D'emblée, des références pertinentes, un cadre méthodologique et une bibliographie sont exigés dans les documents de demande de financement.

Dans le milieu artistique (CALQ et CAC), c'est l'objet artistique en soi qui est généralement considéré par les membres des jurys pour l'évaluation des dossiers : qu'est-ce qui sera concrètement réalisé par l'artiste et quelles sont ses intentions de recherche, comment est-ce que cela s'insérera dans la pratique de l'artiste et dans son processus de création, où est-ce que ce projet sera présenté (s'il y a lieu), quelles seront les retombées professionnelles pour l'artiste, etc.

Aussi, il est vrai que les artistes professionnels ont développé de belles habiletés du point de vue de la conceptualisation de leur pratique et de l'écriture du fait que les études universitaires se sont généralisées dans le milieu. Néanmoins, à partir du moment où ils et elles se trouvent dans un contexte professionnel, il n'y a pas d'exigences particulières par rapport à la théorie, sauf en ce qui concerne la rédaction des demandes de financement

ou de diffusion. Ces aspects du travail d'artiste impliquent une articulation cohérente des pensées ainsi qu'une description adéquate des intentions artistiques, des besoins et/ou de la pertinence des projets dans le contexte des démarches artistiques, etc. C'est par le biais de ce travail d'écriture que les membres des jurys sont en mesure de bien saisir la nature et le contexte d'un projet donné.

Par contre, rien n'empêche un artiste de faire appel à un théoricien ou à un historien pour écrire sa demande de bourse si il ou elle ne se sent pas à l'aise avec la conceptualisation de ses idées par l'écriture. Dans ce cas, cette personne a le mandat de mettre des mots sur la pratique et de décrire adéquatement le projet de recherche envisagé.

Autrement dit, du côté du milieu artistique, à partir du moment où l'artiste s'engage dans une démarche de création et crée une œuvre ou un corpus original, on parle par défaut de recherche création. Donc, contrairement à l'étudiant ou l'étudiante universitaire ou à l'artiste-chercheur ou chercheuse, pour l'artiste, l'œuvre est envisagée de façon autonome : il n'est absolument pas primordial qu'il ou elle établisse un discours théorique écrit pour l'accompagner. Cela laisse une liberté essentielle dans le geste de création, et on peut d'ailleurs se demander si c'est nécessairement un mandat pour les artistes d'écrire et de théoriser sur leur pratique en amont et en aval, voire pendant leur processus de création. Cela dit, à partir du moment où une œuvre est diffusée dans un espace d'exposition, les artistes procèdent souvent à une présentation de leur travail, sous forme de conférence ou encore par le biais d'un vidéo (sans que ce soit obligatoire ou systématique), ce qui permet au public de situer la création de l'œuvre : concepts, intentions, choix esthétiques, procédés techniques, etc.

— **Martin Bureau**

Je suis bien d'accord avec toi, Eveline, sur le fait qu'une fois le processus de réflexion et de théorisation complété, que la demande de financement est déposée et acceptée, dès lors que le travail est produit et diffusé dans un contexte professionnel, l'artiste n'est plus assujéti à des exigences théoriques particulières. C'est l'œuvre qui fait œuvre et c'est très bien ainsi. Toutefois, l'état de la recherche actuelle en art, que ce soit dans les milieux universitaire ou professionnel, fait en sorte que la théorisation, surtout la valeur de cette théorisation, on s'entend, est nécessaire, pourvu qu'elle s'arrime à ce qui est visuellement (dé)montré, ce qui est souvent un enjeu.

— **Eveline Boulva**

Ça, c'est essentiel ! Sinon, l'œuvre perd carrément sa crédibilité. Remarque, il me semble que la tendance est plutôt à des écrits rédigés par les responsables des centres d'exposition et des musées, sur la base des textes de démarches des artistes et de discussions, pour accompagner les expositions. Dans ce contexte, les textes qui accompagnent les œuvres et qui les théorisent en quelque sorte sont rarement le fait des artistes eux-mêmes.

