

The Sources of Research-Creation: Historical and Multiple Perspectives

Aux sources de la recherche-création : perspectives historique et multiple

Guest editors | R dactrices invit es

Isabelle Pichet & Cynthia Hammond

- 3 Editors' Note | Mot de la rédaction
- 4 *Introduction*
Isabelle Pichet & Cynthia Hammond

ARTICLES

- 17 "*Photographs of Lightning*": *The Intersection of Research and Creation in Leo Daft's Photographs of Electric Sparks*
Tara Allen-Flanagan
- 35 *Journeys, Merged Objects, and Public Art: Situating Practices of Salish Weaving as Research-Creation*
Alison Ariss
- 57 *How to Use Colonial Discourse Against Colonialism: Strategies of Research-Creation in French Symbolist Art ca. 1890*
Marco Deyasi
- 73 *Lettres sur la danse et sur les ballets, de Jean-Georges Noverre : Un plaidoyer pour la « recherche-création » au XVIII e siècle ?*
Chantal Lapeyre
- 86 *D'une pratique incarnée de l'espace architecturé à une dynamique de l'intériorité : autour de l'ingénierie domestique et d'une féminisation de l'emprise sur l'espace domestique*
Virginie LaSalle
- 105 *From John Cage to the Outdoor School: Activating the "Minor" through Mycological Forays*
Trevia Michelle Legassie
- 120 *Trouble dans le positivisme, la création en tant que recherche : le cas de La zona del silencio*
 dith-Anne Pageot

INTERVIEWS | ENTREVUES

- 138 *Un croisement de regards*
Branka Kopecki

PRACTICES | PRATIQUES

- 152 *Les Dormeuses et les Méditateurs de l'Antique : (se) penser et performer autour de 1800*
Saskia Hanselaar, Louise Hervé et Clovis Maillet

REVIEWS | RECENSIONS

- 170 Susanna Caviglia, *History, Painting, and the Seriousness of Pleasure in the Age of Louis XV* ·
Marjorie Charbonneau
- 172 Julie Crooks, Dominique Fontaine, Silvia Forni, eds., *Making History: Visual Arts & Blackness in Canada* · Madeline Collins
- 175 Diana Nemiroff, *Women at the Helm: How Jean Sutherland Boggs, Hsio-yen Shih, and Shirley L. Thomson Changed the National Gallery of Canada* · Anne Dymond
- 178 Stephanie Springgay, *Feltness: Research-Creation, Socially Engaged Art, and Affective Pedagogies* ·
Laura Ryan
- 180 Dana Claxton and Ezra Winton, eds., *Indigenous Media Arts in Canada: Making, Caring, Sharing* ·
Migueltzinta Solis

The current issue of *RACAR* on “The Sources of Research-Creation” is a return to a theme explored in *RACAR*'s first polemics section in our Spring 2015 issue. Unlike most discussions of research-creation, which focus on contemporary practices, this special issue explores the concept from a variety of historical and geographical perspectives. We would like to thank the guest editors, Isabelle Pichet and Cynthia Hammond, for initiating the approach and for collecting such a wide variety of topics and points of view.

The *RACAR* editorial team is undergoing another change. Ersy Contogouris (Université de Montréal) has stepped down as French Reviews Editor and Zoë Tousignant (McCord Stewart Museum) is replacing her. Ersy has been a most valuable member of the *RACAR* editorial team for the past decade, first as Managing Editor (2012–17) and then as French Reviews Editor (2018–23). She also co-edited (with Mélanie Boucher) the *RACAR* special issue “Stay Still: Past, Present, and Practice of the Tableau Vivant” (Fall 2019). We would like to thank Ersy for her devotion to *RACAR*, her generosity, and her collegiality. Dr. Zoë Tousignant, whose research focuses on photography produced in Quebec and Canada, is the Curator of Photography at the McCord Stewart Museum in Montreal. We warmly welcome Zoë to the *RACAR* editorial team. We would also like to thank Nathalie Loveless (University of Alberta), who served a term on *RACAR*'s Advisory Board, and to welcome Ignacio Adriasola (University of British Columbia), who joined our Advisory Board last year.

Le présent numéro de *RACAR*, « Aux sources de la recherche-création », marque le retour à un thème exploré dans la toute première section « Polémiques » de *RACAR* parue dans notre numéro du printemps 2015. À la différence de la plupart des études sur la recherche-création, qui se concentrent sur les pratiques contemporaines, ce numéro spécial aborde le concept à travers des perspectives historiques et géographiques variées. Nous remercions les rédactrices invitées, Isabelle Pichet et Cynthia Hammond, d'avoir initié cette approche et d'avoir réuni un tel éventail de sujets et de points de vue.

Du changement à la rédaction de *RACAR*. Ersy Contogouris (Université de Montréal) quitte son poste de rédactrice de recensions en français, elle est remplacée par Zoë Tousignant (McCord Stewart Museum). Précieuse membre de l'équipe de rédaction de *RACAR* au cours des dix dernières années, Ersy est d'abord directrice de la revue (2012-2017) avant de devenir rédactrice de recensions en français (2018-2023). Elle codirige également (avec Mélanie Boucher) le numéro spécial de *RACAR* « Stay Still : histoire, actualité et pratique du tableau vivant » (automne 2019). L'équipe est infiniment reconnaissante à Ersy pour son dévouement à *RACAR*, sa générosité et sa collégialité. Zoë Tousignant, dont les recherches portent sur la photographie au Québec et au Canada, est conservatrice photographie au Musée McCord Stewart de Montréal. Nous souhaitons la bienvenue à Zoë au sein de l'équipe de rédaction de *RACAR*. Nous remercions également chaleureusement Nathalie Loveless (Université de l'Alberta), pour son engagement comme membre du comité consultatif de *RACAR*, et nous souhaitons la bienvenue à Ignacio Adriasola (Université de la Colombie-Britannique), qui s'est joint à notre comité consultatif l'an dernier.

Aux sources de la recherche création : perspectives historique et multiple

Isabelle Pichet et Cynthia Hammond

L'alliance entre savoir théorique et savoir-faire pratique, entre réflexion conceptuelle et expérience empirique, apparaît périodiquement en tant qu'approche artistique au fil de l'histoire. Sous les figures de l'humaniste de la Renaissance italienne, de l'académicien du Grand Siècle ou encore des productions des diverses cultures des peuples autochtones en Afrique, en Amérique, en Asie ou en Australie, l'artiste a depuis longtemps uni sa pratique créatrice à une recherche réflexive dans le but de communiquer le sens de son travail. Cette démarche, toujours à la pointe de l'actualité artistique, trouve sa forme présente sous l'expression relativement récente de « recherche création ». Bien que cette démarche soit aujourd'hui pensée comme une approche occidentale et émergente, ses fondements possèdent des constantes qui l'inscrivent dans un lignage historique et multiple discontinu, fait d'interruptions et de réémergences. Ainsi, tout au long de l'histoire, des indices, des fragments ou des témoins de cette approche surgissent ici et là ; les cultures, les artistes, les sources littéraires et les œuvres les ayant semés à travers leur parcours.

Dans cette veine, dès la première modernité, les partisans d'une libéralisation des arts valorisèrent l'artiste et sa profession sur la base d'une association de la pratique artistique et de l'exercice intellectuel et réflexif. Dans le prolongement de ces efforts, et à titre d'exemple, la fondation en 1648 de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris visait, grâce à une formation doublement théorique et technique, à former un nouveau type d'artiste lettré se distinguant avantageusement du maître-peintre affilié aux

corporations de métiers. La place accordée à l'intellect dans l'enseignement servait, en même temps qu'une fonction de légitimation sociale, une vision artistique où la notion d'invention s'arrimait à celle de création¹. Si l'invention en tant que formulation de l'idée créatrice (*invenzione*) était au cœur de la démarche académique, le développement de connaissances scientifiques innovantes touchant les matériaux et les techniques n'était pas pour autant laissé pour compte. Les recherches de l'artiste érudit pouvaient aussi bien s'étendre à des domaines aussi éloignés que la littérature ou la chimie. L'Académie royale avait donc intégré, déjà au XVII^e siècle, un rapport entre théorie et pratique similaire à celui qui caractérisera l'enseignement des arts à l'université depuis les années 1980².

Mais qu'en est-il des arts développés au sein des cultures des peuples autochtones ? Pensons aux cultures aborigènes australiennes où les productions artistiques relèvent entre autres d'une pratique de collecte de connaissances impliquant l'appréhension de signes naturels et artificiels : déplacement des animaux et des êtres humains, conditions météorologiques, pictogrammes, etc.³ L'intégration de ces signes et de ce symbolisme dans la production artistique ne laisse-t-elle pas apparaître certaines des pratiques liées à la recherche création ? La transformation, l'adaptation et la transmission de ces connaissances millénaires révèlent certainement à travers le temps certaines des conditions de cette approche où s'articulent la recherche et la création.

Le projet de recherche *Aux sources de la recherche création : perspectives historique et multiple/The Sources*

of Research-Creation: Historical and Multiple Perspectives se veut donc une réflexion sur les traces laissées au cours de l'histoire, d'une présence plus ou moins fragmentaire de la pratique de la recherche création, sur ces moments qui jalonnent le passé et les cultures, et révèlent la présence d'indices appelant certaines similarités ou parentés avec cette pratique. Cette appréhension de la recherche création tend à vouloir comprendre la manière dont cette pratique émerge à travers le temps, pour mieux saisir son évolution au sein de l'expérimentation et de la production artistiques⁴. La diversité des définitions formulées par les différentes instances et chercheurs des milieux universitaires, des organismes subventionnaires, des artistes ou autres, et la lecture attentive de ces dernières révèlent, outre l'absence d'un commun accord, un phénomène intéressant : celui d'une absence d'une vision historique de la pratique. De ce fait, des indices liés à une pratique où s'entremêlent la recherche et la création jalonnent l'histoire et surgissent ici et là, même si la littérature récente n'aborde pratiquement jamais la question⁵.

Le tournant du XXI^e siècle, qui a vu émerger un engouement pour les questions entourant la recherche création dans le milieu artistique, a aussi vu une multitude de tentatives de définition et de mise en place de fondements théoriques⁶. Cette approche dite « émergente », qui permet de mieux définir le travail des artistes dont la pratique combine création et recherche universitaire, inscrit une facette intellectuelle, une démarche scientifique au processus de création par le renouvellement des connaissances et des pratiques⁷. Il faut toutefois poser le constat suivant : il n'existe pas de consensus sur ce que l'on entend réellement par recherche création, aussi bien dans les mondes universitaires, artistiques qu'institutionnels. Les différentes définitions proposées par les membres de ces communautés montrent clairement l'existence d'un flou autour de la question et révèle l'absence d'un accord commun sur ce qu'est cette approche artistique⁸. Par exemple au Canada, le Conseil de recherches en Sciences humaines

du Canada (CRSH) définit la recherche création comme étant une « [a]pproche 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'expérimentation⁹ » ; tandis que le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC) désigne « toutes les démarches et approches de recherche favorisant la création qui visent à produire de nouveaux savoirs esthétiques, théoriques, méthodologiques, épistémologiques ou techniques. Toutes ces démarches doivent impliquer de façon variable [...] : 1) des activités créatrices ou artistiques [...] ; et 2) la problématisation de ces mêmes activités¹⁰ ». Une différence importante existe ici. Au CRSH, la recherche création implique une recherche universitaire, tandis qu'au provincial, une problématisation de la recherche est suffisante, impliquant une différence marquée, car la recherche universitaire ne se constitue pas simplement par une problématisation de la recherche ; elle implique une recherche intrinsèquement liée à la création et à la production de connaissances. En ce qui concerne le Conseil des arts du Canada (CAC) ou le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), ils évitent simplement la question et n'utilisent pas l'expression de « recherche création » comme telle, mais plutôt « recherche et création »¹¹ ou encore « recherche, création, exploration et production », pour une « [a]ide aux activités de recherche et d'expérimentation contribuant à l'innovation en arts ou au développement de nouveaux projets »¹² ; ajoutant encore une fois une imprécision épistémologique de la pratique. Ces incohérences sont tout aussi présentes dans les différentes sphères artistiques et universitaires occidentales¹³. Nonobstant ces variantes, l'ensemble de ces réflexions doit se comprendre sur la base du développement d'un domaine de recherche, où se module et tente de prendre forme un cadre théorique et méthodologique lié à un processus de création, qui n'est jamais totalement stable ou statique. Depuis le dernier tiers du XX^e siècle, les modulations, les transitions ou

même les transformations qui s'inscrivent dans cette pratique participent à l'engouement des artistes et chercheurs pour cette approche. L'un de ses grands attraits étant qu'elle implique une tentative toujours renouvelée de cerner ce qu'est « l'acte de création¹⁴ » : cette idée du potentiel d'expression qui germe et propulse l'artiste vers de nouvelles voies et le décloisonnement des pratiques¹⁵. La recherche création apparaît dans ce sens comme un milieu ouvert et toujours en transformation. Les subtilités et les singularités présentent, tant dans les définitions, la pratique que dans l'appréhension de cet « acte de création » mettent en exergue la nécessité de mieux comprendre quels sont les fondements, les racines de cette pratique à travers le temps tout en y incluant une vision plus large et multiple.

En cherchant dans le passé les traces de l'émergence de cette approche, cette perspective historique et multiple permet de brosser un portrait, du moins une ébauche, de l'apparition et de l'évolution de cette démarche où s'unissent la création et la recherche, un peu comme une historiographie de cette pratique artistique. Quatre grandes directions ont été proposées aux auteurs et autrices les amenant ainsi à réfléchir sur l'émergence de la recherche création, du moins sur certains de ses aspects.

1) Le premier est celui de l'innovation technique et formelle impliquant et combinant, de près ou de loin, une réflexion théorique à une pratique créatrice. Cette perspective s'intéresse, d'une part, au rôle central que joue l'artiste dans le développement des techniques et technologies qui façonnent les productions artistiques. Il s'agit ici de circonscrire, trouver et révéler les divers enjeux, étapes et méthodes qui ont mené l'artiste à repousser les limites de sa discipline, à développer, ainsi qu'à innover, renouveler et créer de nouveaux matériaux, outils ou usages à travers ses œuvres. D'autre part, il semble inévitable de constater la manière dont l'invention ou le développement de ces nouveaux médiums, accessoires, outils, technologies ou encore moyens de diffusion

ont incité à leur tour l'artiste à enrichir sa pratique créative.

- 2) Le deuxième aspect aborde plutôt la recherche historique et le développement poétique des pratiques artistiques qui ont mené les artistes à réinventer leur production personnelle, tout en participant au renouvellement théorique de la pensée créatrice et des méthodes de travail à travers le temps. Cette perspective permet de cerner la manière dont la réflexion intellectuelle et la mise en perspective historique, disciplinaire ou conceptuelle ont pu mener les artistes à inscrire une pensée réflexive au sein de leur pratique artistique.
- 3) La troisième voie porte sur la question de la formation ou de la transmission des connaissances artistiques. Les divers modèles d'enseignement et d'apprentissage qui ont vu le jour à travers le temps ont permis d'affiner les pratiques de transmission, tant à l'oral qu'au plan théorique ou technique. Ces méthodes de transfert des connaissances ont su s'inscrire profondément dans les modes de pensée et peuvent aujourd'hui révéler l'importance et la présence de certaines traces de la pratique de la recherche création dans diverses sociétés et cultures à travers le temps.
- 4) Enfin, la dernière perspective proposait d'ouvrir la réflexion sur la recherche création à l'extérieur du cadre occidental afin de « fédérer des travaux sur les périodes anciennes et contemporaines, d'appréhender les cultures occidentales comme celles des autres continents, les invariances comme les singularités ou les innovations. Le thème de la recherche création permet aussi de renouveler l'approche du patrimoine, envisagé comme création contemporaine d'une autre époque¹⁶ », ou d'une autre culture. Il nous est apparu important de considérer la recherche création sous une vision multiple liée à l'idée de « l'acte de création », comme notion d'ouverture et de renouvellement. Il s'agit donc ici d'éclairer le

discours actuel de cette pratique par de nouvelles avenues et possibilités, en considérant l'ensemble de ses ramifications, antécédents ou manifestations.

Les auteurs et autrices des textes assemblés dans ce numéro thématique se sont donc penchés sur ces questions et ont repéré, étudié et analysé certains indices laissés par les artistes dans leur pratique et leurs écrits, mais aussi dans leurs œuvres. Sans chercher à définir ou à redéfinir ce qu'est cette démarche artistique, les auteurs ont toutefois dû réfléchir à la question et présenter, chacun à leur manière, les grandes lignes de ce qu'ils entendent par recherche création. Par ailleurs, les sujets choisis et leur contexte inscrivent, selon les besoins, un ensemble d'éléments plus ou moins complexes et précis lié aux assises théoriques et méthodologiques établies sur le sujet. Les lecteurs pourront ainsi plus aisément saisir les subtilités de chacun des sujets et la singularité des traces de la recherche création révélée et décrite pas les auteurs et autrices. Soulignons que l'usage de l'expression « recherche création » ne se trouvera pas nécessairement comme tel dans le propos des chercheurs et chercheuses, car son usage ou sa fonction ne pourrait s'appliquer sans devenir anachronique pour l'ensemble des sujets abordés dans les textes. Il semble aussi important de rappeler que les auteurs et autrices ne cherchent aucunement à prétendre que les artistes ou les projets dont il est question incarnent LA recherche création, mais plutôt révèlent certains éléments de cette approche artistique apparus ici et là à travers les temps, les époques et les cultures : un peu comme des précurseurs ou des pionniers de ce que deviendra la recherche création à la fin du XX^e siècle.

Le spectre des sujets abordés par les auteurs et autrices s'enracine dans le temps et les cultures. Avec son texte sur les tisserands et tisserandes des couvertures salishs, Alison Ariss rappelle que certaines productions autochtones du passé, laissées trop longtemps dans l'ombre, nous font penser à quelques-unes des grandes lignes de pensée de la recherche création dans le processus de création,

celui de la recherche ou de la transmission. Ce modèle de partage de connaissances, d'innovation et de continuité sociale ou générationnelle inscrit au sein des pratiques des tisserand·es salishs révèle que la recherche création pourrait être une pratique plus universelle qu'on ne le pense : comme si cette appréhension du travail des tisserand·es faisait partie d'une compréhension plus globale de ce processus de création.

De son côté, Chantal Lapeyre pose un regard sur le XVIII^e siècle avec une étude sur la démarche créative du maître de ballet Jean-Georges Noverre. L'autrice propose de s'intéresser aux *Lettres sur la danse*, publiées en 1760, et complétées en 1803-1804, puis en 1807, où le danseur développe une vision renouvelée de la danse dans une dynamique qui appelle la recherche création avant la lettre. Dans cet ouvrage, Noverre développe sa pensée à travers quatre étapes : introspective, théorique, créative et transmissive, en regard de la danse, de la chorégraphie et de l'enseignement. Lapeyre fait ainsi apparaître ces composantes du travail de Noverre, ces réflexions et ces traces laissées par le maître de ballet, rappelant certains aspects de la pratique de la recherche création qui ont germé avec le temps pour laisser éclore une réalité telle qu'on peut la croiser de nos jours.

Tara Allen Flanagan, quant à elle, inscrit le développement de photographies stéréographiques de courant électrique produites par Leo Daft, inventeur et photographe, à la fin du XIX^e siècle, comme un autre moment où l'on peut voir poindre des traces d'une pratique s'apparentant à la recherche création. Ces photographies, publiées en 1875 dans la revue *The Photographic Times* et accompagnées d'un texte décrivant le processus de travail et incitant les lecteurs à reproduire l'expérience, témoignent d'une pratique se situant à la frontière de la création artistique, de la recherche scientifique et de la diffusion des connaissances.

En privilégiant une approche combinée de la recherche création et des théories postcoloniales, le propos de Marco Deyasi mène plutôt vers une réflexion sur l'importance et l'impact du transfert

d'une vision colonialiste, telle que présentée lors des expositions universelles ou au sein des sciences dites coloniales, ou du travail de l'art symboliste autour de 1890. L'auteur cherche ainsi à éclairer et identifier, à travers la production de l'artiste Paul Ranson et de Gérard Encausse dit Papus et son groupe de l'Ordre martiniste, certains éléments qui révèlent la prégnance de cette propagande institutionnalisée raciste et coloniale à la fin du XIX^e siècle, comme source de création et de subversion des connaissances. En utilisant la recherche création comme dispositif, Deyasi examine la façon dont artistes et les occultistes étaient tous les deux impliqués dans le discours colonial et – simultanément – tentaient de le transgresser et de le transcender.