— **Martin Bureau**

Reste que je ne suis personnellement pas en phase avec cette posture de « production de nouveaux savoirs » appliquée à l'art. Certes, à l'instar de toutes les disciplines de la connaissance, l'artiste-chercheur ou chercheuse manipule des savoirs, maîtrise des postulats théoriques, reproduit et emploie des gestes, des actions, des techniques qui ont une grande historicité. Mais cette pression de « production de nouveaux savoirs » me semble strictement une exigence universitaire et institutionnelle, très loin des préoccupations réelles de l'artiste dans son atelier. Comme si l'on voulait faire rentrer le laboratoire dans l'atelier.

Ainsi, je me pose la question : est-ce que l'exigence théorique et méthodologique reliée à la rigueur scientifique appliquée à l'art n'éloigne pas l'artiste de postures hautement créatives instaurées par le doute, l'essai, l'erreur, la tentative, l'accident, le risque ou la perte de contrôle, entre autres ?

— **Eveline Boulva**

Hum... Je ne serais pas prête à affirmer que les aspects propres à un travail de création à l'atelier, comme tous ceux que tu évoques ici, sont absents de la recherche création dans son contexte universitaire. La différence réside dans le fait qu'ils sont a posteriori nommés, étudiés et articulés dans le mémoire, la thèse, le rapport de recherche ou encore l'article produit par l'artiste-chercheur ou chercheuse en accompagnement à l'œuvre, et désignés comme méthodologie. Donc, les intentions initiales, les décisions de parcours et leurs conséquences, les ajustements et le devenir évolutif de l'œuvre font souvent partie du volet théorique de la recherche création. Je ne crois pas qu'il s'agisse d'assimiler une pratique artistique, dès qu'elle se situe dans le milieu universitaire, à une procédure de laboratoire en lui donnant une allure linéaire et en suggérant l'idée d'une planification inflexible et objectivée.

— **Martin Bureau**

Je me demande tout de même si cette normalisation du processus artistique dans le contexte universitaire ne vient pas fondamentalement interférer dans la question de la recherche qui vise la création. Par exemple, est-ce que la notion de spontanéité pourrait cadrer dans un processus méthodologique écrit et défini avant même qu'un ou une artiste ait posé un geste en atelier ? En posant cette question, j'essaie de protéger la possibilité de la spontanéité, donc de la réaction inopinée, face à l'œuvre en devenir. Néanmoins, loin de moi l'idée de me porter en porte-à-faux de la recherche universitaire, que j'ai embrassée à la maîtrise. Je vois cette posture de spontanéité comme une vigilance, comme une manière de préserver l'élan créateur.

— **Eveline Boulva**

En fait, je crois que les artistes-chercheurs ou chercheuses sont aussi en mesure d'énoncer et de structurer leur pratique et leur pensée en cohérence,

et en écho à leur sensibilité. Il y a de multiple façon d'aborder la méthodologie et une grande souplesse dans la façon d'envisager la recherche création.

Par contre, j'ai parfois l'impression que c'est tout de même un peu trompeur d'utiliser en tout temps le terme « recherche création » pour tous les types de projets artistiques et les différents contextes de réalisation. Il pourrait y avoir quelques nuances dans la terminologie utilisée.

À ce sujet, je trouve ces nuances de Henk Borgdorff assez intéressantes, lues dans un texte de Louis-Claude Paquin et Cynthia Noury :

La recherche **sur** la création se fait par des chercheurs en sciences humaines ;
La recherche **pour** la création fournit des idées et des instruments qui seront mis au service de la création. Borgdorff donne alors pour exemple des alliages particuliers utilisés pour couler des sculptures métalliques, l'application de l'électronique pour l'interaction directe entre la danse et l'éclairage de la scène ou encore pour une lutherie inédite ;

Finalement, la recherche **dans** la création est une composante à la fois du processus et des résultats de la recherche, et il n'y a alors pas de séparation fondamentale entre la théorie et la pratique⁵.

Personnellement, j'y ajouterais quelque chose comme la recherche **en** création pour exprimer une recherche qui se fait majoritairement, voire strictement, dans le contexte d'une démarche artistique (documentation et idéation, exploration et expérimentations, réalisation d'un corpus, diffusion), sans que l'artiste ressente le besoin d'y associer un cadre théorique spécifique.

— Martin Bureau

Effectivement, cela me semble plus juste et les différenciations que tu apportes avec Borgdorff sont très éclairantes.

Dans tous les cas, c'est la source financière qui déterminera la nomenclature employée. Les fonds universitaires vont désigner le ou la récipiendaire comme un ou une « chercheur ou chercheuse ». Le secteur public le ou la nommera « artiste ». Lorsque l'artiste entre dans son atelier, il ou elle dira : « [J]e m'en vais travailler à l'atelier ». Lorsque le ou la chercheur ou chercheuse entre dans ce même atelier, il ou elle dira : « [J]'entre dans une phase de recherche ». Pourtant, la journée de l'un ou de l'autre risque au final de se ressembler pas mal...

— Eveline Boulva

Vrai, sauf peut-être pour certains actes professionnels qui se distinguent pour la présentation des « résultats ». L'artiste peut se concentrer sur la diffusion de ses œuvres dans le cadre d'expositions ou par la participation à des événements artistiques (performances, festivals, foires, etc.). De son côté, l'artiste-chercheuse ou chercheur associé à une institution universitaire et/ou à une chaire de recherche aura généralement comme mandat de diffuser non seulement ses œuvres dans des contextes similaires à ceux des artistes, mais aussi de partager ses réflexions théoriques, lesquelles pourront prendre différentes formes : textes publiés, participation à des colloques, conférences, enseignement, etc.

5. Louis-Claude Paquin et Cynthia Noury, « Définir la recherche-création ou cartographier ses pratiques ? », *Magazine de l'Acfas*, 14 février 2018, [en ligne], <https://www.acfas.ca/publications/magazine/2018/02/definir-recherche-creation-cartographier-ses-pratiques>, caractères gras ajoutés par l'autrice.

— Martin Bureau

La professionnalisation du métier d'artiste dans le contexte de recherche universitaire, ou subséquemment lors du développement de la carrière dans le « monde réel », aura instauré une rigueur commune dans le développement des savoirs esthétiques, techniques, théoriques et méthodologiques. Je persiste néanmoins à croire que la nature de la création en elle-même se doit d'être indépendante du contexte de financement duquel elle se déploie.

— Eveline Boulva

D'accord avec toi. J'ai tendance à croire que les fondements actuels de la recherche création (études universitaires pour une majorité d'artistes professionnels, puis recherche artistique en atelier souvent à titre de travailleur ou travailleuse autonome) ainsi que la structure de fonctionnement des bailleurs de fonds (anonymat des demandes, demandes observées par des comités de pairs de différentes origines, etc.) donne lieu à une indépendance réciproque quant à la création et à l'attribution des bourses et aides financières. De façon générale, il ne me semble pas y avoir au Canada d'ingérences sur les orientations artistiques données à la recherche création par les différents bailleurs de fonds. Mais c'est évidemment un fondement dont on doit se soucier, car les dérives ne sont jamais bien loin.

— Branka Kopecki

En tant que créateur, avez-vous déjà eu de la difficulté à associer votre production à la recherche création ou à répondre aux exigences que cette formulation entraîne ? Si oui, pourquoi ?

— Martin Bureau

Non, d'abord parce que le terme recherche création me semble une expression admise qui détermine le processus de l'artiste, qui va de la « recherche » (documentation, lectures théoriques, esquisses, maquettes, essais-erreurs, etc.), à la « création » (réalisation de l'œuvre). Ce cycle est une roue qui tourne inlassablement de projet en projet, pour ma part depuis près de 25 ans. Conséquemment, ce processus est totalement intégré.