Période riche de transformation et de développement artistique, la fin du XIX^e siècle révèle, selon Virginie LaSalle, un moment singulier pour le développement d'une réflexion féminine sur les aménagements intérieurs résidentiels ou l'ingénierie domestique. L'autrice soulève l'importance de la rencontre entre expériences de lieux et conception d'espaces domestique afin de produire une forme innovante d'architecture incarnée à la méthodologie rigoureuse. Ce processus de création, qui implique une intégration sentie et ressentie de connaissances où s'entremêlent des caractéristiques humaines, spatiales et temporelles, révèle à certains moments les caractéristiques d'une pratique semblable à la recherche création. L'autrice pousse la réflexion plus en avant en évoquant les idées d'entraide, de partage et de transmission d'une démarche imbriquée appelant des caractéristiques intellectuelles et sensuelles.

Dans la foulée de cette voie sensualiste, Treva Michelle Legassie aborde la relation entre la production artistique et la pleine conscience représentée dans le travail sonore de John Cage ainsi que dans son intérêt pour les excursions mycologiques : se situant entre rituel créatif et musique silencieuse. Ici, la recherche création, en tant que pratique qui se (ré)invente continuellement au moyen de l'improvisation et de divers modes d'expressions, trouve ses repères

dans l'inspiration que le compositeur américain embrasse à travers sa passion pour les champignons et la cueillette de ces fongus, et s'incarne à son tour aujourd'hui dans le commissariat d'excursions mycologiques d'Amish Morell et la création de performances de Diane Borsato. Le partage, la transmission et le développement de connaissances dans une pratique scientifique et empirique rappellent certaines caractéristiques qui s'imbriquent dans le développement de la recherche création telle qu'on peut la concevoir de nos jours, tout en perturbant les méthodes académiques plus traditionnelles.

De son côté, Édith-Anne Pageot propose une vision décentrée de la recherche création et du lien effectif qui s'incarne par la rencontre d'individus et de leurs disciplines, tout en s'éloignant d'une vision purement positiviste. L'autrice aborde cette voie par l'entremise du projet collectif *La zona del silencio*, réalisé dans les années 1984-1985 dans le désert mexicain ; projet impliquant une relation à l'environnement, au territoire, à l'autre, afin de créer une communauté. Au crépuscule de ce que deviendra la recherche création, ce projet rassemblant des créatrices et créateurs d'origines diverses : mexicaine, allemande, canadienne et crie, et issus de disciplines distinctes, symbolise un idéal « perturbateur et transformateur », pour reprendre les mots de l'autrice, tout en retraçant certains aspects de la recherche création évacués des définitions actuelles la plupart du temps.

La proposition de Saskia Hanselaar, historienne de l'art, et de Louise Hervé & Clovis Maillet, artistes-chercheurs et chercheuses, relate les étapes de production d'une œuvre performative combinant la recherche historique à la création actuelle. L'archéologie de la recherche créative utilisée par un groupe d'artistes formés dans l'atelier de Jacques-Louis David au cœur de la période révolutionnaire française, où l'inspiration de la pratique de la méditation et les costumes des anciens s'inscrivaient dans leurs pratiques, a permis aux trois auteurs de (re)construire une œuvre inspirée par ces actions et ces expériences artistiques tirées du passé.

À travers les étapes de cette recherche création, ils tentent de proposer et de réfléchir un renouvellement de l'art et de la vie en utilisant certaines clés tirées de reconstitutions historiques afin de penser la performance actuelle.

Il nous est aussi apparu important de donner la parole à certains artistes sur la question de la recherche création actuelle, tout comme sur l'importance, la prégnance des institutions et organismes subventionnaires. C'est dans ce cadre que Branka Kopecki a interrogé Marcel Jean, professeur associé à l'École d'art de l'Université Laval, ainsi que deux artistes professionnels : Martin Bruneau et Eveline Boulva.

Malgré notre volonté première d'ouverture vers une réflexion à l'extérieur de l'occidentalisme du domaine qu'est la recherche création, nous devons poser le constat suivant : très peu de chercheurs ou chercheuses se sont encore penchés sur la question. Un travail important reste donc à faire. Outre les traces historiques nombreuses et bien présentes, il semble qu'un carcan difficile à faire éclater demeure lorsque l'on aborde l'idée que la recherche création doit se penser dans une perspective plus globale. Nous souhaitons réellement que cette voie s'élargisse et que des artistes, tout comme des chercheurs et chercheuses, s'y infiltrent pour que la recherche création puisse s'enrichir de ses origines multiples. Tout en brossant une certaine diversité des définitions actuelles sur le sujet, les auteurs ont surtout permis de présenter l'ébauche d'une vision historique et renouvelée de la recherche création en instaurant des bases beaucoup plus anciennes qu'elle ne le laisse présager de prime abord. L'originalité du projet s'inscrit donc dans cette voie, celle de chercher, relever et identifier les traces laissées par les artistes, les cultures et les écrits à travers le temps, qui a permis aux autrices et auteurs de poser un regard inédit et renouvelé sur la production artistique du passé, révélant la genèse de ce qu'est devenue la recherche création et positionnant cette pratique dans une perspective historique et multiple.

À la croisée de la sociologie de l'art¹⁷, de l'histoire matérielle et de l'anthropologie des

pratiques savantes¹⁸, ce projet d'édition vise donc à brosser un bref portrait historique et multiple des racines de la pratique de la recherche création. Le but est de faire émerger certaines traces et de la constitution de cette alliance entre recherche et création à travers le temps. Les auteurs ont ainsi permis de révéler quelques-unes de ces démarches ou de ces voies empruntées par les créateurs à divers moments de l'histoire. En reconstituant les modes de pensée, les marqueurs socioculturels, scientifiques ou culturels, tout comme les types de production et de transmission qui ont mené à l'instauration de cette approche au sein des sociétés et des divers modèles pédagogiques – traditionnel ou ancestral, relatifs à l'académie, l'école des beaux-arts ou à l'université – et permis de mesurer l'impact sur la reconnaissance sociale de l'artiste, la publication de ces textes propose un aperçu des sources du développement de cette pratique, qu'est devenue recherche création. ¶

Isabelle Pichet est professeure associée/chargée de cours à l'Université du Québec à Trois-Rivières. — isabelle.pichet@uqtr.ca

Cynthia Hammond est professeure au département d'histoire de l'art de l'Université Concordia. — cynthia.hammond@concordia.ca

1. Louis-Claude Paquin et Cynthia Noury, « Petit récit de l'émergence de la recherche-création médiatique à l'UQAM et quelques propositions pour en guider la pratique », *Communiquer*, Hors-séries : La communication à l'UQAM – « 50 ans d'audace », 2020, p. 103-136, [en ligne], <http://journals.openedition.org/communiquer/5042> (consulté le 12 octobre 2021).
2. *Ibid.*, p. 108.
3. Sylvie Crossman et Jean-Pierre Barou, dir., *La résistance des signes : peintres aborigènes d'Australie*, Bouzigues, Indigènes éditions, 2012.
4. Joseph D. Sweet, Emppu Nurminen et Mirka Koro-Ljungberg, "Becoming Research With Shadow Work: Combining Artful Inquiry With Research-Creation", *Qualitative Inquiry*, vol. 26, n° 3-4, 2020, p. 388-399 ; Sophie Stévanec, « À la recherche de la recherche-création : la création d'une interdiscipline universitaire », *Canadian University Music Society/Société de musique des universités canadiennes*, vol. 33, n° 1, 2012, P. 3-9.
5. Roger Guillemin, « Similitudes et contrastes des processus de la créativité dans les sciences et dans les arts », dans Joël de la Noüe, *La création artistique à l'université*, Montréal, Éditions Nota bene, 2000, p. 21-29.
6. Joseph D. Sweet, Emppu Nurminen et Mirka Koro-Ljungberg, op. cit ; Sophie Stévanec, op. cit.
7. Roger Guillemin, op. cit.
8. Louis-Claude Paquin et Cynthia Noury, op. cit ; Sophie Stévanec, op. cit ; Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec, dirs., *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006. Voir aussi Owen Chapman and Kim Sawchuk, "Creation-as-Research: Critical Making in Complex Environments," *RACAR*, vol. 40, n° 1, 2015, p. 49-52 ; Lovelless, *Knowings and Knots*, xix.
9. *Conseil de recherches en sciences humaines du Canada*, « Définitions », <https://www.sshrc-crsh.gc.ca/funding-financement/programmes-programmes/definitions-fra.aspx#a25> (consulté le 11 juin 2013).
10. *Fonds de recherche du Québec*, <https://frq.gouv.qc.ca/programme/appui-a-la-recherche-creation-rc-2022-2023/#objectifs-du-programme> (consulté le 11 juin 2023).
11. *Conseil des arts du Canada*, <https://conseil-des-arts.ca/financement/>

subventions/explorer-et-creer/recherche-et-creation (consulté le 11 juin 2023).

12. *Conseil des arts et des lettres du Québec*, <https://www.calq.gouv.qc.ca/aides/recherche-exploration> (consulté le 11 juin 2023).

13. Par exemple, le ministère de la Culture en France utilise aussi le libellé : recherche et création, (<https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Enseignement-superieur-et-Recherche/La-recherche-culturelle/Recherche-et-Creation>) ; tandis que l'Université de Paris-Saclay propose une formation où les étudiants pourront développer « une réflexion théorique et pratique sur la création artistique contemporaine et sur la recherche scientifique et technologique » (<https://ens-paris-saclay.fr/formations/autres-diplomes/diplome-arcc-recherche-creation>). De son côté, Le WalkingLab, une collaboration entre l'Université de Melbourne et l'Université McMaster, propose une autre variante de ce que devrait être la recherche création, c'est-à-dire « as the complex intersection of art practice, theoretical concepts, and research » (<https://walkinglab.org/research-creation/>). Cette vision de la recherche création amène une complexité supplémentaire en en séparant en 3 axes ce processus de travail.

14. Voir la conférence donnée par Deleuze, le 17 mai 1987 : <https://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html> ; <https://contemporaneitesdelart.fr/gilles-deleuze-quest-ce-que-lacte-de-creation/>.

15. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-Édipe*, Paris, Les éditions de minuit, 1972.

16. Samuelle Ducrocq-Henry, « Entretien avec Catherine Courtet autour de la recherche-création en France », *Magazine de l'Acfas*, 13 février 2018, [en ligne], <https://www.acfas.ca/publications/magazine/2018/02/entretien-catherine-courtet>.

17. Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, 4^e édition, Paris, Larousse, 2017.

18. Christian Jacob, *Lieux de savoir : espaces et communautés*, t. 1, Paris, Albin Michel, 2007 ; ainsi que Christian Jacob, *Lieux de savoir : les mains de l'intellect*, t. 2, Paris, Albin Michel, 2011.

The Sources of Research-Creation: Historical and Multiple Perspectives

Isabelle Pichet and Cynthia Hammond

The combination of theoretical knowledge and practical skills, conceptual thinking and empirical experience, is an artistic approach that surfaces periodically throughout history. Artists have long brought reflective research into their creative practice to communicate the meaning of their work, from the Italian Renaissance humanist to the Grand Siècle academician and the productions of diverse Indigenous cultures in Africa, the Americas, Asia, and Australia. Always at the forefront of artistic practice, this approach is expressed in its current form by the relatively new term “research-creation.” Though research-creation is seen today as a Western and emerging approach, its foundations have enduring features that situate it within a discontinuous, multifaceted historical lineage composed of interruptions and re-emergence. All throughout history, clues, fragments, and witnesses to this approach have emerged here and there, scattered over time by cultures, artists, literary sources, and artworks.

In this same vein, from early modernity onwards, those who have supported liberalizing the arts have valued artists and their profession on the basis of an association of artistic practice and intellectual, introspective efforts. This extends to, for example, the founding of the *Académie royale de peinture et de sculpture* in Paris in 1648, which offered a theoretical-technical program with the aim of shaping a new kind of lettered artist set favourably apart from the master painters affiliated with artist guilds. Beyond offering social legitimacy, the importance given to scholarly teaching served an artistic vision where the notion of invention was coupled with that of

creation.¹ While invention as the formulation of the creative idea (*invenzione*) lay at the heart of this academic approach, developing innovative scientific knowledge related to materials and techniques did not go overlooked. The erudite artist’s research could easily extend to fields as distant as literature or chemistry. By the seventeenth century, the Académie had already embraced a relationship between theory and practice similar to that which has characterized university art teaching since the 1980s.²

And what about the arts developed within Indigenous cultures? If we look to Australian Indigenous cultures, whose artistic production draws on, among other things, a knowledge-gathering practice involving the apprehension of natural and artificial signs: the movements of animals and people, weather conditions, pictograms, etc.³ Doesn’t this integration of signs and symbolism into artistic production reflect certain practices tied to research-creation? The transformation, adaptation, and transmission of this millennia-old knowledge certainly reveals, throughout history, some of the conditions of an approach that links research and creation.

The research project *Aux sources de la recherche création : perspectives historique et multiple/The Sources of Research-Creation: Historical and Multiple Perspectives* reflects on traces of research-creation scattered throughout time—somewhat fragmented moments that surface across cultures and history—and reveals clues as to the certain similarities or connections to the practice as we see it today. This look at research-creation focuses

mainly on understanding how the practice emerged over time, to better understand its evolution within artistic experimentation and production.⁴ The varied definitions formulated by university organizations and researchers, granting bodies, artists, and others, and a careful reading of those definitions, reveals an interesting phenomenon beyond an absence of consensus: an absence of a historical view of the practice. Although recent literary research leaves the topic nearly untouched, indications of a practice where research and creation are woven together punctuate history.⁵

At the turn of the twenty-first century, there was a high level of interest in research-creation in the art world, and a multitude of attempts were made to define and establish theoretical foundations.⁶ This emerging approach, which allows for a clearer definition of the work of artists whose practice combines creation and academic research, introduced an intellectual facet, a scientific approach, to the creative process through the renewal of knowledge and practices.⁷ What is clear, however, is the lack of consensus on what research-creation really means in the academic, art, or institutional worlds. The varying definitions put forward by members of these communities clearly demonstrate a haziness around the concept and reveal an absence of agreement on what research-creation means.⁸ In Canada, for instance, the Social Sciences and Humanities Research Council (SSHRC) defines research-creation as “an approach to research that combines creative and academic research practices, and supports the development of knowledge and innovation through artistic expression, scholarly investigation, and experimentation.”⁹ The Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC), however, defines it as “any research process or approach that fosters creation and aims at producing new aesthetic, theoretical, methodological, epistemological, or technical knowledge. All of these processes and approaches must include, to varying degrees ... 1) Creative or artistic activities ... and 2) The problematization of these activities.”¹⁰ There is a significant difference

between the two. At the SSHRC, research-creation implies academic research, whereas at the provincial level, a problematization of the research is sufficient. Here we see a marked difference, since the academic research in question does not simply involve problematizing research, but implies research intrinsically connected to creating and producing knowledge. The Canada Council for the Arts (CCA) and the Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) avoid the issue altogether by never using “research-creation” but instead “research and creation”¹¹ or “research, creation, exploration and production” to provide “assistance for research and experimentation activities that contribute to innovation in art or the development of new projects,”¹² further contributing to the practice’s epistemological imprecision. Inconsistencies are equally present in other Western artistic and academic spheres.¹³ Variations aside, all of these reflections should be understood as the development of a field of research, where a theoretical and methodological framework tries to take shape in connection to a creative process that is never wholly stable nor static. Since the last third of the twentieth century, the modulations, transitions, or even transformations that are part of the practice have helped fuel artists’ and researchers’ enthusiasm for the approach. Part of its appeal is that it implies a continually renewed attempt to define the “creative act”¹⁴: this idea of potential expression germinating and propelling the artist towards new paths and the breaking down of barriers between practices.¹⁵ Research-creation, in this sense, appears as an open and ever-changing space. The nuances and singularities that can be found in its definitions, in practice, and in how the “creative act” is understood highlight the need for a better understanding of research-creation’s foundations and its roots throughout history, while taking a broader and more multifaceted view of it.

Searching the past for traces of the approach emerging, we use historical and multiple perspectives to paint a portrait, or create a rough sketch, of the apparition and evolution of an approach that links creation with research, a bit like a

historiography of the practice. Four main directions were proposed to authors as starting points to reflect on the emergence of research-creation in some form.

- 1) The first direction is technical and formal innovation involving and combining, directly or indirectly, a theoretical reflection with a creative practice. On the one hand, this perspective focuses on the central role the artist plays in developing the techniques and technologies that shape artistic production. There is an attempt to delimit, discover, and reveal the different issues, stages, and methods that have led artists to push the boundaries of their disciplines and develop, innovate, renew, and create new materials, tools, or uses through their work. On the other hand, it seems inevitable that another point of interest is the way in which the invention or development of these new mediums, accessories, tools, technologies, or means of dissemination have in turn incited the artist to enrich their creative practice.
- 2) The second aspect looks at historical research and the poetic development of artistic practices that has led artists to reinvent their personal production while participating in a theoretical renewal of creative thought and working methods throughout history. This perspective allows us to define the way intellectual thinking and consideration of the historical, disciplinary, and conceptual context has led artists to place reflective thinking at the heart of their artistic practice.
- 3) The third avenue involves the development or transmission of artistic knowledge. Over time, different teaching and learning models have emerged, helping to refine the ways in which we hand down knowledge, both theoretically and technically. These knowledge-transfer methods have become entrenched in ways of thinking and, today, they offer insight into the importance and presence of traces of the

research-creation practice in different societies and cultures throughout history.

- 4) The final perspective we proposed was to open up thinking on research-creation outside of the Western framework to “bring together works on ancient and modern periods, to perceive occidental cultures as well as other those of other continents, the invariances as well as the singularities and innovations. The theme of research-creation also allows us to reimagine a heritage-based approach seen as the contemporary creation of another era”¹⁶ or of another culture. We felt it important to take an expansive view of research-creation in relation to the idea of a “creative act” as a notion of openness and renewal. The aim here is to shed light on current discourse around research-creation by way of new avenues and possibilities, while considering all its ramifications, antecedents, and manifestations.

The authors of the texts gathered in this themed issue have considered these issues and have defined, studied, and analyzed some of the clues that artists have left behind in their practice and their writing, but also in their works. Without seeking to define or redefine what research-creation is, the authors have nevertheless had to reflect on the question and present the broad strokes of what they understand it to be, each in their own way. The topics chosen and their context, depending on the needs of the author, include a set of fairly precise and complex elements related to the subject’s established theoretical and methodological basis. This allows readers to more easily grasp the subtleties of each of the topics and the singularity of the traces of research-creation brought forward and described by the authors. We should note that the term “research-creation” is not necessarily used by all researchers, given that its usage or function could not be applied without it becoming anachronistic for the subjects covered by the texts. It should also be noted that the authors are in no way attempting to claim that the artists or projects mentioned

embody a definitive “research-creation,” but rather are revealing certain elements of this artistic approach that have punctuated history, eras, and cultures: a bit like the precursors or pioneers of what would later become research-creation at the end of the twentieth century.

The authors examine topics across the spectrum, all rooted in a specific time and culture. With her text on Salish blanket weavers, Alison Ariss outlines how Salish weaving practices, both customary and recent, are reminiscent of the main lines of thinking around research-creation in terms of their processes of creation, research, and transmission. The model for knowledge-sharing, innovation, and social or generational continuity that is part of Salish weavers’ practices shows that the practice of research-creation may be more universal than one might think, as this understanding of the weavers’ work allowed for a more global comprehension of it.

Looking back to the eighteenth century, Chantal Lapeyre brings us a study of ballet master Jean-Georges Noverre’s creative approach. She focuses on *Lettres sur la danse*, published in 1760, then expanded on in 1803–1804, and again in 1807¹⁷, in which Noverre develops a new vision of dance. In *Lettres*, Noverre develops his ideas through four different steps: introspective, theoretical, creative, and transmissive, as related to dance, choreography, and teaching. Lapeyre brings to light the aspects of Noverre’s work—the reflections and traces he left behind—that echo certain aspects of the research-creation practice that have germinated over time and contributed to the concept as we know it today.

Tara Allen-Flanagan brings us another moment where we can recognize the traces of a practice akin to research-creation with inventor and photographer Leo Daft’s stereographic images of electric currents. These photographs, published in the magazine *The Photographic Times* in 1875 and accompanied by an article where Daft shares his methodology, encouraging others to reproduce it, attest to a practice situated at the frontier of artistic creation, scientific research, and knowledge dissemination.

Through a combined approach of research-creation and post-colonial theory, Marco Deyasi’s work offers a reflection on the significance and impact of the colonial vision imparted at world’s fairs, within the “colonial sciences,” and in Symbolist artworks around the 1890s. Deyasi seeks to elucidate and identify certain elements in the work of artist Paul Ranson that demonstrate the prevalence of institutionalized racism and colonialism at the end of the nineteenth century as a source of creation and knowledge subversion. Using research-creation as a device, Deyasi questions the way in which artists and occultists were engaged with colonial discourse and—simultaneously—attempted to transgress and transcend it.