Enfin, ce n'est pas la formulation recherche création qui est l'enjeu, c'est ce que la recherche et la création en tant que telles poseront comme exigences problématiques.

— Eveline Boulva

Bien énoncé ! Exigences conceptuelles, exigences d'authenticité, exigences esthétiques et recherche d'adéquation entre le processus, les sujets, les aspects techniques impliqués, l'œuvre et ses modalités de diffusion.

En ce qui me concerne, le cycle de création se déroule de façon tout à fait similaire à la tienne. Mais j'ai aussi souvent ressenti le besoin d'intégrer l'écriture dans ma démarche globale comme outil d'approfondissement de mes réflexions théoriques, d'où ma réalisation d'études supérieures. Par contre, même avec les années, je constate que je suis toujours incapable de

vivre simultanément ces deux aspects de ma démarche. Je dois dissocier les moments dédiés à la création artistique de ceux dédiés à la réflexion théorique. Je ne parle pas ici d'heures dans la journée ou dans la semaine, mais bien de périodes qui s'échelonnent sur des temps plus longs. Bref, pour une raison qui m'échappe un peu, je bascule difficilement d'une posture de création à celle de réflexion théorique. Remarque, cela me va comme ça.

— Branka Kopecki

Est-ce qu'il faut cibler certains lieux plus spécifiquement pour la diffusion de projets en recherche création ? Par exemple, les galeries universitaires sont-elles plus appropriées pour la diffusion de ce genre de projets que les galeries privées, les centres d'artistes ou les institutions muséologiques ?

— Martin Bureau

À mon avis, plusieurs réponses ou avenues à cette question sont potentielles. Il n'y a pas de prescriptions ni de prérogatives claires. Certaines pratiques en peinture, en photographie, en installation vidéo, en sculpture ou dans tout autre médium, peuvent circuler avec tout autant d'aisance dans ces différents contextes, d'autres pas. Une tentative de schématisation simpliste voudrait que l'on puisse trouver un art qui soit plus expérimental et risqué dans des contextes de diffusions universitaires ou dans les centres d'artistes et que l'art que l'on dirait admis soit diffusé dans les galeries privées et les institutions muséales, mais non. Une grande transversalité subsiste dans la possibilité de toucher ces différents milieux.

Il m'est personnellement arrivé de voir circuler une même série de tableaux à la fois dans un centre d'artiste, un musée et une galerie privée, et ce, la même année...

— Eveline Boulva

Il y a effectivement des nuances qui existent, en théorie, entre les productions dédiées à un type d'espace ou un autre, mais dans la pratique, comme tu le dis, c'est bien plus entrelacé.

Le seul point qui me semble peut-être nécessiter une certaine distinction entre les différents types d'espaces de diffusion réside dans leur objectif de rentabilité économique (ou non). À ce titre, les galeries privées restent des espaces commerciaux et, par définition, ce n'est donc pas leur rôle de présenter des projets « expérimentaux » qui pourraient difficilement être vendus à des collectionneurs (privés ou publics). Du fait de leur vocation, les galeries s'intéressent généralement davantage aux résultats des recherches – les œuvres – et parfois à certains aspects du processus de création des artistes, lorsque pertinents pour le commerce – esquisses et explorations par exemple. Il va sans dire que certaines galeries décident de tenir une posture plus « audacieuse », mais il s'agira généralement de proposer des événements ponctuels au public. Et ce sera généralement le fait de galeries ayant les « reins solides », c'est-à-dire qui peuvent gérer des pertes, ou encore le besoin d'une légitimité et d'une reconnaissance du milieu artistique. Ici,

assurément, la crédibilité artistique du commerce associée au succès et à la médiatisation d'un événement public peuvent attirer l'attention des collectionneurs et soutenir conséquemment le développement économique. ¶