A period of transformation and artistic development, the late nineteenth century reveals, according to Virginie LaSalle, a defining moment for the development of women’s thinking around interior design in the home and domestic engineering. LaSalle highlights the way that experiences of place and the design of domestic spaces converged to create an innovative kind of architecture backed by rigorous methodology. This process of creation, which implies a sensed and felt integration of knowledge intermingling human, spatial, and temporal characteristics, at times reveals features of a practice close to research-creation. The author pushes her thinking even further, evoking ideas of mutual aid, sharing, and transmission of an interwoven approach that draws on both the intellect and the senses.

Treva Michelle Legassie also delves into the sensory, examining the relationship between artistic production and the mindfulness represented in John Cage’s sound work and in his interest in mycological forays, situated between creative ritual and silent composition. Here, research-creation as a practice that is continually (re)inventing itself through improvisation and diverse modes of expression is rooted in the inspiration that Cage finds in his passion for mushrooms and foraging. The practice is also echoed, today, in Amish Morell and Diane Borsato’s curated mycological forays and performance-creation. Sharing, transmitting, and developing knowledge using a

scientific, empirical practice brings to mind certain characteristics of research-creation development as we see it today, while also disrupting more traditional scholarly methods.

Édith-Anne Pageot brings us a decentred vision of research-creation and the tangible link to practice in the meeting of individuals and their disciplines, while moving away from a purely positivist vision. Pageot uses the collective projet *La zona del silencio* as an entry point. The project, carried out between 1984 and 1985 in the Mexican desert, involved community-building through a relationship to the environment, to the land, and to one another. In the later stages of what would become research-creation, the project brought together artists of different origins—Mexico, Germany, Canada, and the Cree Nation—and distinct disciplinary backgrounds, symbolizing a “disruptive and transformative potential.” Pageot retraces certain aspects of research-creation often absent from present-day definitions.

In their text, art historian Saskia Hanselaar and artist-researchers Louise Hervé & Clovis Maillet explain the production steps for a performative piece that combines historical research and present-day creation. Digging into the past, the three authors unearth the creative research of a group of artists who studied with Jacques-Louis David’s studio during the height of the French Revolution, where their practice included inspiration for meditation and old costumes. Hanselaar, Hervé, and Maillet use this knowledge to (re)construct a work inspired by actions and artistic experiences taken from the past. Every step of the way, they propose and reflect on a renewal of art and life using certain key elements taken from historical re-enactments.

We also felt it was important to hear from artists about current research-creation and the importance of and resonance between institutions and funding bodies. Branka Kopecki interviews Marcel Jean, an associate professor at Université Laval’s École d’art, as well as professional artists Martin Bruneau and Eveline Boulva.

Despite our desire to create space for reflection outside of Western thinking around

research-creation, we came to note that very few researchers explored this subject. Clearly, there is significant work to be done. The many historical traces are clear, and yet it seems that, when it comes to thinking about research-creation with a more global perspective, there are still fetters from which it is difficult to break free. We sincerely hope that the path will widen and that artists and researchers alike can follow it, so that research-creation can become enriched by its multiple origins. The authors here have given us a diverse range of current definitions, which has also allowed them to sketch a new and historical vision of research-creation by laying foundations that date back much further than one might think. The uniqueness of the assembled writings lies in something similar: a desire to research, reveal, and identify the traces left behind by artists, cultures, and writings over time, which gave the authors a fresh perspective on artistic production of the past, revealing the genesis of what we know today as research-creation and positioning it using historical and multiple perspectives.

At the intersection of the sociology of art,¹⁸ material history, and the anthropology of scholarly practices,¹⁹ this collection of texts offers historical and nuanced perspectives into the roots of research-creation practice. The goal was to uncover traces of the emergence and constitution of this link between research and creation throughout history.

The authors have also revealed some of the processes or paths taken by past creators. The texts reconstruct the ways of thinking, the socio-cultural, scientific, and cultural markers, and the kinds of production and transmission that led research-creation to become part of different societies and different teaching models—traditional or ancestral, related to an academy, a fine arts school, or university—allowing us to measure the impact of the artist’s social recognition. Their publication of these texts offers an overview of the sources of development for the practice which has become research-creation. ¶

Isabelle Pichet is associate professor/lecturer at the Université du Québec à Trois-Rivières.
— isabelle.pichet@uqtr.ca

Cynthia Hammond is a professor of Art History at Concordia University.
— cynthia.hammond@concordia.ca

1. Louis-Claude Paquin and Cynthia Noury, “Petit récit de l’émergence de la recherche-création médiatique à l’UQAM et quelques propositions pour en guider la pratique,” *Communiquer*, special issue, “La communication à l’UQAM – 50 ans d’audace,” (2020): 103–136, <http://journals.openedition.org/communiquer/5042>.

2. Paquin and Noury, “Petit récit de l’émergence de la recherche-création médiatique à l’UQAM,” 108.

3. Sylvie Crossman and Jean-Pierre Barou, eds., *La résistance des signes: peintres autochtones d’Australie* (Bouzigues, Indigènes éditions, 2012).

4. Joseph D. Sweet, Emppu Nurminen, and Mirka Koro-Ljungberg, “Becoming Research With Shadow Work: Combining Artful Inquiry With Research-Creation,” *Qualitative Inquiry* 26, n. 3–4 (2020): 388–399; Sophie Stévançe, “À la recherche de la recherche-création: la création d’une interdiscipline universitaire,” *Canadian University Music Society/Société de musique des universités canadiennes* 33, n. 1 (2012): 3–9.

5. Roger Guillemin, “Similitudes et contrastes des processus de la créativité dans les sciences et dans les arts,” in *La création artistique à l’université*, ed. Joël de la Nouë (Montréal: Éditions Nota bene, 2000), 21–29.

6. Sweet, Nurminen, and Koro-Ljungberg, “Becoming Research With Shadow Work: Combining Artful Inquiry With Research-Creation”; Stévançe, “À la recherche de la recherche-création: la création d’une interdiscipline universitaire.”

7. Guillemin, “Similitudes et contrastes des processus de la créativité dans les sciences et dans les arts.”

8. Paquin and Noury, “Petit récit de l’émergence de la recherche-création médiatique à l’UQAM”; Stévançe, “À la recherche de la recherche-création: la création d’une interdiscipline universitaire”; Pierre Gosselin and Éric Le Coguiec, eds., *La recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (Québec: Presses de l’Université du Québec, 2006). See also Owen Chapman and

Kim Sawchuk, “Creation-as-Research: Critical Making in Complex Environments,” *RACAR* 40, n. 1 (2015), 49–52; and Natalie Lovell, ed., *Knowings and Knots Methodologies and Ecologies in Research-Creation* (Edmonton: University of Alberta Press, 2019), xix.

9. *Social Sciences and Humanities Research Council*, “Definitions of Terms,” June 11, 2023, <https://sshrc-crsh.gc.ca/funding-finance/programs-programmes/definitions-eng.aspx#a22>.

10. *Fonds de recherche du Québec*, June 11, 2023, <https://frq.gouv.qc.ca/en/program/research-creation-support-program-rc-2022-2023/>.

11. *Canada Council for the Arts*, June 11, 2023, <https://canadacouncil.ca/funding/grants/explore-and-create/research-and-creation>.

12. *Conseil des arts et des lettres du Québec*, June 11, 2023, <https://calq.gouv.qc.ca/aides/recherche-exploration>.

13. For example, the French Ministère de la Culture also uses “research and creation,” <https://culture.gouv.fr/en/Thematic/Higher-Education-and-Research/Cultural-research/Research-and-Creation>; while Université de Paris-Saclay offers a diploma program where students can develop “theoretical and practical reflection on contemporary artistic creation and on scientific and technological research,” <https://ens-paris-saclay.fr/en/agenda/call-applications-research-creation-diploma-rcda>. The WalkingLab, a collaborative project between University of Melbourne and McMaster University, proposes another variation of what research-creation should look like: “the complex intersection of art practice, theoretical concepts, and research,” <https://walkinglab.org/research-creation/>. How the project views research-creation lends added complexity by separating the work process into three aspects.

14. See the lecture given by Gilles Deleuze on May 17, 1987, <https://deleuze.cla.purdue.edu/lecture/lecture-01-21/>; <https://contemporaneitesdelart.fr/gilles-deleuze-quest-ce-que-lacte-de-creation/>.

15. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L’anti-Œdipe* (Paris: Les éditions de minuit, 1972).

16. Samuelle Ducrocq-Henry, “Entretien avec Catherine Courtet autour de la recherche-création en France,” *Magazine de l’Acfas*, February 13, 2018, <https://www.acfas.ca/publications/magazine/2018/02/entretien-catherine-courtet>. Translation: Aleshia Jensen.

17. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la Danse, sur les Ballets et les Arts (1803)* (1760, repr.; Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2012), https://www.lim.it/en/essay/2366-lettres-sur-la-danse-sur-les-ballets-et-les-arts-1803-9788870966480.html#/2-tipo_prodotto-book.

18. Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l’art moderne et contemporain*, 4th ed. (Paris: Larousse, 2017).

19. Christian Jacob, *Lieux de savoir: espaces et communautés*, vol. 1 (Paris: Albin Michel, 2007); and Jacob, *Lieux de savoir: les mains de l’intellect*, vol. 2 (Paris: Albin Michel, 2011).

“Photographs of Lightning”: The Intersection of Research and Creation in Leo Daft’s Photographs of Electric Sparks

Tara Allen-Flanagan

En 1875, la revue *The Photographic Times* a publié quatre photographies stéréographiques de courants électriques prises par l’inventeur et photographe Leo Daft. Une lettre écrite par Daft, expliquant comment il a produit les images et invitant les lecteurs à le contacter s’ils souhaitent emprunter les matériaux nécessaires pour créer les leurs, a été incluse à côté de ces images qui représentaient des lignes blanches d’électricité sur fond noir. Le pouvoir actinique des étincelles électriques de Daft, ou leur capacité à provoquer les réactions photochimiques qui permettent de réaliser des photographies, fait que les sujets des photographies sont aussi leurs conditions d’existence. Ce texte soutient que les photographies d’étincelles électriques, et la publication ultérieure de leur création, démontrent comment Daft laisse des traces perceptibles de la recherche-création au sein de son travail et de sa diffusion. Soulignons que pour un sous-ensemble d’intellectuels occidentaux multidisciplinaires, qui ont travaillé côte à côte à la fin du XIX^e siècle, les frontières entre la photographie, la science et l’art étaient floues.

Tara Allen-Flanagan is an independent scholar based in Toronto.
— tara.allen-flanagan@mail.mcgill.ca

In 1875, US-based photography journal *The Photographic Times* published a letter by inventor Leo Daft (1843–1922) that included instructions on how to both create and photograph electric currents. The journal’s full title, *The Photographic Times: An Illustrated Monthly Magazine Devoted to The Interests of Artistic And Scientific Photography*, neatly encapsulates the breadth of Daft’s letter. These four engravings, black-and-white reproductions of Daft’s photographs of white lines of electricity on a black background, were published alongside the article [fig. 1].¹ While the engravings serve as useful illustrations of the experimental process that Daft outlines in his letter, they are also two-dimensional reproductions of images that were intended to be viewed in three dimensions. As Daft explains, the intended results of his instructions are “stereoscopic views,” or stereographs. Stereographic images are achieved by placing two images of the same scene, taken from slightly different angles, side by side on a single surface. When viewed through a stereoscope, a device that isolates the vision of each eye such that each sees only one of the two images, the images appear to overlap, creating the illusion of what appears to be a single, three-dimensional image. By inviting readers to create their own stereographic images, Daft communicated that his photographic process bore, like any worthy experiment, reproducible results. With the right method and equipment, any reader could observe short-lived sparks whose actinic light, capable of causing photochemical reactions, leaves its marks on a chemically treated plate.

Daft’s foray into photography was a manifestation of both his practical interest in electricity and his desire to replicate a community-based artistic mode practiced by his idols: the European inventors and electrical engineers who gained fame in the early nineteenth century. Daft’s photographs of electric sparks and his subsequent publication of his methods demonstrate how, to a subset of Western intellectuals who worked alongside one another in the late nineteenth century, the boundaries between photography, science, and art were blurred. Daft’s process, existing at the intersection of what we might now categorize as the separate disciplines of scientific research and artistic creation, did not result in an object that he considered to be an artwork or in the patenting of an invention. Given that the medium of photography has historically resisted categorization as either art or science, Daft’s images reflect the holistic integration of

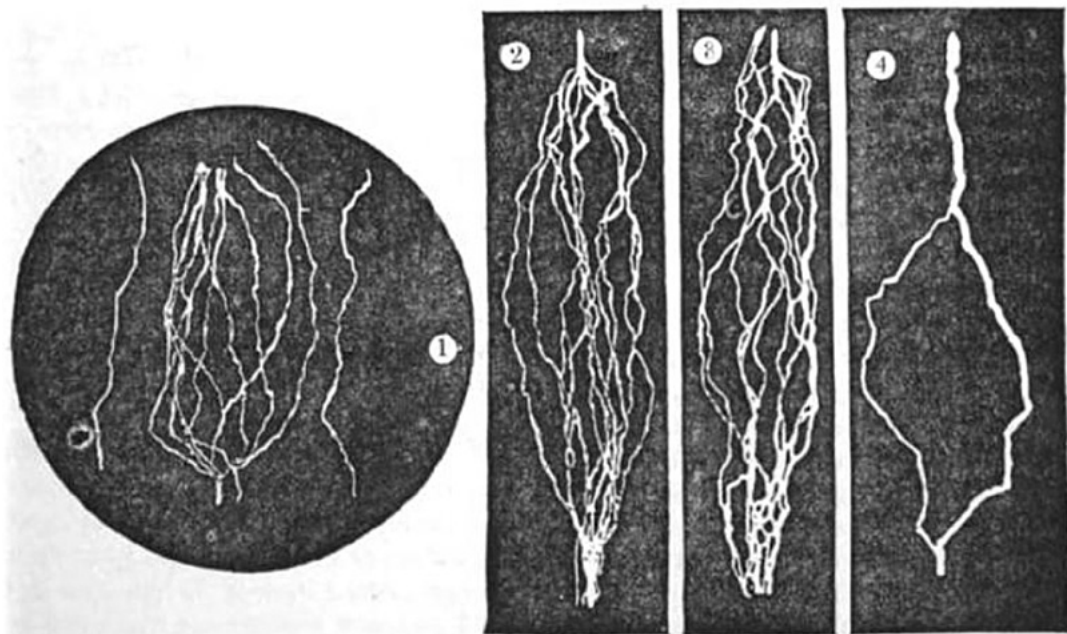


Figure 1. Engraving of Leo Daft's electric spark photographs.
 Reproduced from Leo Daft, "Photographing Electric Sparks," *The Photographic Times*, August 1, 1875.

research and artistic production. Although the journal's title recognizes art and science to be separate domains, the work presented throughout reveals the constant entanglement of these ostensibly separate fields. Daft's work exemplifies this entanglement and, I suggest, can be considered an act of research-creation.

Owen Chapman and Kim Sawchuk define research-creation as the "intent to 'reveal' new things (i.e., the exploration of the boundaries of what can be created through research, as research) that unites research-creation with other forms of scholarly research [...]"² When considered within the context of research-creation, Daft's letter, which details a research process that seeks to experiment with the boundaries of photography as a medium through the production of artwork, serves as an example of the use of research-creation methods during the Second Industrial Revolution. Daft's process can be considered an act of creation-as-research, per Chapman and Sawchuk's definition of the subcategory of research-creation as one that considers the process of research itself to be the end goal, with the artistic output being a key facet of the process' results.³ While the publication of new processes for producing photographs of electric sparks was one material result of Daft's experimental process, the stereoscopic images he created and their intended viewing method in a stereoscope evince the importance of artistic output within this process. The images would not exist without the research Daft conducted to create them, and yet they stand on their own as art objects regardless of the context of their production. Nevertheless, the process and the art are intrinsically linked through both medium and subject matter.

1. Leo Daft, "Photographing Electric Sparks," *The Photographic Times* 5, no. 56 (August 1, 1875): 193.

2. Owen B. Chapman and Kim Sawchuk, "Research-Creation: Intervention, Analysis and 'Family Resemblances,'" *Canadian Journal of Communication* 37, no. 1 (2012): 20.

3. Chapman and Sawchuk, "Research-Creation: Intervention, Analysis and 'Family Resemblances,'" 19.

Photography, at the time that Daft was engaged with it, was not considered either a purely scientific or artistic discipline; an article in the same issue of *The Photographic Times* that Daft's was published in describes how photography was not included with the fine art or the machinery in the preparations for the International Centennial Exhibition of 1876 in Philadelphia and calls upon individual photographers to submit their work so that they may "elevate [their] art."⁴ Jonathan Crary, in his 1990 book *Techniques of the Observer*, discusses the use of optical devices that alter human ways of seeing, the stereoscope in particular. He challenges the notion that scientific imagery produced in the late nineteenth century with optical devices was intentionally objective and devoid of creative vision: "Rather than stressing the separation between art and science in the nineteenth century, it is important to see how they were both a part of a single interlocking field of knowledge and practice."⁵ If research-creation has recently arisen as a critical framework that supports the pedagogical integration of artistic production and academic research, Daft's work effectively demonstrates the productivity of its historical precedent.⁶ Daft's photographs of electric sparks and accompanying letter published in *The Photographic Times* point to his position as both researcher and creator. Analyzing his work through the lens of research-creation, I suggest that the "artistic" and "scientific" facts of Daft's process are inextricable.

Daft, who during his lifetime worked as a commercial photographer and an electrical engineer, produced art that was informed by the way science operated at the time; that is, his experiment was not evidence of a new discovery, but a template that served to teach others how to recreate natural phenomena themselves. In effect, his "artistic" and "scientific" processes were intrinsically linked to the point where one could not exist without the other. While he could have taken photographs of electric sparks and published them all the same, he pushed his endeavour further, blurring the lines between science and spectacle to create a three-dimensional view of electricity. Daft's dedication to capturing, via photography, and recreating, via stereography, the "actual track of the electric fluid" resulted in a set of images that seek to recreate the moment in which they were created.

Leo Daft's Photography Studio

Daft lived during an era in the history of modern science that saw a boom in patenting and the monetization of inventions. Born in 1843 in Birmingham, England, Daft was exposed to the notion of professional engineering and invention from an early age. His father, Thomas Barnabas Daft, was a civil engineer who pursued inventing and patenting as a full-time career.⁷ Noticing his son's early interest in engineering and technical design, Thomas B. Daft hired Leo Daft as a draftsman and illustrator when he was sixteen years old. Thomas B. Daft's professional interest in scientific research provided his son with the tools and connections necessary to begin his own career in engineering. Leo Daft was acquainted with his father's friends, such as the early contributor to the telegraph, Cromwell Fleetwood Varley (1828–1883)

4. The article, written by an unknown author in a flippant tone, notes that photography had been excluded from the fine art display in Memorial Hall because it "has been crowded out because of the imperious demands of her older sisters," suggesting a familial relationship between photography and older forms of art while also acknowledging that photography has not yet achieved the same categorization. See Unknown, "Photography at the Centennial Exhibition," *The Photographic Times* 5, no. 56 (August 1, 1875): 185.

5. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1990), 9.

6. Natalie Loveless, "Introduction: Art in the Expanded Field," in *How to Make Art at the End of the World: A Manifesto for Research-Creation* (Durham, NC: Duke University Press, 2019), 3.

7. Unknown, "Obituary. Thomas Barnabas Daft, 1816–1878," *Minutes of the Proceedings of the Institution of Civil Engineers* 55 (1879): 329.



Figure 2. Leo Daft's photography studio, 1911 reproduction of an 1877 albumen print. In the possession of the author.

and engineer William Pole (1814–1900). With Pole, Leo Daft studied civil engineering at University College, London.⁸ In London, Daft met engineer Sir William Siemens (1823–1883), who loaned him a forty-cell battery and other assorted electrical apparatuses to experiment with.⁹ The early relationships that Daft made in London continued to provide him with material and intellectual benefits throughout his career.

In 1866, Daft emigrated to New York in search of electrical engineering work. Finding scarce employment opportunities, Daft opened a photography studio in Troy, New York in 1873. According to an 1876 advertisement in the *Lansingburgh Gazette*, Daft specialized in “Landscape Work. Machine Copying, and every branch of photography.”¹⁰ From 1873 to 1878, Daft specialized in commercial photography.¹¹ Little is known about Daft’s time working as a professional photographer; nevertheless, an later reproduction of an 1877 photograph of the interior of his studio reveals a small room, with a modest selection of portraits and landscape images displayed in ornate frames [fig. 2].

While Thomas B. Daft and Leo Daft had wide-ranging connections among prominent English scholars and inventors, their scientific interests were not solely academic; they also sought to patent ideas to make a living. Christine MacLeod identifies three broad categories of people who filed patents near the end of the nineteenth century: the amateur inventor, who dabbled in technological invention as a hobby; the professional inventor, who invented for a living; and the businessman, who was a tradesman prepared to actually use the patent to further their business interests.¹² MacLeod notes that the professional inventor’s zenith in England began during the early nineteenth century and led to the creation of an “invention industry” wherein men could earn a living through patenting.¹³ Thomas B. Daft, who took out twenty-eight patents between 1839 and 1877 in his own name and many more while working for various manufacturers and engineering firms, fits squarely into the category of the professional inventor.¹⁴

In Thomas B. Daft’s era, London was a hub for scientific research. In a letter sent to Leo Daft in 1871, two years before his son began working as a professional photographer in Troy, Thomas B. Daft reveals himself to be caught in an endless cycle of inventing, patenting, and selling. He equates patenting with income, and describes how the patenting of his latest invention might allow him to retire early, travel to see his children, and potentially settle down alongside his son in America: “I want to accomplish leather webbing by self acting machinery, and if I do succeed it may be a good thing, not to say a great thing for the rest of my days.... If we obtain an American Patent, it is just possible that we may meet before next year is out.”¹⁵ Thomas B. Daft worked for years in the pursuit of a self-acting machine that, as Steve Edwards states in reference to the concept of a self-acting machine more generally, reflects the Victorian ideal of a mechanical device that “sets production free from the hindrance of the working class and, in the process, unleashes the possibility of a frenzy of making.”¹⁶ The Victorian self-acting ideal that Thomas B. Daft worked towards, however, belied the capitalist

8. Unknown, “Leo Daft: An Electric Railway Pioneer,” *Cassier's Magazine*, July 1901.

9. Unknown, “A Biographical Sketch of a Distinguished Electrician,” *The Electrical World*, March 30, 1889, 1.

10. The full advertisement reads as follows: “LEO DAFT. (Successor to J. M. Capper,) Landscape Work. Machine Copying, And Every Branch of PHOTOGRAPHY. Cor. Grand Division & 4th Sts., TROY, N.Y.” Leo Daft, “Advertisement,” *Lansingburgh Gazette*, April 22, 1876, 2.

11. He is recorded as having sold a photograph of Mohawk Valley, over seven feet wide, for \$300. See “A Biographical Sketch of a Distinguished Electrician,” 2.

12. Christine MacLeod, *Inventing the Industrial Revolution: The English Patent System, 1660–1800* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1988), 79.

13. MacLeod, *Inventing the Industrial Revolution*, 79.

14. Unknown, “Obituary. Thomas Barnabas Daft, 1816–1878,” 329. See also Thomas Barnabas Daft, “Correspondence from Thomas Barnabas Daft to Leo Daft,” December 3, 1871, in the author’s possession.

15. Thomas Barnabas Daft, “Correspondence from Thomas Barnabas Daft to Leo Daft,” December 3, 1871.

16. Steve Edwards, *The Making of English Photography: Allegories* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2006), 42.

systems put in place that favored the businessman over the manufacturer. He wrote, "I work, if anything, harder than ever and yet don't get on—it seems as if you cannot in that you go in for some great company & most of them are more or less swindlers."¹⁷ Ultimately, Thomas B. Daft did not patent this "self-acting machinery," and he remained in London until his passing in late 1878. While Thomas B. Daft's struggles to make ends meet as a professional inventor may have influenced his son's refusal to pursue inventing as a full-time career in England, his death seemed to have served as a catalyst for his son's own interest in filing patents.

Leo Daft's emigration from England to America coincided with the beginnings of American inventors self-proclaiming the United States to be a society driven by invention. In her book, *The Early American Daguerreotype*, Sarah Kate Gillespie tracks the arrival of the daguerreotype in America and the claiming of the photographic process as an American one: "The idea of inventiveness as a national trait was immediately applied to the daguerreotype. Though it was not an American invention, within ten years of its arrival to the United States it was called 'the American process.'"¹⁸ Thomas B. Daft clearly felt this shift, as he wrote to Leo Daft in March of 1876, "I quite feel with you that America is the coming country."¹⁹ Narratives of American progress and scientific intellect mirror those propagated by Leo Daft's English idols, and yet, in the United States, were based in a more explicitly capitalist and voyeuristic setting.

Following the death of his father, Leo Daft shut down his photography studio and, less than two months later, filed his first US patent. The patent, entitled "Camera-Screen Attachments," specified a design for a device that allowed the screen of the camera to be opened and closed by an electro-magnet without intervention from the photographer. According to Daft, this camera-screen attachment hid the screen from the subject of a portrait, thereby eliminating anxieties about being photographed and allowing their features to remain natural:

In taking pictures of persons it is desirable that during the time of exposure such persons shall be kept free from all anxiety; but in the ordinary process of taking such pictures many persons become nervous at the moment they see that the exposure begins, and their features assume a strained look. By my attachment...the person whose picture is taken remains entirely unconscious of the time of exposure, so that perfect pictures are obtained even from very nervous persons.²⁰

One can imagine that Daft conceived of and created a prototype for his camera-screen attachment while working in his photography studio, where he undoubtedly had to photograph no shortage of "very nervous persons." This photography patent, which solved an issue likely only noticeable to those who regularly sat for or took photographs, highlights Daft's early interest in improving upon existing modes of production.

As a business owner, Daft's interest in mitigating the potentially stressful nature of sitting for one's portrait was informed by a desire to please his clients, both by rendering their time at his studio more comfortable and ensuring that their photographic likenesses came out satisfactorily,

17. Thomas Barnabas Daft, "Correspondence from Thomas Barnabas Daft to Leo Daft," March 14, 1876, in the author's possession.

18. Sarah Kate Gillespie, *The Early American Daguerreotype: Cross-Currents in Art and Technology* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2016), 136.

19. Thomas Barnabas Daft, "Correspondence from Thomas Barnabas Daft to Leo Daft," March 14, 1876.

20. Leo Daft, 1879, Camera-Screen Attachments. US Patent 221,670, filed January 22, 1879 and issued November 18, 1879.

unmarred by the “strained look” of anxiety. In the specifications for his patent, Daft surmises that the visible camera screen is what causes sitters to become nervous and ruin a “perfect” picture. This technical hypothesis is at odds with the persistent human anxiety around being photographed, which has always plagued and continues to vex photographers, their subjects, and art historians. Felix Nadar, writing in 1854, describes the apprehensive attitude many people—including those he deems “our most brilliant intellects”—held towards photography; he cites Honoré de Balzac’s belief that bodies are made of “ghostlike” layers of images and that, because matter could not be created from nothingness, taking a photograph of someone removed one of those layers and thus a part of their life.²¹ Roland Barthes, in his seminal 1980 book *Camera Lucida*, claimed that posing for a picture involves acknowledging one’s own mortality, insofar as a photograph depicts a version of oneself that, in being of a moment invariably past, is seen no longer to exist.²² Daft’s patent explicitly attempts to alleviate this quandary by obscuring the moment of exposure through mechanical intervention. Daft’s invention did not solve the issue of the portrait sitter’s awareness—Barthes found the experience of being photographed in the 1970s just as nerve-wracking as Daft imagined his sitters felt in the 1870s—yet it demonstrates his interest in producing idealized photographs.²³

Daft worked with electricity in various forms since his childhood; in 1863, at twenty-one years old, he showcased an early prototype of an electric motor and other “electrical experiments” to a group of friends in his home.²⁴ This research culminated in an invention that granted him some public recognition: in 1883, he patented an early electric tram system and installed electrified trolley systems in a few cities across the north-eastern United States.²⁵ Due to his later success as an inventor and engineer, Daft’s interest in photography was dismissed by biographers as a break from, rather than a continuation of, his interest in electricity. The author of an 1885 article on New York tram propulsion systems notes that Daft’s “scientific tastes led him to the extremely fascinating, though not profitable occupation of photography until 1880, when he turned his attention to his first love—electricity.”²⁶ This removal of photography from Daft’s interest in electricity continues today. Joseph J. Cunningham, in his article “Forgotten Pioneer: Leo Daft and the Excelsior Power Company,” lists photography as one job among many: “[Daft] worked in a variety of jobs and fields that included a steam locomotive engineering, drafting, photography, and, finally, electric lighting and propulsion.”²⁷ Cunningham, like many of Daft’s biographers, considers photography to be a break from, rather than a facet of, Daft’s interest in the potential of electricity. As evidenced by his electric spark photographs and their accompanying description, however, Daft’s foray into photography was not a deviation from his lifelong interest in electricity; rather, his stereographs of electric sparks reveal a deep interest in the multitude of ways in which electricity could be produced, harnessed, and used to power both locomotion and photographic traces.

21. Felix Nadar, Gaspard Felix Tournachon, and Thomas Repensek, “My Life as a Photographer,” *October* 5 (1978): 9, <https://doi.org/10.2307/778642>.

22. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (1980), trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 14.

23. Daft, *Camera-Screen Attachments*.

24. “A Biographical Sketch of a Distinguished Electrician,” 2.

25. Leo Daft, 1883, *Electric Locomotive*. us Patent 283,759, filed September 6, 1882 and issued August 28, 1883.

26. B.H. Horgan, “Electricity Versus Steam: The New Systems of Electric Locomotion to be Tried in New York,” *Olean Herald*, July 18, 1885, 8.

27. Joseph J. Cunningham, “Forgotten Pioneer: Leo Daft and the Excelsior Power Company,” *IEEE Power & Energy Magazine* (July/August 2018): 108.

Just as Daft emulated his idols by studying electricity and engineering, he also followed in his precedents' footsteps by experimenting with the photographic process. Daft was not the first person to use the light discharge of electric sparks to create photographs. In 1851, British photographer William Henry Fox Talbot (1800–1877) used the light emitted by a spark held within a Leyden jar to illuminate a spinning disk of paper with the goal of capturing a clear, still image of a moving object. While the resulting (and ultimately unsuccessful) image is lost, the experiment itself is perhaps the earliest known instance of someone taking a photograph by the light of an electric spark. To term Talbot's experiment a "first" in a linear series of photographic discoveries would, per Chitra Ramalingam, belie the sheer variety of separate scientific interests and collaborators that led to its creation, as well as Talbot's failure to consistently repeat his experiment.²⁸ Daft, like Talbot, was interested in using electricity to showcase motion. However, where Talbot used electric sparks as a light source to illuminate a separate object, Daft's focus was on the sparks themselves.

Two of Daft's stereographs of electric currents are held by the New York Public Library. One of the two images in [*Horizontal*] *Electric Current* was reproduced in *The Photographic Times* as an engraving, albeit flipped and rotated [fig. 3]. On the back of the card, Daft's oval trade stamp is visible on a pink background. Daft shares his methodology for photographing electric sparks in detail, with the stated intention of the article being to have others reproduce his effects. In providing instructions on how to recreate his experiments, Daft also informs viewers how to create works of art. Although Daft's textual approach reflected the scientific conventions of the reproducible experiment, the products of this experiment had an uncertain status. In sharing them with a photography community, Daft clearly understood his images to be more than just the incidental documents of a chiefly scientific endeavour. His photographs of electric sparks were displayed, not in his studio, but as engravings in a newspaper whose readership consisted of professional US-based photographers.

As the readership of *The Photographic Times* would have already had a thorough knowledge of popular photography techniques, Daft's instructions are geared towards an informed reader, who is assumed to have access to a camera, developers, and who knows how to create a stereograph. Most of his letter addresses the matter of creating viable, actinic electric currents that will make their mark on prepared plates. Daft pays considerable attention to the treatment of light in the photographic process, as the subject of the image was the very light source that would expose the camera plate. He mentions his use of a Holtz machine, defined in 1877 as a machine that produces static electricity by way of induction.²⁹ Daft writes that, before running the Holtz machine that produces bursts of static electricity, one must turn off the lights in the room, remove the camera cap, and turn the crank of the machine to create sparks. He notes that the best stereoscopic images are created when the Holtz machine is oriented to produce vertical electric sparks, presumably because they most readily trick the human eye

28. Chitra Ramalingam, "The Most Transitory of Things": Talbot and the Science of Instantaneous Vision," in *William Henry Fox Talbot: Beyond Photography*, ed. Mirjam Brusius, Katrina Dean, and Chitra Ramalingam (New Haven: Yale Center for British Art, 2013), 263.

29. Elihu Thomson, "Cylinder Holtz Machine," *Journal of the Franklin Institute* 103, no. 3 (1877): 207, doi:10.1016/0016-0032(77)90657-3.

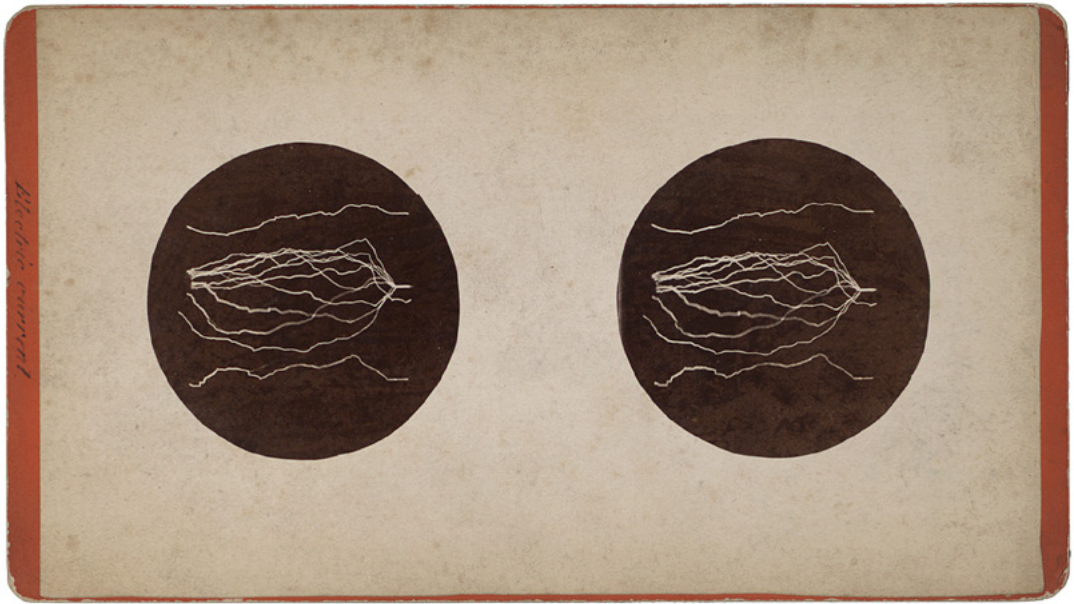


Figure 3. Leo Daft, “[Horizontal] Electric Current,” ca. 1870–1875. Albumen print. New York City, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs, New York Public Library. Photo: New York Public Library Digital Collections.

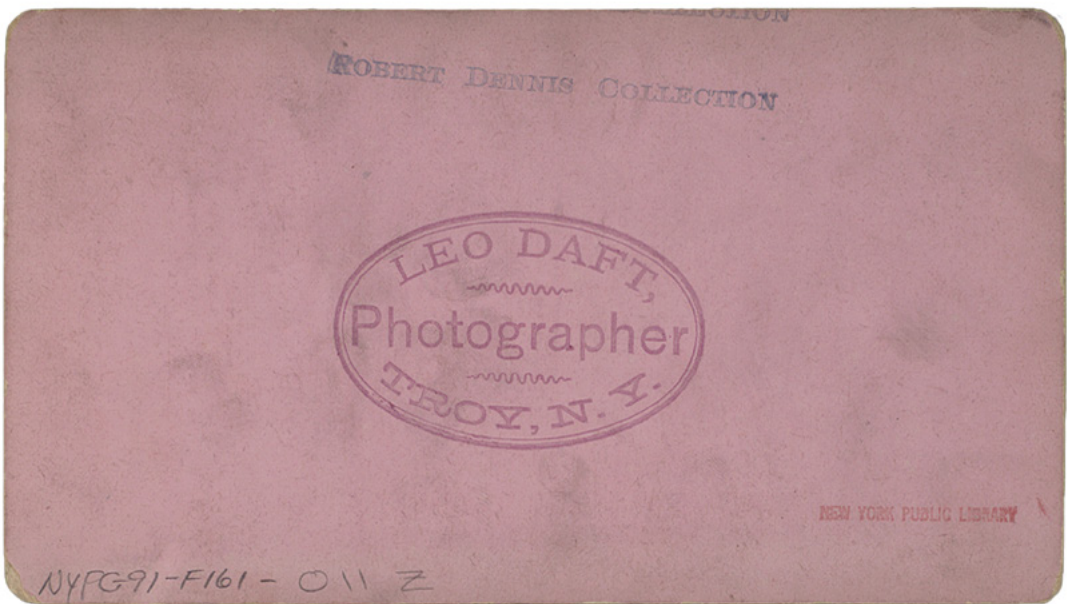


Figure 4. Leo Daft, “[Horizontal] Electric Current,” ca. 1870–1875. Albumen print. New York City, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs, New York Public Library. Photo: New York Public Library Digital Collections.

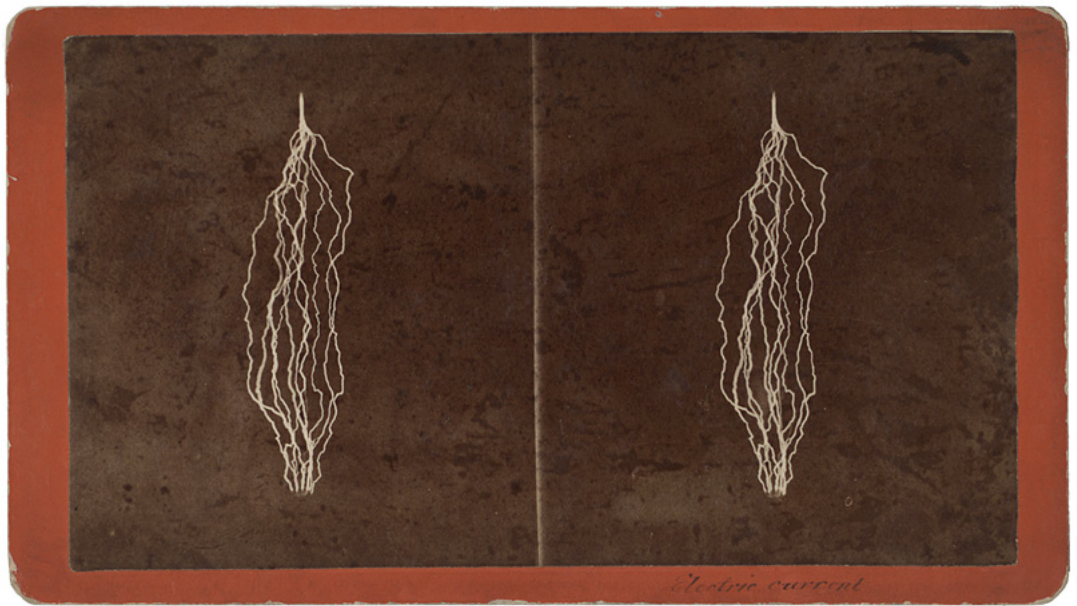


Figure 5. Leo Daft, "[Vertical] Electric Current," ca. 1870–1875. Albumen print. New York City, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs, New York Public Library. Photo: New York Public Library Digital Collections.

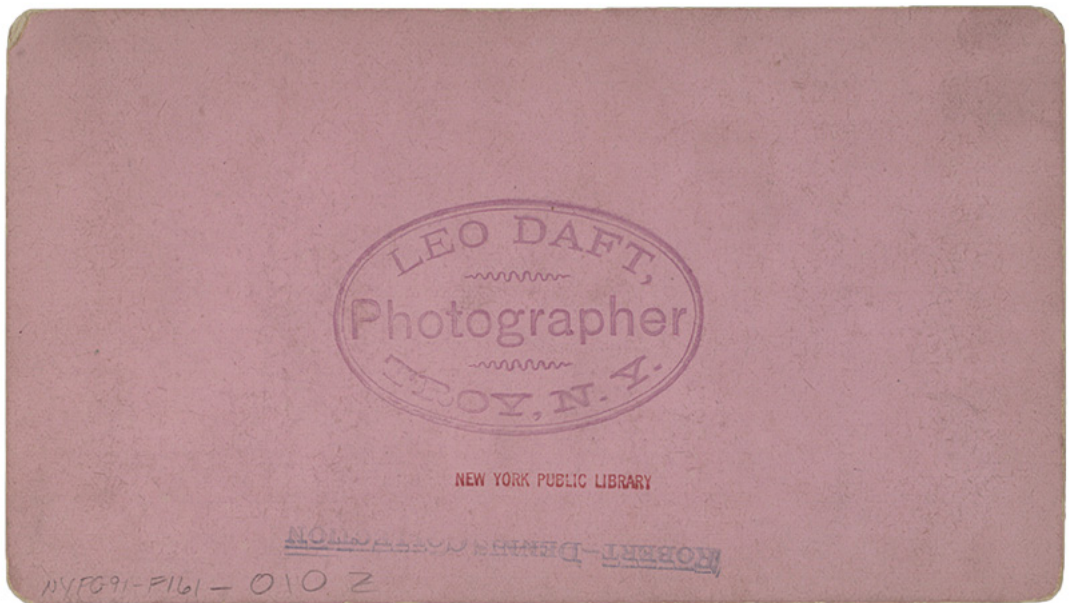


Figure 6. Leo Daft, "[Vertical] Electric Current," ca. 1870–1875. Albumen print. New York City, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs, New York Public Library. Photo: New York Public Library Digital Collections.

into seeing depth: “In making stereoscopic views, the machine should be arranged so that the discharge takes place *vertically*; this brings all the line into the strongest stereoscopic vision.”³⁰ Here, Daft reveals that, in producing electric sparks, he is most interested in capturing images that will produce the most interesting three-dimensional image when viewed through a stereoscope. When placed in a stereoscope, multiple sparks that were created over a short period of time and layered over the same plate are viewed as a single current, a manufactured moment in time.

By photographing sparks of electricity and displaying them in three dimensions, Daft emphasized the creative power of electricity. Stereographs saw massive popularity in the late nineteenth century for their ability to suggest three-dimensionality. According to Crary, it was the effect of depth rather than the subject of the stereographs themselves that kept viewers engaged with the medium: “...what the observer produced, again and again, was the effortless transformation of the dreary parallel images of flat stereo cards into a tantalizing apparition of depth.”³¹ Charles Wheatstone (1802–1875), whose calculations on Daft cites in his letter, had created a stereoscope in 1838 to assist with his experiments on vision, yet the stereoscopic image only gained in popularity when Louis-Jules Duboscq (1817–1886) demonstrated the use of stereographic daguerreotypes with a stereoscope at the great exhibition in 1851.³² While Wheatstone used his stereoscope to further his electrical and optical experiments, Duboscq capitalized on the stereographic image’s propensity to function as an immersive viewing experience.³³ Janice Schimmelman observes that stereographs gained popularity in America in the 1850s because they allowed viewers to “armchair travel” when viewing landscapes, the most common and popular subject of the stereograph, with a stereoscope.³⁴

Displayed as flat images, Daft’s two stereographs only showcase one facet of his artistic experiment. Each individual stereograph card features two separate photographs of the same electric current taken at slightly different angles. In [*Horizontal*] *Electric Current*, ten lines of electricity are visible in each circular photograph, displayed horizontally, and two of the ten lines are not grouped in at the ends with the others. The two images are placed side by side on a beige card with a red border and rounded edges. In [*Vertical*] *Electric Current* [fig. 5], ten separate streams of electric current are joined together at the top of the image before separating into undulating lines and rejoining near the bottom. These images are larger and square in shape, placed next to each other with no space between the inner sides of both photographs. The red card background is visible along the edges of the images, with the words “Electric current” handwritten on the bottom right. The backs are stamped with Daft’s studio logo [figs. 4 and 6]. The New York Public Library dates the cards to 1870 and 1875, based on the knowledge that Daft’s photography studio in Troy was only open between 1873 and 1878. Given that the publication of the article includes a reproduction of one of the two images in Figure 3, it can be surmised that these images were produced between 1873 and 1875.

30. Daft, “Photographing Electric Sparks,” 193.

31. Crary, *Techniques of the Observer*, 132.

32. Schimmelman, *The Tintype in America, 1856–1880*, 16.

33. For more on the calculations that Daft refers to, see Charles Wheatstone, “An Account of Some Experiments to Measure the Velocity of Electricity and the Duration of Electric Light,” *Philosophical Transactions of the Royal Society of London* 12.4 (1834): 583–91.

34. Schimmelman, *The Tintype in America, 1856–1880*, 16.

These images are not products of a single exposure, but multiple different sparks that left their mark on a single plate. It is thus not entirely accurate for Daft to claim that his images are “instantaneous,” as the flash of the electric current lasts for only “one millionth of a second.”³⁵ While the exposure process was close to instant, the final photographs showcase multiple different electric sparks. He observes that on a dry day, the hand-cranked Holtz machine can produce “about six discharges per minute” and that one can “stop at any number of sparks [they] please to have on one plate.”³⁶ Daft’s stereographs, which each feature ten separate sparks, would have each taken well over a minute to produce. If a reader follows his instructions, producing as many sparks as they see fit, the process could be much shorter or longer in duration. Daft’s stereographic images are thus both instantaneous, in that each spark captured on the plate only existed for a short period, and meticulous, in that each plate contains multiple instances of these instantaneous sparks. Furthermore, Daft’s use of the stereograph results in the creation of two nearly identical images of the same spark; the two images that make up one stereograph are an impression of the same electric sparks. The two photo plates would have been placed side by side and thus captured the sparks from slightly different angles.

The experiment at play, here, is revealed to be a creative one. Daft assumes that his readers will have a basic understanding of electricity and the tools required to create it. What he does not assume, and what he spends his letter describing, is how to manipulate electricity to create renderings that are pleasing to the eye. Despite the scientific nature of his process, Daft’s attention to aesthetics can be observed when he discusses the risk of attempting to use a larger coated surface: “really the only delicate point to be observed is just how far the coated surface can be increased without losing the beautiful effect of the wiry impulse surrounded by its aureola.”³⁷ The only potential mishap, according to Daft, is that the natural beauty of the electric spark is lost. His focus is on capturing the unusual moments, like the divided spark seen on the rightmost engraving in his letter; he notes that this one is the “most remarkable example of a divided spark I ever saw.”³⁸ The unique nature of this spark suggests a desire to catalogue a new phenomenon, a particularly fine representation of an unusual occurrence, that leads him to suggest to viewers that, should they recreate his images, they stop producing sparks once a divided one is captured. This control over the process, as well as Daft’s intentionality when making visually pleasing images, highlight the importance that process played in his experimentation. Like his portraits, Daft’s carefully constructed images of electric sparks were artificially influenced to appear natural. The Holtz machine that produced the sparks is not visible in the final images. Only that sparks that the machine produced are seen, leaving viewers to wonder about the mode of their creation. Cary argues that photography supplanted stereoscopy as the preferred method of viewing images in the nineteenth century due to the photograph’s ability to obstruct its own mode of production: “But photography had already abolished the inseparability of observer and

35. Daft, “Photographing Electric Sparks,” 193.

36. Daft, “Photographing Electric Sparks,” 193.

37. Daft, “Photographing Electric Sparks,” 193.

38. Daft, “Photographing Electric Sparks,” 194.

camera obscura, bound together by a single point of view, and made the new camera an apparatus fundamentally independent of the spectator, yet which masqueraded as a transparent and incorporeal intermediary between observer and world.”³⁹ Daft’s photographs enact this “masquerade” by disguising their mode of production whereas his article, by contrast, describes it in depth. In both his portraits and his photographs of sparks, Daft hid the mechanism leading the image to be produced to obtain visually pleasing results.

Daft’s focus on capturing the beauty of the electric sparks, and his description of the repetitive process taken to create his photographs, reflects the nature of the scientific process during the second industrial revolution. In the late nineteenth century, the broad field of natural science was less standardized than it is today. While the concept of a scientific method came into use in the 1870s, it was not associated with a consistent meaning until the early twentieth century. It was around the mid-nineteenth century that the mainstream scientific inductive reasoning philosophy of Francis Bacon (1561–1626), which promoted the practice of generalizing based on specificities, began to be challenged by proponents of a more nature-based, observational science.⁴⁰ Daft’s creative process sought to amalgamate, rather than eliminate, irregularities. In reference to the accompanying images, Daft notes:

At the positive pole sparks usually start from one point on the ball, but I have purposefully selected two groups (in Figs. 1 and 3) where an exception occurs; at the negative, the discharge is always erratic. Fig. 2 represents the average form of a group, and will be repeated ninety times in a hundred; the others may be regarded as curiosities even by a veteran photographer of lighting.⁴¹

The photographs that Daft sent to *The Photographic Times* were not mere examples of spark photography, however, as he notes that three out of the four feature rare exceptions to the norm, where each current begins and ends at the two electric poles of the Holtz machine. As Lorraine Daston and Peter Galison explore in the introduction to *Objectivity*, Western scientists shifted from their prior focus on regularity and reproducing ideal results towards capturing imperfect, irregular phenomena.⁴² Daft’s photographs exist at the intersection of the methodical, repetitive, and symmetry-bent angle of earlier schools of thought, while his interest in capturing unusual sparks trends towards the objective view that was adopted near the turn of the nineteenth century. Even though the sparks he photographs may be unusual, they are nevertheless repeated twice; the two ever-so-slightly differing images on each stereograph form an imperfect symmetry that emphasizes the process that made them.

Invention as Research-Creation

Daft’s photographs are remarkable not because they stand at the intersection of scientific research and artistic production, but because they cannot be separated into distinct categories of art or science. In their influential paper on the concept, Chapman and Sawchuk state that research-creation

39. Crary, *Techniques of the Observer*, 136.

40. Daniel P. Thurs, “Scientific Methods,” in *Wrestling with Nature: From Omens to Science*, ed. Peter Harrison, Ronald L. Numbers, and Michael H. Shank (Chicago: University of Chicago Press, 2022), 308, 315–320.

41. Daft, “Photographing Electric Sparks,” 194.

42. Lorraine Daston and Peter Galison, *Objectivity* (New York: Zone Books, 2007), 15.

“describes a conglomerate of approaches and activities that incorporate creative processes and involve the production of artistic works in the context of academic programs.”⁴³ They emphasize the practice as a radical break from traditional academic standards, newly valuing creative output and experimentation as much as conventional research methodologies. While the methodological category of research-creation among scholars of social sciences and humanities only emerged in the late twentieth century, the broad grouping of creative research practices that the term represents long precede their naming as such. Chapman and Sawchuk, writing in 2012, assert: “Research-creation is not so much a ‘new’ method as it is a ‘newly recognized’ academic practice that has gained ground in the past ten years.”⁴⁴ In situating Daft’s photographs and letter within the context of research-creation, I want to use Daft’s practice to make a case for the historical use of research-creation. If, today, the framework of research-creation allows academics to combine “conventional research” methods and “creative” methods in spaces where disciplinary boundaries would not otherwise permit this, I want to consider how this practice has precedent in earlier eras of intellectual output and suggest that the notion of research-creation might allow for the charting of a tradition in the industrial era.

Research-creation, which I argue is central to the inventive process, is not necessarily a new break in traditional knowledge systems but has precedents in experimental modes of knowledge and art production that thrived during the second industrial revolution. Chapman and Sawchuk group research-creation into four subcategories: research-for-creation, wherein knowledge and resources are gathered prior to the creation of an artwork; research-from-creation, wherein research questions and data are generated from artistic production; creative presentations of research, which sees an artistic production incorporated into the otherwise relatively standardized format of academic presentations; and creation as research, which sees the act of research itself incorporated into an artistic practice and vice versa.⁴⁵ These authors note that these categories are not necessarily distinct by deferring to Wittgenstein’s concept of “family resemblances,” which suggests rather than insists upon groupings.⁴⁶ Of the four categories proposed, creation-as-research is the category that best describes Daft’s practice, and perhaps the practices of similar late nineteenth-century inventors.

Per Chapman and Sawchuk, creation-as-research emphasises the research component of the research-creation process: “Research is more or less the end goal in this instance, although the ‘results’ produced also include the creative production that is entailed, as both a tracing-out and culminating expression of the research process.”⁴⁷ They note that, as the most complicated of the four subcategories, this one most readily examines and experiments with technology that is often discussed theoretically; creation-as-research “is a form of directed exploration through creative processes that includes experimentation, but also analysis, critique, and a profound engagement with theory and questions of method.”⁴⁸ While Daft’s photographs can be formally analyzed as art objects, the process behind

43. Chapman and Sawchuk, “Research-Creation: Intervention, Analysis, and ‘Family Resemblances,’” 13.

44. Chapman and Sawchuk, “Research-Creation: Intervention, Analysis, and ‘Family Resemblances,’” 6.

45. Chapman and Sawchuk, “Research-Creation: Intervention, Analysis, and ‘Family Resemblances,’” 19.

46. Chapman and Sawchuk, “Research-Creation: Intervention, Analysis, and ‘Family Resemblances,’” 14. In their 2015 follow-up article, Chapman and Sawchuk emphasize that these categories were not meant to be rigid suggestions but preliminary guidelines to be critiqued and expanded. See Owen Chapman and Kim Sawchuk, “Creation-as-Research: Critical Making in Complex Environments,” *RACAR: revue d’art canadienne/Canadian Art Review* 40, no. 1 (2015): 49–52.

47. Chapman and Sawchuk, “Research-Creation: Intervention, Analysis, and ‘Family Resemblances,’” 19.

48. Chapman and Sawchuk, “Research-Creation: Intervention, Analysis, and ‘Family Resemblances,’” 19.

their creation provides both the context for their existence and an explanation of their subject matter to the extent that trying to separate the artworks from the research that created them is difficult. Likewise, the instructions Daft provides in his letter can be read and followed without reference to the finished photographs, but much of his discussion centres around how his images showcase the desired aesthetic affects they demonstrate. Nevertheless, the research process takes precedent over the artwork produced within the letter, as the images are published primarily for the purpose of illustration. It is this generative quality of Daft's work that aligns it with the category of creation-as-research over other categories that prioritize artistic output over generative research.

Daft's academic experience was very different from the experiences of students today. Nevertheless, as stated previously, he only gained access to the connections and materials necessary to complete his experiments because of his time studying at University College London. His academic output did not come in the form of a thesis project, but in his continued engagement with academics and academia throughout his years as an inventor. Just as Daft wrote down his methods in print, explaining the research process that led to the creation of his photographs, the research-creation process necessitates the sharing of the process of creation.

Artist and scholar Nathalie Loveless describes the driving force that led her towards research-creation as a paradox at the centre of her artistic creation: "the more I gravitated toward conceptual and feminist art practice, the more theory and history I needed."⁴⁹ Key to her development of both was institutional support from two different schools that provided the educational resources necessary to combine her two complementary disciplines. Like Chapman and Sawchuk, Loveless situates research-creation within the Canadian context. More specifically, provincial and federal funding bodies and the social sciences and humanities departments at universities. Research-creation, according to Loveless, is a term that arose in Quebec universities in the late 1980s; other variations of the term, including practice-based research and practice-led research, are used in the UK.⁵⁰ The research-creation projects that Sawchuk and Chapman describe—notably their description of Chapman's thesis on soundscapes—echo the process of experimentation, participation, creation, and diffusion that Daft shares in his letter to *The Photographic Times*. Key, here, is the engagement with the objects of study. In Chapman's case this is sound production; in Daft's case it is photography. Invention, here, is a form of creation-as-research that incorporates trial and error. What Daft's images highlight is that aesthetics are not antithetical to science. The images are to be admired and viewed for both the moments of their creation and the beauty of the created effect itself.

Looking, Motion, and Flatness

The illusion of depth and movement that lay viewers appreciated as an artistic experience was the same feature of the stereographic image that appealed to researchers. Robert J. Silverman, in his article on the

49. Loveless, "Introduction: Art in the Expanded Field," 3.

50. Loveless, "Introduction: Art in the Expanded Field," 5.

stereoscope, explains that Sir David Brewster (1781–1868), who invented the stereoscopic camera, was opposed to placing the two stereographic images at distances that caused the human eye to see oddly-sized images. Yet, he praised the artistic input of the photographer when deciding how to angle a shot.⁵¹ Some photographers believed that the stereoscope improved upon human vision, as it surpassed the natural world's ability to showcase the minutiae of its three dimensionality. While Talbot understood photography as the direct inscription of nature onto a supporting medium, the stereographic image paired the authentic representation of nature with the illusion of depth and the solidity of dimensionality.⁵²

The process of using the stereoscope to view stereographic images serves as a counterpoint to the argument that early scientific photographers aimed to use the camera as a faithful reflection of reality. By taking two separate photographs of the same subject at slightly different angles, and then tricking the eyes into viewing them at the same time using the stereoscope, photographers created an illusion of realistic depth that was inherently artificial. What was not artificial, however, was the faithful reflection of light on a plate. As Daston and Galison note, late-nineteenth-century scientists promoted photography as an apt medium for capturing images of unusual occurrences whose veracity was in question.⁵³ Photography became increasingly associated with unaltered reproduction and indexical faithfulness, an ironic juxtaposition with Daft's multiple-spark images that highlight human intervention to operate the Holtz machine.

The subjects of Daft's photographs, these exceptional examples of electricity, were also their mode of production; the research process creates the art object. Daft's prints, when viewed through a stereoscope, present a view of electricity that would not be seen when doing electrical experiments. He could have reproduced a static imprint of a single electric spark on a photographic plate, akin to the images of multiple currents published in *The Photographic Times* in their two-dimensionality. Instead, he adopted a technology of photographic display that reflected a creative process: the repetitive, rigorous mode of the scientific method combined with the artistic freedom of allowing for moments of surprise in the form of unusual spark patterns. By capturing multiple sparks on a single plate and displaying them as stereographs, Daft invited viewers to consider an artificial manifestation of a multiplicity of currents that move too quickly to be properly admired by the human eye. Daft notes that these spark photographs were meant to be viewed through a stereoscope to create the illusion of seeing electricity in motion: the moment in which each spark was produced is brought to life, reanimating the moments of the photograph's capture.

While Talbot argued that the production of images was the result of natural processes rather than human intervention, Brewster argued that the process of taking a photograph was artless, but the resulting photographs were not.⁵⁴ According to Brewster, researchers used cameras as tools to produce or aid in experiments that resulted in unique, important creations: photographs. Edwards argues that the use of photography by early scientists

51. Robert J. Silverman, "The Stereoscope and Photographic Depiction in the 19th Century," *Technology and Culture* 34, no. 4 (1993): 753.

52. Silverman, "The Stereoscope and Photographic Depiction in the 19th Century," 735.

53. Daston and Galison, *Objectivity*, 135.

54. Edwards, *The Making of English Photography*, 58.

and inventors reveals their fascination not only with the mechanisms of the process, but with the beauty of the reproductive process: “The fascination with fidelity and exact transcription conveys something of the mesmerizing qualities attributed to the copy in the initial phase of photography.”⁵⁵ This interest can be likened to the scientific method’s emphasis on repetition of processes to achieve replicable results.⁵⁶

Invention as Research-Creation: Magic and Self-Acting Machines

In reproducing Daft’s images in two-dimensional print and without their stereographic duplicates, the “wonderful” effect of lightning appearing before one’s eyes is lost. The inherent flatness of the photograph, as a two-dimensional image on a sheet of metal, paper, or other flat material, shuts down any possibility that the image being looked at is a real scene. Readers understood that recreating Daft’s work by personally undertaking his experimental process was the only way of fulfilling the goals of his photographic project. Instead of just admiring the results, readers could enact the process themselves. Only in doing so could they achieve the meaningful result: an image that documented the dynamic process itself.

While Daft’s photographs were thus firmly rooted in ideas of scientific experimentation, his narrative also appears to diverge from the ostensible standards of science. He does not simply share the steps he followed to make the photographs reproduced in print, but also the steps he followed that resulted in undesirable, or even surprising, results. This is most apparent in his use of language that suggests diverted paths, repetition, and experimentation: he will “generally watch for divided sparks,” “the bunch of sparks in the centre shows the form generally assumed,” “at the positive pole the sparks usually start from one point at the ball.”⁵⁷ Daft’s vocabulary is decidedly non-specific; he does not promise outcomes, but describes ways in which his experiments vary from attempt to attempt. This language is reminiscent of the emphasis Chapman and Sawchuk place on the role of “intuition and ‘feeling’” in research-creation, ideas decidedly removed from common conceptions of scientific experimentation, which nonetheless pervade Daft’s letter.⁵⁸

The goal of bringing intuition into the realm of scientific research, replicable processes, and historical precedent may be the rehabilitation of a notion that was already incorporated into science. Daft’s research is not concerned with inventing a new process, which he does not claim to do; instead, Daft’s interest lies in producing in the most “beautiful effect” that he can using the tools and methods available to him. He was a prolific inventor, but he did not patent this process. His letter and the accompanying photographs are the results of his experimentation, with his eye now turned to induction coils.⁵⁹ Although the results of this subsequent experimentation were not published, one can surmise that he would consider his photographs and his letter to be the results of his electric spark photography in and of themselves. These objects are the result of experimental play, of researching modes of creation and creating research objects as a result.

55. Edwards, *The Making of English Photography*, 59.

56. Daston and Galison, *Objectivity*, 135. Daston and Galison note, for example, that scientific drawings were continued to be used in literature following the invention of photography because of the technical difficulty of producing photographs in the late nineteenth century.

57. Daft, “Photographing Electric Sparks,” 193.

58. Chapman and Sawchuk, “Research-Creation: Intervention, Analysis and ‘Family Resemblances,’” 12.

59. Daft, “Photographing Electric Sparks,” 194.

Daft was not a wizard who harnessed nature for his own inventions, nor were the more prominent individuals who dabbled in both photography and electricity. However, the language used in articles about him and other inventors suggests that their work was a process of otherworldly intervention rather than materialist and capitalist efforts whose interest in furthering science was entangled with a desire to live comfortably and receive recognition from their peers. The knowledge that Daft's photographs were the result of human intervention in nature's mechanics seems only to have intensified the myth of the supernatural genius inventor instead of quelling it. Morus explains this phenomenon succinctly as the result of the self-fashioning researcher of electricity, whose guise as a "man of science" was a basis of expression based on romanticized notions of generations of gentlemen scientists past: "They shaped the ways in which electricity could be seen and understood by providing appropriate contexts through which the imponderable fluid could be approached and assimilated into culture. They thus had an important role to play in defining what counted as experiment. They also defined the experimenter."⁶⁰ The introduction to the article in *The Photographic Times*, which served as the point of departure for this paper, ends by stating that readers are about to experience a "description of [Daft's] modus operandi in chaining the lightning to his will."⁶¹ This language is reminiscent of popular depictions of Benjamin Franklin, the namesake for one of Daft's trolleys, whose discovery that lightning is electrical has been the subject of numerous artworks and articles. Curiously, the article in *The Photographic Times* extols Daft's magic capabilities while at the same time inviting him to reveal his methods—asking the magician to reveal his secrets.

The title of Daft's article in *The Photographic Times* perhaps summarizes the ways in which the stereographic image appealed to both scientists and viewers. While the article is titled "Photographing Electric Sparks," the editor suggests that the images should be called "Photographs of Lightning."⁶² In a 1908 article published after his invention of the electric tram in the Washington Post, Daft is described in such an exaggerated fashion that the author almost seems to be mocking him. The article, titled "The Latest 'Wizard' Has Secrets Which Not Even the Government Can Share," provides a short profile on Oscar Wiederhold, a man who manufactures light fixtures for the American government and whose interest in electricity was entirely financial. However, before Wiederhold is introduced as a "wizard" of electricity, Daft is named as a precluding figure: "The first 'wizard' we had in New Jersey was Leo Daft, builder of an electric car that drove all other electric cars into innocuous desuetude. The second wizard was Tom Edison, whose electric lights now illuminate the world."⁶³ To contemporary viewers, Daft's trolleys lack the original magic that struck audiences during the nineteenth century when they sped through the streets of America.⁶⁴ What does contain an element of magic, of illusion and trickery, are his representations of electric sparks that move before the eye.

Daft's experimental photographs continue to invite further research. In 2016, an anonymous user of the New York Public Library's Digital Collections

60. Iwan Rhys Morus, *Frankenstein's Children: Electricity, Exhibition, and Experiment in Early Nineteenth-Century London* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998), 5.

61. Daft, "Photographing Electric Sparks," 192.

62. For more on depictions of Benjamin Franklin see Phillip Dray, *Stealing God's Thunder: Benjamin Franklin's Lightning Rod and the Invention of America* (New York: Random House, 2005).

63. Daft, "Photographing Electric Sparks," 192.

64. Unknown, "THE LATEST 'WIZARD,'" *The Washington Post* (1877–1922), August 23, 1908.

65. Doug Most, *The Race Underground: Boston, New York, and the Incredible Rivalry that Built America's First Subway* (London: St. Martin's Press, 2014), 78.

created renderings of one of Daft's photographs that attempt to build upon the stereoscopic effect by depicting the sparks in motion: the leftmost through the use of red and blue, or anaglyph, 3D;⁶⁶ in 2020, another turned both images into a GIF.⁶⁷

Most biographical narratives of Leo Daft begin in 1881, two years after he abandoned his photography business. His creation of the Daft Electric Company, invention and implementation of an electric trolley system, and continued engagement with electricity are facets of his life that conform to the existing narratives of the capitalist, scientific American inventor that have been well documented in other articles. However, as explored in this paper, the short period of time during which he was thought to have abandoned his work in electricity produced what is perhaps his most interesting work of all: a series of stereographic images of electric sparks whose three-dimensional motion challenged the notion that photography aimed only to capture the real. ¶

ACKNOWLEDGEMENTS This article was made possible by the family archive created by my grandmother, Kay Flanagan, herself the second-great granddaughter of Leo Daft. I would also like to thank Hana Nikčević for her helpful edits and invaluable input on the intersection between research-creation and Daft's work.

66. "Electric Current. 1870?-1905?," *Stereogranimator*, <http://stereo.nypl.org/view/42898>.

67. "Electric Current. 1870?-1905?," *Stereogranimator*, <http://stereo.nypl.org/view/96877>.

Journeys, Merged Objects, and Public Art: Situating Practices of Salish Weaving as Research-Creation

Alison Ariss

Dans l'histoire de l'art, les textiles autochtones coutumiers ont été ignorés en tant qu'artisanat domestique « traditionnel » et objets fonctionnels. Axé sur la documentation du tissage salish depuis les années 1960 et sur l'intégration des méthodologies de recherche autochtones et non autochtones, cet essai explorera la résurgence du tissage salish en tant que forme salish de recherche-création. Dans cet essai, une approche féministe autochtone centre l'expérience des tisserands salish pour changer les perceptions du tissage salish et pour déstabiliser les omissions structurelles dans les discours de l'art autochtone. Les tissages et les pratiques du tisserand deviennent visibles en tant que sites de partage des connaissances intergénérationnelles, d'innovation, de relations sociales complexes et de continuité.

Alison Ariss is a PhD candidate in the department of Art History, Visual Art and Theory at the University of British Columbia.
—aariss@student.ubc.ca

1. Margaret Kovach, *Indigenous Methodologies: Characteristics, Conversations, and Contexts* (Toronto: University of Toronto Press, 2009), 21.

2. Elizabeth Johnson and Kathryn Bernick, *Hands of our Ancestors: The Revival of Salish Weaving at Musqueam* (Vancouver: UBC Press, 1986), 2.

“The layers of difficulty in bridging cultural paradigms within research most often begin at the level of individual word choice.” —Kovach, 2009¹

Introduction

In the 1986 exhibition catalogue for *Hands of our Ancestors*, University of British Columbia (UBC) Museum of Anthropology (MOA) curator Elizabeth Johnson and archaeologist Kathryn Bernick celebrated x^wməθk^wəy̓əm (Musqueam) blanket weavers, noting how “[t]he people responsible for the revival taught themselves, studying examples of old weavings and questioning elders to learn whatever they remembered of the art.”² Since the 1960s, twentieth-century Salish weavings have appeared in public and institutional spaces as art installations, creating a new mode of making this ancient form visible in the unceded and occupied traditional territories of Halq’eméylem-speaking Stó:lō peoples, the hən̓q̓əmiñəm-speaking x^wməθk^wəy̓əm (Musqueam) and səliłwətaʔt (Tsleil-Waututh) peoples, and the Sk̓w̓x̓w̓ú7mesh (Squamish) speaking peoples.³ However, the revitalization of Salish blanket weaving is usually spoken of as a form of cultural renewal, rather than as a research activity, by practitioners and scholars documenting the resurgent practices.⁴ Yet archival research, oral traditions, interviews, and hands-on and high-technology material investigations have all played roles in the resurgence of Salish weaving on the Northwest Pacific Coast.⁵ The creative woven outputs contain the knowledge gathered by weavers combining Salish ways of being in the world and non-Indigenous academic research processes. If research-creation is an enduring activity rather than an emergent one in the late twentieth century, Johnson and Bernick’s words offer an entry point to trace its longstanding presence in Salish weaving practices.

My essay will focus on how resurgent practices of Salish weaving occurring in Salish communities resonate with the concept of research-creation. Canada’s federal funding body describes research-creation as:

An approach to research that combines creative and academic research practices, and supports the development of knowledge and innovation through artistic expression, scholarly investigation, and experimentation. The creation process is situated within the research activity and produces critically informed work in a variety of media (art forms).⁶

3. Sharon Fortney, "In the Spirit of Reconciliation: Rethinking Collections and the Act of Engagement at the Museum of Vancouver," in *Unsettling Native Art Histories on the Northwest Coast*, ed. Kathryn Bunn-Marcuse and Aldona Jonaitis (Seattle: University of Washington Press, 2020), 154. Naming adopts the Museum of Vancouver's practice of identifying Indigenous peoples by language groups. Weavers continue to use "Salish weaving" and "Salish blankets" to identify their work.

4. I have chosen to use terms such as "customary," "historical," and "twentieth" or "twenty-first century" to describe/categorize Salish weavings, to avoid the traditional/contemporary binary. See America Meredith, "Why Categorizing Native Art as 'Traditional' and 'Contemporary' is Toxic," *First American Art*, *FAAZINE* (February 6, 2020), PDF, https://firstamericanartmagazine.com/traditional_contemporary/.

5. This essay is focused on Stó:lō weavers in British Columbia (BC) in the 1960s who participated in the first documented resurgence of Salish weaving in Sardinia, BC, and on one art installation created by Squamish weavers in BC in 2009. Salish weaving is practiced by many Salish peoples around the Salish Sea and based on collections and memories—it has always been a diversified practice. Coast Salish territories and communities have also been disrupted by the imposition of the Canada-US border. Many families and communities continue to sustain ties regardless of the nation-state border. Salish weaving practices have resurged differently across Salish communities, and the Canada-US border has played a role in this, as it impairs the free movement of Salish peoples in their territories. Likewise, scholarship on Coast Salish weaving has been similarly divided along the Canada-US border. Although I cite scholarship from across Salish territories, my focus of analysis is within British Columbia and the lower mainland area.

6. Social Science and Humanities Research Council, "Definition of Terms: Research-Creation," Update 2021-05-04, web, <https://www.sshrc-crsh.gc.ca/funding-financement/programs-programmes/definitions-eng.aspx#a22>.

7. Natalie Loveless, *How to Make Art at the End of the World: A Manifesto for Research-Creation* (Durham, NC:

What discourse is supposed in this dominant definition? The search for critiques of this emergent concept led me to Natalie Loveless's 2019 book, *How to Make Art at the End of the World: A Manifesto of Research-Creation*. Loveless's historiographical contextualization of research-creation analyzes "the ways that artistic practices come to be understood as research methods and outputs in university contexts, and the different ways that artistic practices with research bases ... have been codified since the 1990s."⁷ That codification has taken different forms in the past thirty years and situates research and creative activities in a hierarchy of knowledge, where traditional disciplinary approaches to research hold the highest value. The manifesto aims to "re-craft practices and pedagogy within university ecologies," critically addressing the structures, politics, and ethics of university institutions in which research-creation operates.⁸

Loveless' view of research-creation as a "critical interdisciplinary praxis," shifts it away from the limitations of a hierarchized integration of disciplinary research approaches toward its role as "a site of resistance and remaking [of] university spaces," problematizing the dominant discourse.⁹ Loveless also invokes Indigenous modes of scholarship found in the stories of Thomas King and Joanne Archibald as models of research-creation outputs that are "different *tangible forms of research...*" and positions them as "valid modes of rendering research public."¹⁰ I suggest that the same is true of the resurgence of Salish weaving, and of the weavers' deployment of their artworks as visible holders of knowledge in public spaces of art installation.

I will attend to how the re-emergence of Salish blanket weaving in Stó:lō territory in the 1960s and its situation as public art in the twentieth and twenty-first centuries constitute the continuation of ancient knowledge systems that are capable of critically addressing settler-colonial institutions in the form of creative visual research products. I will speak to the historical situation of Salish weaving in the canon of Northwest Coast Indigenous Art; how the resurgence of Salish weaving took place the 1960s in British Columbia; and my encounter with an installation of Salish weaving in a Canadian university setting. Through analyzing the weavers' practices with both Indigenous and non-Indigenous theories and methods, I read Salish weaving's resurgence as a Salish approach to research-creation. Likewise, the use of the installation format, specifically in this instance, becomes visible as an Indigenous critique of relationships between systems of knowledge that reside in university institutions and enacts their potential "remaking."¹¹ I also use the term "resurgence" in alignment with Mississauga Nishnaabeg author Leanne Betasamosake Simpson's framing of radical resurgence that sustains the linkages of Indigenous cultural and political action.¹²

I argue that Salish knowledge systems include their own processes and modes of what Euro-American scholarship separately classifies as research and as creation. However, a paradox remains: how to uphold Salish weavings as having critical intellectual value without simply utilizing the Canadian academic hierarchical structures of knowledge—those that previously disregarded Indigenous ways of knowing—to present it as

research-creation.¹³ I aim to respect Salish knowledge through an understanding of Salish weaving as a mode of knowledge-making that pre-exists and is not defined by the dominant concept of research-creation, and to (re) situate Salish weavings as forms of critical Indigenous thought in art historical discourse.

Loveless discusses an idealized mode of research-creation as a form of “deep interdisciplinarity.”¹⁴ While that ideal alters perceptions of research and of creation, the notion of interdisciplinarity remains tethered to a Euro-Canadian compartmentalization of knowledge into discrete disciplines. Even with an aim to denaturalize disciplinary boundaries and counter the hierarchy between theory and practice, Western assumptions of natural separations between the activities of research and creation marks a profound difference between Indigenous and non-Indigenous modes of research.

Shawn Wilson (Opasquik Cree) analyses the experiences of Indigenous peoples with academic research and Indigenous ways of knowing in his 2008 book, *Research is Ceremony*. He foregrounds differences between knowledge systems in the forms of writing he deploys to establish new understandings of and respect for Indigenous research paradigms, or “the holistic use and transmission of information.”¹⁵ He reviews the historical application of academic research to Indigenous peoples in Canada and Australia, showing how it devalued Indigenous knowledge. Wilson cuts through the limitations of what is accepted as research activity and research products by universities with his introduction of an Indigenous research paradigm, one that operates through sets of interconnected relationships and processes that include the researcher’s whole being and actions to shape their research. The paradigm’s ethical basis is in its respect for multiple ontologies, reciprocity and engagement, and “relational accountability.”¹⁶ Abiding by the holistic and axiological principle of “fulfilling ... a role and obligations in the research relationship” is the basis of relational accountability, a critical component of that paradigm.¹⁷

Salish worldviews are similarly grounded in the importance of relationality. The scholarship of the late Deborah Jacobs (Snítelwet iy Siyámiya) brings a Sk̓w̓x̓wú7mesh (Squamish) worldview to the conceptualization of research-creation and how it may be evident in Salish weaving’s resurgence.¹⁸ Jacobs affirms a Squamish research paradigm when she evokes blankets and their role in ceremony as the basis of her research process, and as a metaphor of the enmeshment of Squamish people with place and with the land. Jacobs situates Squamish “upbringing and teachings” as the ground for all knowledge development through learning in community, which includes language, ceremony, oral histories and cultural practices that create a Sk̓w̓x̓wú7mesh way of being in the world.¹⁹ Jacobs theorizes a “sk̓w̓x̓wú7mesh praxis,” or “those acts that may change the sk̓w̓x̓wú7mesh world, inform the people, and commit them to action to revitalize... language and culture.”²⁰ This form of praxis existed prior to a Western conceptualization of “research-creation” in unceded Salish territory. Jacobs’

Duke University Press, 2019), 4, doi: 10.1215/9781478004646.

8. Loveless, *How to Make Art at the End of the World*, 4–7, quotation 27.

9. Loveless, 41, 39.

10. Loveless, 24.

11. *Ibid.*, 39.

12. Leanne Betasamosake Simpson, *As We Have Always Done: Indigenous Freedom Through Radical Resistance* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017), 48–50.

13. Shawn Wilson, *Research is Ceremony: Indigenous Research Methods* (Halifax & Winnipeg: Fernwood Publishing, 2008), 17–19, 30, 43, 45–61; Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples* (London & New York: Zed Books, 1999), 61–80.

14. Simon Penny, “Rigorous Interdisciplinary Pedagogy: Five Years of ACE,” *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 15, no. 1 (February, 2009): 31–54, discussed in Loveless, 31.

15. Wilson, *Research is Ceremony*, 7, 32.

16. Wilson, 58. Wilson cites communication by Evelyn Steinhauer and Cora Weber-Pillwax.

17. Wilson, 73, 77.

18. Deborah Jacobs (Snítelwet iy Siyámiya), “Sk̓w̓x̓wú7mesh Nách’ en Xwech’shi7 t’la Nexwnínew iy Snewíyel - Squamish Praxis: the Interspace of Upbringing and the Teachings,” (PhD diss., Simon Fraser University, 2016), <https://summit.sfu.ca/item/16887>.

19. Jacobs, “Squamish Praxis,” 77, 16–17, 31–33, 45.

20. Jacobs, 1.

21. Maile Arvin, Eve Tuck, and Angie Morrill, "Decolonizing Feminism: Challenging Connections between Settler Colonialism and Heteropatriarchy," *Feminist Formations* 25, no. 1 (2013): 8–34, <http://www.jstor.org/stable/43860665>; Joanne Barker, "Indigenous Feminisms," in *The Oxford Handbook of Indigenous People's Politics*, ed. José Antonio Lucero, Dale Turner, and Donna Lee VanCott (Oxford: Oxford Handbooks Online, 2015), 1–17, doi:10.1093/oxford/hdb/9780195386653.013.007.

22. Wilson, *Research is Ceremony*, 39–40; Doreen Jensen, "Art History," in *Give Back: First Nations Perspectives on Cultural Practice*, ed. Maria Campbell (North Vancouver: Gallerie Publications, 1992), 15–26; Jaune Quick-to-See-Smith, "Give Back," in Campbell, *Give Back*, 61–72. I became aware of Salish weaving after moving to Vancouver in 2009. I am a descendant of settler families from Ireland, Scotland, and England who came to Saugeen Treaty 45 territory (near Guelph, Ontario) in the mid-nineteenth century, and I am grateful to live and work as an uninvited guest in unceded and occupied x^wməθk^wəyəm, Skw̓xwú-7mesh and səliŋwətaʔt territory. Indigenous scholars such as Jensen and Quick-to-See-Smith, who also inform my approach, speak to the importance of forming reciprocal relationships and of building community.

23. Keith Thor Carlson and Albert (Sonny) McHalsie, *A Sto:lo Coast Salish Historical Atlas* (Vancouver: Douglas & McIntyre, 2001), 1–3, 6–7, 21; Jordan Wilson, "Gathered Together: Listening to Musqueam Lived Experiences," *Biography (Honolulu)* 39, no. 3 (Summer 2016): 470, doi:10.1353/bio.2016.0056. For excellent scholarship regarding Salish weavers in the US, see Barbara Brotherton, ed., *S'abadeb, The Gifts: Pacific Coast Salish Art and Artists* (Vancouver: Douglas & McIntyre and Seattle Art Museum, 2008); Crisca Bierwert, *Brushed by Cedar, Living by the River: Coast Salish Figures of Power* (Tucson: University of Arizona Press, 1999).

24. Wayne Suttles, "The Recognition of Coast Salish Art," in Brotherton, *S'abadeb: The Gifts*, 60–62; Paula Gustafson, *Salish Weaving* (Vancouver: Douglas & McIntyre Ltd, 1980), 17–18. I use the term Salish throughout as it is more appropriate to the Stó:lō peoples and their networks of relationships that connect them with both inland (Interior) and coastal (Coast) relatives.

Skw̓xwú7mesh praxis as action for change resonates with the work of Loveless and Wilson, and is reciprocal research aimed at her community's well-being. By integrating the work of these scholars in a critical analysis of Salish weaving's resurgence, Salish weaving can be understood as a knowledge system and practice engaged in research *and* creation, without separation or hierarchy between these actions.

The conceptualization of Salish weaving and the knowledge it holds begins from within Salish epistemologies, and although I have not participated in that mode of experience, remaining cognizant of that conceptual difference creates a respectful distance, requiring pause and reflection in my process. As a settler scholar, I am conscious that my upbringing and education in settler-colonial institutions structures my experience. My research process reshapes my thinking, and is informed by Indigenous feminist theories that work to centre the lived experiences of Salish weavers.²¹ Respecting Salish weaving knowledge as being resonant with research-creation while not flattening the differences across knowledge systems also requires the adoption of what Shawn Wilson calls a "strategy of inquiry" to integrate Indigenous and non-Indigenous theories and methods.²² In what follows, I do not speak on behalf of any Salish weavers, and any errors or omissions are my own: I remain open to questions, correction, and advice.

Stó:lō, Skw̓xwú7mesh, x^wməθk^wəyəm, and səliŋwətaʔt Unceded Territory

As described by Keith Carlson and Dr. Naxaxalhts'i (Albert 'Sonny' McHalsie, Stó:lō), and Jordan Wilson (x^wməθk^wəyəm), the unceded lands surrounding the Salish Sea are deeply enmeshed with networks of Salish families that extend beyond the historically recent Canada-US border southward into Puget Sound, seaward into and along the east coast of Vancouver Island, northward into the mountainous terrain toward Whistler, British Columbia, and inland up the Fraser River valley [fig. 1].²³ The term "Coast Salish" (Salish) was externally imposed upon the Indigenous peoples in this region who are related through cultural practices and language families and who have lived as part of this land since time immemorial.²⁴ The imposition of nation-state borders and settler-colonial Canadian Reserve and US Reservation systems continue to disrupt Salish families and lifeways. The focus of this essay lies with the weaving work of Halq'eméylem (Stó:lō), Skw̓xwú-7mesh (Squamish), and hənqəmihəm (Musqueam and Tsleil-Waututh) speaking peoples on whose unceded lands the city of Vancouver and the surrounding region are situated. It is important to acknowledge that there are many Salish communities on both sides of the Canada-US border who are once again engaging with Salish weaving in differing ways, and that are focused on re-centering the practice in their communities.²⁵

"Merged Objects:" Salish Weaving

Salish weaving is an ancient and dynamic form of cultural production that was disrupted in the early nineteenth century. It is actively being (re)situated by Salish weavers and communities to its former status, once again



Figure 1. Map of Coast Salish territories © Deborah Reade. Original map by Deborah Reade for the Stonington Gallery with later modifications based on research by Barbara Brotherton for the Seattle Art Museum.

25. These three language groups and four nations comprise a small number of the peoples, nations and languages colonially identified as “Coast Salish.” Salish weaving’s resurgence has varied greatly across Salish territories and beyond the Canadian context that frames this paper. Salish weaving has also resurged in Skokomish territory with Twana speaking tribes, in the Lummi Nation, and elsewhere in Salish territories that are now understood to be in the United States. There are many additional communities, nations, and tribes who would identify as Coast Salish or Salish that are not discussed here. The essay is not intended as a comprehensive review of the resurgence of Salish weaving. For an excellent overview, see Crisca Bierwert, “Weaving in Beauty, Weaving in Time,” in Brotherton, *S’abadeb: The Gifts*, 226–45.

26. Carolyn J. Marr, “A History of Salish Weaving: The Effects of Culture Change on a Textile Tradition,” (master’s thesis, University of Denver, 1979), 3–7.

27. Leslie H. Tepper, “Coast Salish Weaving – Preserving Traditional Knowledge with New Technology,” *Indian Journal of Traditional Knowledge* 7, no. 1 (January 2008), 188–90; Gustafson, *Salish Weaving*; Sharon Fortney, “Identifying Sto:lo Basketry: Exploring Different Ways of Knowing Material Culture” (master’s thesis, University of British Columbia, March 2001), ii.

28. Salish two-bar looms incorporate a third floating bar, over which the warps are alternately wound. This allows a weaver to shift the weaving up or down as they weave. When the weaving is completed, the floating bar is pulled out and the warps remain uncut.

29. Liz Hammond-Kaarremma, “A Curious Clay: The Use of a Powdered White Substance in Coast Salish Spinning and Woven Blankets,” *BCStudies* 189 (Spring 2016): 129–49, <https://www.proquest.com/scholarly-journals/curious-clay-use-powdered-white-substance-coast/docview/1785947607/se-2>; Rick Schulting, “The Hair of the Dog: The Identification of a Coast Salish Dog-Hair Blanket,” *Journal of Canadian Archaeology* 18 (1994): 57–67; Russel L. Barsh, Joan M. Jones, and Wayne Suttles, “History, Ethnography, and Archaeology of the Coast Salish Woolly Dog,” in *Dogs and People in Social, Working, Economic or Symbolic Interaction*, ed. Lynn M. Snyder and Elizabeth A. Moore (Oxford: Oxbow Books, 2006), 1–11; F.W. Howay, “The Dog’s Hair Blankets of the



Figure 2. Salish blanket, collected before 1833. Wool, 150 x 127 cm. Cat. No. 1978.522. Copyright and courtesy Perth Museum & Art Gallery, Culture Perth & Kinross, Perth, Scotland.

becoming an integral part of everyday and ceremonial life in Salish societies [fig. 2]. Its dynamism also allows for Salish weaving to participate in society in new ways, in forms such as art.²⁶ Historically, Salish blankets were one form of creative output in a much larger cultural complex of weaving production. Made from a wide range of plant and animal materials, woven items included: wool and fibre garments, regalia, and tumplines; baskets, containers and garments made of cedar and grasses; reed mats for sleeping, bedding, and portable walls in longhouses; and fishing nets and weirs.²⁷

Blankets were usually woven by hand on a two-bar loom.²⁸ Preferential fibres for blankets included mountain goat wool and woolly dog hair (a now-extinct breed reared by Salish weavers for its long white hair).²⁹ Blankets ranged in form and colour, from solid white to multi-coloured with abstract geometric elements and designs. Both the materials and the designs were meaningful to their makers and wearers. Conceived of as wealth and connected with status, blankets continue to be important participants in ceremonial activities for namings, marriages, births, deaths, and for cementing relationships between individuals, families, and nations.³⁰

The range of design choices and materials are evident in historical collections and have differed throughout Salish territory over time and based on materials and the purpose of each blanket.³¹ Weavers continue to experiment with materials and the range of weaving practices and processes across the Salish communities previously mentioned are evidence of the nuances in the lineages of proprietary or privileged knowledge shared within families and in networks of relationships across families and communities, in the application of innovations, and in differing access to and trade in weaving materials. In the past decade, weavers such as Debra Sparrow, Angela George, hereditary chief Janice George and Willard (Buddy) Joseph have transformed their designs into large-scale murals in downtown Vancouver, and into building façades such as the new Vancouver Art Gallery.³²

Expert Squamish weaver Chex̄imiya Siyam’ (hereditary chief Janice George) describes Salish blankets as “merged objects,” embedded with material and metaphysical components of each weaver’s practice. “The

Coast Salish," *The Washington Historical Quarterly* 9, no. 2 (Apr 1918): 83–92.

30. Leslie H. Tepper, Janice George, and Willard Joseph, *Salish Blankets: Robes of Protection and Transformation, Symbols of Wealth* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2017), xii, 55–57; Gerald Bruce Subiyay Miller and D. Michael CHIXapkaid Pavel, "Traditional Teachings about Coast Salish Art," in Brotherton, *S'abadeb: The Gifts*, 32–36; Bierwert, "Weaving in Beauty," 228–230.

31. Paula Gustafson, *Salish Weaving*, 37–63, 65–68; Bierwert, "Weaving in Beauty," 226–45; Tepper, George, and Joseph, *Salish Blankets*, 39–41; Katharine Dickerson, "Classic Salish Twined Robes," *BC Studies* 189 (Spring 2016): 109.

32. "Blanketing The City Series," Vancouver Mural Festival (website), 2018, <https://vanmuralfest.ca/portfolio/blanketing-the-city/>; "Art Opens Understanding | Skwetsimeltxw Willard 'Buddy' Joseph and Chepximiya Siyam' Janice George," Vancouver Art Gallery, Nov. 4, 2021, YouTube video, <https://youtu.be/BTyMttZOYtg>.

33. Tepper, George, and Joseph, *Salish Blankets*, xiv, 134.

34. Tepper, George, and Joseph, 145–56; University of British Columbia Museum of Anthropology (MOA), *Musqueam Weavers Source Book*, Online PDF (2002), 20–84, <https://moa.ubc.ca/wp-content/uploads/2014/08/Sourcebooks-Weavers.pdf>; Janice George in conversation with the author, April 17, 2023.

35. Bill Holm, *Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form* (Vancouver: Douglas & McIntyre, 1965); Kathryn Bunn-Marcuse, "Form First, Function Follows: The Use of Formal Analysis in Northwest Coast Art History," in *Native Art of the Northwest Coast: A History of Changing Ideas*, ed. Charlotte Townsend-Gault, Jennifer Kramer, and Ki-Ke-In (Vancouver: UBC Press, 2013), 406–13.

36. Megan Smetzer and Kathryn Bunn-Marcuse, "Working to Change the Tide: Women Artists on the Northwest Coast," in *Hearts of Our People: Native Women Artists*, ed. Jill Ahlberg Yohe and Teri Greaves, exh. cat. (Minneapolis: Minneapolis Institute of Art and University of Washington Press, 2019), 259–72; Janet Catherine Berlo and Ruth B. Phillips, *Native North American Art*, Second Edition (1998, repr.: New York, Oxford: Oxford University Press, 2015), 218–21; Bierwert, *Brushed by Cedar*, 15.

37. Jisgang Nika Collison, "Stl'inll - Those with Clever Hands: Presenting Female Indigenous Art

object, the maker, the wearer and the community itself are bound and transformed through the creation and use of the Salish blanket."³³ Many weavers speak about the care and protection woven into Salish blankets, the roles blankets play as teachers, the connections they forge with ancestors, and the knowledge they hold: in Salish ontologies, woven blankets are complex entities that are more than their material beings or functional roles.³⁴

Salish Weaving and Northwest Coast Indigenous "Art" History

The popular view of Northwest Coast Indigenous art centres on spectacular items such as monumental carved and painted poles, masks, canoes, and bentwood boxes. The most well-known items are beautifully designed and executed in the abstract formline style practiced by northern groups such as the Xaad Kil and Xaayda Kil, Ts'msyen, and Hañtzaqv̄la speaking peoples (Haida, Tsimshian and Heiltsuk), and were famously formally analyzed in 1965 by art historian Bill Holm.³⁵ This image of the art production of the Pacific Northwest Coast is recent, and narrow compared to the actual depth and range of cultural and material practices.

The historical focus on northern formline design systems and carved wooden items omitted many other forms of cultural production in the region, a signal of the imposition of a colonial hierarchy of material production based in Euro-American/Canadian canons of art.³⁶ The practice of weaving was dismissed as women's domestic work in the gendered hierarchy of settler-colonialism that ran counter to the highly-respected roles Indigenous women held in their families and communities.³⁷ In settler-colonialism's gendered material object categorizations, Indigenous textiles, basketry, beadwork and garments were situated as functional domestic crafts, as were many forms of Indigenous women's creative production.³⁸

Indigenous cultural production was violently disrupted in the rise of settler-colonial assimilationism. In 1884 the Canadian federal government criminalized Indigenous cultural practices in the Indian Act, effectively decreasing the demand for the multitude of blankets that had formerly participated in potlatches and ceremonies. Other impacts on the production of Salish weavings include the introduction of trade blankets, and the increasing inaccessibility of local fibres and materials due to urbanization. The need to engage in waged labour decreased women's time for weaving, and the imposition of federal and provincial pass systems reduced the mobility of Indigenous women and curtailed their ability to gather and trade materials for weaving. Intergenerational knowledge transfer practices were ruptured by the forced attendance of Indigenous children at residential and day schools.³⁹ In place of their languages and eons of knowledge and pedagogy, the children were forced to speak English and were trained as farm and domestic labourers in service to the settler-colonial economy.⁴⁰

In the resurgence of their knowledge-bases since the mid-twentieth century, Salish weavers have also struggled against the layered and intersecting forms of marginalization and disregard encountered by Indigenous women-identified artists in an art system formed around a



Figure 3. Delegation of Salish leaders, British Columbia, 1906. Image PN 7789, courtesy of the Royal BC Museum.

and Scholarship," in Bunn-Marcuse and Jonaitis, *Unsettling Native Art Histories*, 96–101; Keith Thor Carlson (ed.), *You are Asked to Witness: The Stó:lō in Pacific Coast History* (Chilliwack, BC: Stó:lō Heritage Trust, 1997), 92; Myron Eells, *The Indians of Puget Sound: The Notebooks of Myron Eells*, ed. George Castile (Seattle: University of Washington Press, 1985), 348, 350.

38. Jill Ahlberg Yohe and Teri Greaves, eds., "Introduction," in *Hearts of Our People*, 12–20; Megan A. Smetzer, *Painful Beauty: Tlingit Women, Beadwork, and the Art of Resilience* (Seattle: University of Washington Press, 2021), 12. I do not intend to exclude those men who are Salish weavers in the twentieth and twenty-first century, such as Ernie James and Rick Fillardeau (Stó:lō), the late Bruce Subiyay Miller (Skokomish), the late Bill James (Lummi), and Willard (Buddy) Joseph (Squamish). However, most weavers in the 1960s Stó:lō resurgence were women-identified.

39. Rena Point Bolton and Richard Daly, *Xwɛllqwiya: The Life of A Stó:lō Matriarch* (Edmonton: Athabasca University Press, 2013), xxi–xxii.

40. Truth and Reconciliation Commission of Canada, *Final Report of the Truth and Reconciliation Commission of Canada*, Volume One: Summary: Honouring the Truth, Reconciling for the Future (Toronto: James Lorimer & Sons, Ltd., 2015), 2, 40, 43–62, 71–84.

41. Bunn-Marcuse and Smetzer, "Working to Change the Tide," 259–72; Aldona Jonaitis, "Conclusion. Fifty Years Studying Northwest Coast Art: A Personal View," in Bunn-Marcuse and Jonaitis, *Unsettling Native Art Histories*, 299; Aldona Jonaitis, "The Invention and Perpetuation of Culture: The Boasian Legacy and Two 20th Century Woman Totem Pole Carvers," in *Constructing Cultures Then and Now: Celebrating Franz Boas and the Jesup North Pacific Expedition*, ed. Laurel Kendall and Igor Krupnik (Washington, DC: Arctic Studies Center, NMNH, Smithsonian Institution, 2003), 349–60.

42. Bruce Granville Miller, "Anthropology of Art: Shifting Paradigms and Practices, 1870s to 1950," in Townsend-Gault, Kramer, and Ke-Ki-in, *Native Art of the Northwest Coast*, 204–205.

43. Michael Kew, "Traditional Coast Salish Art," in *Susan Point: Coast Salish Artist*, exh. cat. (Vancouver: Douglas & McIntyre, 2000), 19–21; Suttles, "The Recognition of Coast Salish Art," 52; Bierwert, *Brushed by Cedar*, 16–17, 163–70; Jonaitis, *Art of the Northwest Coast*, 87–88.

heteropatriarchal canonical structure.⁴¹ Not only was a gendered hierarchy applied to Salish weaving, the cultural hierarchy of art forms constructed in the early ethnographic discourse of the Northwest Coast disregarded Salish cultural production. Based on a now disproven theory of unilinear cultural evolution, early settler scholarship disparaged the cultural production of Coast Salish peoples, considering it derivative of northern forms.⁴² Ethnocentric theory and the universalization of art led to assumptions that Coast Salish peoples did not have rich cultural practices. Misunderstandings of Halq'eméylem, Skw̓xwú7mesh, and hən̓q̓əmiñəm-speaking peoples' need for privacy regarding certain belongings and a desire to keep non-initiates and outsiders safe from such powerful entities reinforced these assumptions.⁴³ Yet, this lack of visibility in settler society does not equate to a lack of aesthetic, symbolic or conceptual knowledge.

Unlike their carved counterparts, Salish blankets had been highly visible in ceremony and in daily life. The blankets adorning a delegation of Salish chiefs in 1906 were part of the regalia that denoted a person's rank, social status, and family networks [fig. 3].⁴⁴ Once positioned by academics and social reformers such as Rev. George Raley and Alice Ravenhill as handicrafts, Salish blankets no longer held social or political currency in the minds of outside observers who knew little about Salish society, and were overlooked in the emerging discourse of Northwest Coast Indigenous arts in the 1980s.⁴⁵ Despite their presence as public art installations since 1967 at the Place Bonaventure Hotel in Montreal, since 1975 in the House of Commons in Ottawa, and in the Ottawa International Airport and the Vancouver International Airport in the 1980s and 1990s, Salish weavings were not considered as sites of conceptual, intellectual, or critical labour.⁴⁶ New understandings of the art forms of Halq'eméylem, hən̓q̓əmiñəm, and Skw̓xwú7mesh-speaking peoples are growing through the interventions of weavers, artists and cultural producers from these communities, such as Musqueam artist Susan Point.⁴⁷ However, a gap remains in the art historical scholarship.

Weaving Resurgence

Considering this context, prominent public art installations of Salish weaving present a paradox of (in)visibility. Although they were not included in the art historical discourse of Northwest Coast Indigenous art, Salish weavings have been present in public spaces and settler-colonial institutions since its resurgence in the 1960s. The earliest documented installation sites include six weavings commissioned for the newly constructed Place Bonaventure Hotel in Montreal in 1967 [fig. 4] and two weavings by Mary Peters and Anabel Stewart installed in the renovated Parliament Hill offices of Pierre Elliot Trudeau in 1975 [figs. 5–6].⁴⁸ Peters and Stewart were only two of a small and dedicated group of Halq'eméylem-speaking peoples from Stó:lō territories who brought the practice back into the public eye.

Published documentation of weavings' resurgence began in 1966 with Oliver Wells' article, "Return of the Salish Loom" in *The Beaver* magazine. Wells was a retired local farmer and amateur ethnographer who sustained

44. Bierwert, "Weaving in Beauty," 226–29.

45. Tepper, "Coast Salish Weaving," 192; Elizabeth Kalbfleisch, "Celebration or Craftsplotation? Cultural Diplomacy, Marketing, and Coast Salish Knitting," *Journal of Canadian Art History* 29, no. 39–40 (2018–2019): 104–19.

46. Alison Ariss, "Wrapped in Wool: Coast Salish Wool Weaving, Vancouver's Public Art, and Unceded Territory," *Journal of Textile Design Research and Practice* 7, no. 1 (2019): 53–77. The above publication addresses the four Musqueam weavings at the Vancouver airport. Archival and collections research supported by the Art Canada Institute fellowship has allowed for in-person viewing of the four weavings that made up the two Ottawa installations: two weavings in the House of Commons collection and two weavings in the McCord-Stewart Museum collection in October and November 2022.

47. Kathryn Bunn-Marcuse, "Susan Point: Primacy and Perspective," in *Susan Point: Spindle Whorl*, ed. Grant Arnold and Ian Thom, exh. cat. (Vancouver: Vancouver Art Gallery and Black Dog Publishing, 2017), 63–70.

48. Gustafson, *Salish Weaving*, 105; The Chilliwack Progress, "Coqualeetza is New Centre for Weavers," June 14, 1972, 2A, <https://theprogress.newspapers.com/image/77074675>. The Chilliwack Museum and Archives and the Canadian Centre for Architecture (Montreal) hold correspondence between the architect Raymond Affleck and Oliver Wells (on behalf of the weavers) in late 1966 and early 1967. There is no record of requests for weavings as public art installations in Vancouver or British Columbia in Wells' fonds at the CM&A. It is expected that the combination of new construction, along with Affleck's conceptualization of Place Bonaventure as a post-modern space, and trends in pairing textiles with architectural spaces, may have stimulated an interest in Salish weaving. See Ray T. Affleck, "Place Bonaventure," unpublished essay manuscript, March 12, 1969 (CCA Ray Affleck fonds, Box 88-05, File 138, R.T.A. Re: P.B./P.R. Publicity, etc.); Sandra Alfoldy, *Crafting Identity: The Development of Professional Fine Craft in Canada* (Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2005), 93.

49. Oliver N. Wells, *The Chilliwacks and their Neighbours*, ed. Ralph Maud, Brent Galloway, and Marie Weeden (Vancouver: Talonbooks,

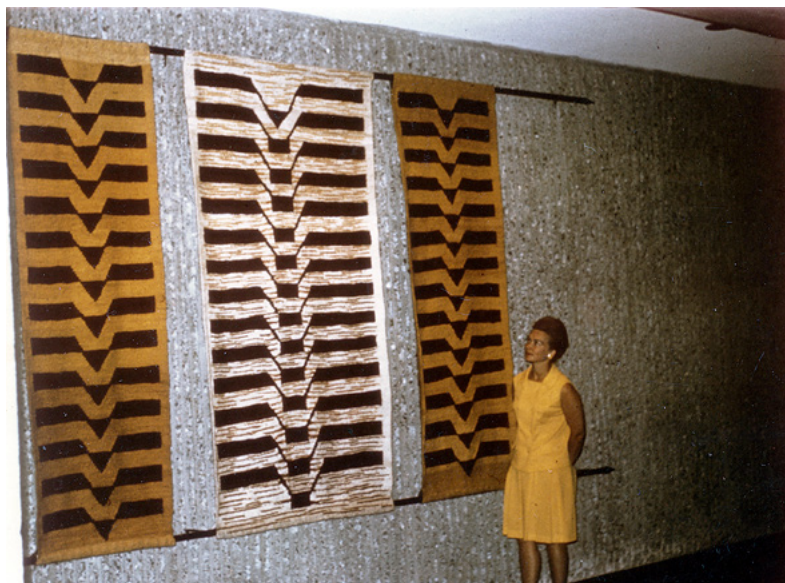


Figure 4. Three of Mary Peters' six weavings installed at Place Bonaventure Hotel, Montréal, ca. 1967. Image courtesy of the Chilliwack Museum and Archives (2004.052.1110).

good relationships with his Indigenous hosts and worked with the Stó:lō weavers as they gathered together people, technology, materials, and knowledge resources to revitalize weaving. Several aspects of weaving's resurgence align with Western concepts of research activity: experimentation, close study, and archival research were central to the weavers' knowledge regeneration. Knowledge was transferred across different forms of weaving, loom prototypes were constructed and tested, and samples of materials, dyes, and woven forms were generated, testing techniques. Oral histories such as those shared by informants in ethnographic interviews may have simultaneously operated as Indigenous modes of recounting knowledge and history.⁴⁹

Ironically, where residential schools and federal bans on cultural practices had severely disrupted knowledge systems, the colonial archives, texts, and photographs that were generated through the salvage paradigm served as alternative sources that provoked memory and re-connected people to stories and family knowledge.⁵⁰ In 1966, Oliver Wells documented how weavers such as Adeline Lorenzetto studied photographs and descriptions of historical weavings in museum collections and parsed ethnographic reports and scholarly articles, such as Kissell's 1929 research paper in *American Anthropologist*. Lorenzetto experimented with techniques on hand-held looms, such as the sample Adeline shared with Sara Wells [fig. 7].⁵¹

Salish peoples have continuously integrated new knowledge while creating new outputs, supporting cultural continuity. The energies put into transforming and sustaining Salish knowledge are visible in the history of new technologies and creative outputs relevant to Salish weaving knowledge.



Figure 5. Mary Peters, *untitled rug*, ca. 1975. Sheep's wool, 205.7 × 139 cm, Catalogue No. O-3020. Photo: House of Commons Collection, Ottawa.



Figure 6. Anabel Stewart, untitled rug, ca. 1975. Sheep's wool, 213.4 × 137.8 cm,
Catalogue No. O-3022, Photo: House of Commons Collection, Ottawa.



Figure 7. Adeline Lorenzetto (standing) sharing her weaving experimentation with Sara Wells. Original black-and-white photograph stamped "Feb 64." Photo: Courtesy of the Chilliwack Museum and Archives.

1987), 94–95. Mary Peters recounts her mountain goat story for Wells.

50. Megan Smetzer, *Painful Beauty*, 13–15.

51. Oliver N. Wells, "Return of the Salish Loom," in *Salish Weaving: Primitive and Modern* (Sardis, BC: Oliver N. Wells, 1969), 27, 33. Sara Wells was Oliver's wife.

52. Eells, *The Indians of Puget Sound*, 170.

53. Marianne P. Stopp, "The Coast Salish Knitters and the Cowichan Sweater: An Event of National Historic Significance," *Material Culture Review* 76 (Fall 2012): 9–29; *The Story of the Coast Salish Knitters*, directed by Christine Welsh (2000, Montreal: Prairie Girl Films (Firm) and National Film Board of Canada), DVD.

54. Gustafson, *Salish Weaving*, 22–23 (fig. 8); Chilliwack Museum and Archives, "Object Record," Blanket (Sto:lo), Object no. 1963.005.001, <https://chilliwack.pastperfectonline.com/webobject/D97272A2-C154-4867-A77B-968829875717>. Described as the chief O'Hamil blanket in the CM&A catalogue, it is dated to 1830 and was given to the weavers to study by Mrs. August Jim (née Margaret Silva).

55. Tepper, George, and Joseph, *Salish Blankets*, 11–12; Schulting, "The Hair of the Dog," 57. Schulting used stable carbon isotope analysis in his study of Salish woolly dogs. Recent studies include X-Ray fluorescence using a portable xRF machine that recorded the heavy metals present in some of the nineteenth-century blankets on display in *The Fabric of Our Land* exhibition at the UBC Museum of Anthropology, in November 2017 and April 2018 (Sue Rowley, email communication, May 2023). Likewise, genetic analysis of Salish woolly dog hair has been conducted at the Smithsonian Institute (Liz Hammond-Kaarremaa, personal and email communication, May and September 2023).

56. On April 7, 2023, I had the opportunity to clean and card mountain goat wool with Musqueam weaver Debra Sparrow, and Sue Rowley and Liz Hammond-Kaarremaa. Debra continues to work with the knowledge of weaving shared with her by her late grandfather, Ed Sparrow.

57. Tepper, George, and Joseph, *Salish Blankets*, 3–4; Bierwert, *Brushed by Cedar*, 7; Debra Sparrow, "A Journey," in *Material Matters: The Art and Culture of Contemporary Textiles*, ed. Ingrid Bachmann and Ruth Scheuing (Toronto: vyz Books,

For instance, when spinning wheels were introduced to Salish peoples in the 1850s in what is now called Washington State, Twana and Klallam-speaking men re-engineered the European spinning wheel to accommodate existing Salish spindle whorl technology, creating a new form of spinning wheel.⁵² In the early 1900s, Salish women integrated their fibre and garment design knowledge with introduced knitting technologies, creating the iconic Cowichan sweater.⁵³ And in the 1960s, the Stó:lō women who came together to weave from reserves near Sardis and Chilliwack, BC learned through the close study of nineteenth-century Salish weavings that local Indigenous families had kept in their possession. For instance, Adeline Lorenzetto and her colleagues cut sections from an 1830 mountain-goat wool blanket, carefully deconstructing them to reveal an ancestral weaver's techniques.⁵⁴ These labour-intensive material transformations point to the strong desires and creative capacities of Salish communities to sustain their cultural practices.

Expert Salish weavers continue to incorporate academic research findings into their knowledge bases, including microscopic, isotopic, and X-Ray fluorescence analyses of materials used in historical blankets.⁵⁵ They also share their direct experiences of weaving, spinning and fibre preparation, their oral narratives, texts, images, dye recipes, and their plant and animal fibre knowledge with each other and with academics.⁵⁶ Publications in 1998, 1999, 2008 and 2017 show that weavers maintain respect for the blankets as beings that connect them with ancestors in their processes of learning and discovery.⁵⁷ In these ways, Stó:lō women such as Martha James, Josephine Kelly, Adeline Lorenzetto, Mary Peters, and Anabel Stewart actively employed what Wilson terms "strategies of inquiry" to re-generate a weaving practice that was always already *and* simultaneously research *and* creation.⁵⁸

Resurgence and Research-Creation: Design, Respect, and Innovation

Mary Peters began weaving from memory in her sixties, prior to meeting Oliver Wells in 1964. Peters was held in high respect in her community for her customary knowledge: she did not attend residential school and Halq'eméylem was her first language. Peters' basket-making practice was based on knowledge shared through her mother's family. Without access to customary materials, Peters initially built her own loom and employed a range of materials such as cotton rags and old garments cut into strips for her weavings, working with designs that were "clearly imposed" in her mind.⁵⁹

Peters' ability to transform customary designs can be viewed as part of a longer history of Salish weavers' inquiry into many forms of weaving, designs, patterns, styles, and the range of potential meanings embedded in the abstract and geometric motifs they employed. Paula Gustafson, Leslie Tepper, Katharine Dickerson, and Sharon Fortney are among the scholars who have analyzed historical blankets and baskets to show how there has been an ongoing interchange of designs across woven Salish forms and materials by weavers prior to individuals such as Peters.⁶⁰

Respect for another weaver's design is evident in what have been called "replica" blankets made by Mary Peters, Anabel Stewart, and other twenty



Figure 8. Mary Peters' "revival version" of the Perth Blanket (see fig. 1). Photo: Courtesy of the Chilliwack Museum and Archives.

1998), 149–56; Miller and Pavel, "Traditional Teachings," 24–49.

58. Wilson, *Research is Ceremony*, 40; Wells, "Return of the Salish Loom," 27, 29–30. Although the Guild grew to over forty members in the 1970s, the resurgence began with individual Stó:lō women such as Amy Cooper, Martha and Irene James, Josephine Kelly, Adeline Lorenzetto, Mary Peters, and Anabel Stewart.

59. Wells, "Return of the Salish Loom," 27; Vancouver Art Gallery, "On Collecting: The Salish Weavers Guild," YouTube, Nov. 19, 2020, <https://youtu.be/6196txftNhs>.

60. Gustafson, *Salish Weaving*; Dickerson, "Classic Salish Twined Robes"; Fortney, "Identifying Stó:lō Basketry"; Tepper, George, and Joseph, *Salish Blankets*, xvii, 34–35, 40, 80–82, 107–113, and 116. Tepper, George, and Joseph discuss the capacity for innovation, such as the creation of the illusion of layers in a nineteenth-century blanket design.

61. Gustafson, *Salish Weaving*, 111, fig. 93; Lorraine Ling, "Salish Weaving, Then & Now," *Interweave* 4, no. 1 (Winter 1979), 40.

62. Port Coquitlam Herald, "Weaving Into the Past," July 24, 1979 (Chilliwack Museum & Archives, File 2004.052.0993).

63. MOA, *Musqueam Weavers*, 58–59, 67; Bierwert, "Weaving in Beauty," 241–43. Dr. Susan Pavel apprenticed with expert weaver G. Bruce Subiyay Miller in the 1990s

and twenty-first century Salish weavers. Created in the early 1970s, Peters and Stewart's individual "revival versions" of the pre-1832 Salish blanket from the Perth Museum collection in Scotland [fig. 2] emulate the original design in their own style [see figs. 6 and 8].⁶¹ A similar approach is present in the design choices of later Stó:lō weavers. In 1979, Oliver Wells' daughter Betty Purkiss stated,

Besides the fine work these women do I am always impressed with the great feeling of sisterhood that exists between them—a strong bond and a respect of one artist for another. For instance, there are some who have a strong feel for a particular design, and it goes without saying that no one else would infringe upon it.⁶²

Expert Salish weavers such as Debra Sparrow, Robyn Sparrow, Barbara Marks-McCoy, and Krista Point, and expert weaver Dr. Susan Pavel, have also respectfully referenced designs from historic blankets and garments in their new creations.⁶³ The deconstruction of a weaving is a means of learning techniques, while the emulation of designs is a research experience and a simultaneous process of creation. The creative dynamism of design available to this practice appears to be grounded in Salish systems of knowledge based on respect for proprietary lineages of knowledge, resonating with Wilson's Indigenous research paradigm.⁶⁴

Tracing lineages of design also reveals the networks of families who took up weaving in the 1960s resurgence in Chilliwack, BC. Local newspaper articles from the 1960s and 1970s individually name the weavers involved in events and often mention their familial relationships. Newspaper photographs showed nieces, daughters, granddaughters, daughters-in-law, sisters-in-law, mothers and mothers-in-law working together to reconstruct weaving practices. In the 1960s and 70s, Stó:lō weavers chose to keep

and is connected to the Skokomish community by marriage to Michael CHiXapkaid Pavel, Miller's nephew. Dr. Pavel is dedicated to teaching, learning and sharing the knowledge with Salish communities.

64. Point Bolton and Daly, *Xweliquiya*, 89–91.

65. Wells, "Return of the Salish Loom," 34–35; John Davies, "Salish weaving, Once a 'Dying Art', Gets a New Lease on Life," *Valley Magazine*, March 29, 1972, 7 (Chilliwack Museum & Archives, File 2004.052.0993); Jacobs, "Squamish Praxis," 51; Tepper, "Coast Salish weaving," 193.

66. Vancouver Art Gallery, "On Collecting: The Salish Weavers Guild," YouTube, Nov. 19, 2020, <https://youtu.be/6196tftNhs>; Gustafson, *Salish Weaving*, 112–13.

67. Collections with weavings by Mary Peters, Monica Williams, and Elizabeth Phillips include: Canadian Museum of History, <https://www.historymuseum.ca/collections/?type=all&q1=all%3A%3Acontains%3A%3Amonica%20-phillips&sort=title&order=asc&view=grid&size=24&page=1>; Royal British Columbia Museum, [68. Miller and Pavel, "Traditional Teachings," 27.](https://search-collections.royalbcmuseum.bc.ca/Ethnology/KeywordResults?as.keyword=Elizabeth+phillips&search=Search; and ubc Museum of Anthropology, http://collection-online.moa.ubc.ca/search?keywords=mary+peters. Peters' granddaughter Monica Williams also carried forward and modified her grandmothers' designs in her own work.</p></div><div data-bbox=)

69. Miller and Pavel, 32, 40. See also Bierwert, "Weaving in Beauty," 245.

70. Sarah Nason, "It's in my Blood: Business and Community Building in the Coast Salish Weaver's Guild 1970-1985," *Ethnohistory Field School Report*, Department of History, University of Victoria, 2015, 16.

71. Jacobs, "Squamish Praxis," 16.

72. Tepper, George, and Joseph, *Salish Blankets*, 134–41; Bierwert, "Weaving in Beauty," 235; Gustafson, *Salish Weavings*, 35–36.

73. Miller and Pavel, "Traditional Teachings," 40–41.

74. Tepper, George, and Joseph, *Salish Blankets*, 1–4; MOA, *Musqueam Weavers*, 35; Sparrow, "A Journey," 149–56.

the practice within Indigenous communities, concentrating on restoring inter-generational learning within and across families, consistent with what the late Deborah Jacobs described as "family-centred teaching."⁶⁵ Siyameqwot Vivian Williams recalls her grandmother—the weaver Mary Peters—telling her the stories that went into her weavings and the meanings held in her designs.⁶⁶ Peters' daughter Siyamiateliyot Elizabeth Phillips and her granddaughter Monica Williams (nee Phillips) also have weavings in museum collections across Canada, transposing a family focused pedagogy into a family history of weaving documented in colonial institutions.⁶⁷

In addressing Salish weaving's resurgence as an Indigenous form of research-creation grounded in Salish paradigms, what was valued by the weavers becomes visible, such as the maintenance and respect of customary and family-specific knowledge. The teachings of the late expert weaver Bruce Subiyay Miller (Skokomish) ring true with Jacobs' analysis of Salish pedagogy. Subiyay Miller speaks of Salish artists as "the first historians."⁶⁸ Subiyay Miller's holistic approach to cultural production emphasizes the responsibilities of Salish artists to transmit history and knowledge through their artworks, encourages close looking at the world, and sustains connections between artworks and stories.⁶⁹ Like Peters' integration of stories about her loved ones into her weavings, her act of creating a work of art is not separate from her life history, nor is it purely an aesthetic process or output. Subiyay Miller, Jacobs, and Peters all indicate that the value of customary knowledge is not solely content: *how* it is passed on between generations as a particular process carries this distinct pedagogy forward. For instance, expert weaver Frieda George recalled watching her grandmother weave as a young child, in the early years of the revival. At the age of thirteen, after a decade of close observation, Frieda was deemed ready to take up the work of weaving.⁷⁰ This approach is similar to the emphasis Jacobs places on the value of "upbringing" as holistic, as a mode of teaching skills and developing a "moral universe" for being in the world, and as the ground for knowledge.⁷¹

The words of twentieth and twenty-first century Salish weavers clarify the values in Salish knowledge systems, such as inspiration, imagination, and spirit. Inspiration may come from archives and old blankets, but it also comes through dreams and visions, and through contact with ancestors and materials during the process of weaving.⁷² Imagination is described as a source of knowledge by Michael CHiXapkaid Pavel and Gerald Bruce Subiyay Miller:

Knowledge acquired through one's imagination should be given credence... Imagination, in its basic form, means creating images that are beyond the five senses. ... Imagination, if utilized creatively, can be a valuable tool...for exploring the realities of our worlds intuitively....In this regard, oral histories recorded in art are indeed valuable because they contain another form of reality relevant to modern society and human experience.⁷³

The importance of spirit within weaving knowledge is also discussed by accomplished weavers such as hereditary chief Janice George, Wendy Grant John, and Debra Sparrow.⁷⁴ In "A Journey," Sparrow narrates her experiences

with weaving as a search for knowledge of Musqueam identity and history.⁷⁵ Sparrow felt that a sense of “spirit” was absent from academic research and emphasized spirit’s importance for creating knowledge, similar to Wilson’s description of its absence in university contexts.⁷⁶ Through that (re)search Salish weavers have focused on their communities and rebuilt pride in Salish ways of being, locating “spirit” and re-engaging it with technical and material processes.⁷⁷ Their weavings constitute those “different *tangible forms of research*” emanating from a resurgent praxis of intergenerational knowledge transfer.⁷⁸ That knowledge transfer is not rote memorization or dogmatic, rather, it is dynamic and interpersonal, a living and experiential body of knowledge made visible by the weavings in their changing forms and shifting sites of visibility.

The observations of Sparrow and Wilson mark substantive differences in approaches to knowledge generation and dissemination between Western universities and Indigenous (Salish) pedagogies.⁷⁹ The university has historically privileged one approach, limiting the acceptance of Indigenous forms of knowledge.⁸⁰ Likewise, framing artistic practices as research without altering underlying disciplinary, pedagogical, or knowledge-dissemination structures may result in mere “gesture[s] of inclusion.”⁸¹ These issues are echoed in my anxiety over subsuming Salish weaving in the realm of research as defined in the dominant discourse, thereby reifying settler-colonial logics.⁸² The fraught reality of avoiding structural privileges leads me to question if my analysis will undermine the centering of Indigenous knowledge or if it will support the expansion of respect for multiple knowledge systems.

A space of possibility opens through Loveless’s statement that “...when the dialogic and pedagogical start to be used as artistic *material*, the university becomes both a site of institutional critique and an exploratory playground.”⁸³ In thinking of Salish weavings as holders of knowledge and as entities imbued with the intentions of the weaver, the dialogic (relational) and pedagogical (processual) capacity of each weaving becomes evident. For instance, the stories embedded in Peters’ weavings make her history visible. Transmission of Peters’ knowledge occurs through the memories evoked by the weavings for her granddaughter Vivian Williams, and through the practice and skills she passed on to her family and her community.⁸⁴ Thought, intention, and care take material form in the weavings, while the ideal and resistant mode of research-creation—one that creates space for multiple ontologies—becomes relevant to the analysis of the roles of Salish weavings in their installation sites. While public installations of Salish weavings may be deemed as sites of knowledge exchange in this reading, it is not their status as artworks (as designated in the discipline of art history) that grants them this possibility: Salish blankets have always been visible as markers of status and the rights and “obligations of the wearer.”⁸⁵ What appears “new” to critical art historical scholarship is always-already part of Salish knowledge.

75. Sparrow, “A Journey,” 149, 152.

76. Jill Baird, “Weaving Worlds: Colliding Traditions Collaborating with Musqueam Weaver and Educator Debra Sparrow” (master’s thesis, University of British Columbia, 1997), 35; Sparrow, “A Journey,” 149, 152; Wilson, *Research is Ceremony*, 89–91.

77. The Chilliwack Progress, “Weaving a World Reputation,” March 26, 1975, 50, <https://the-progress.newspapers.com/image/77089295>; MOA, *Musqueam Weavers*, 72.

78. Loveless, 24.

79. Loveless, 24.

80. Wilson, *Research is Ceremony*, 30, 45–53, 58.

81. Loveless, 6.

82. Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies*; and Patrick Wolfe, *Settler Colonialism and the Transformation of Anthropology: The Politics and Poetics of an Ethnographic Event*, Writing Past Colonialism Series (London: Cassell, 1999).

83. Loveless, 9–10 (emphasis in original).

84. Vancouver Art Gallery, “On Collecting.” The weaving Williams speaks about is not in her possession: her ability to visit with it is predicated on institutional policies and practices of collections access.

85. Tepper, George, and Joseph, *Salish Blankets*, 2.

Skwxwú7mesh L'hen Awtxw (Weaving House), NexwNiwChet/The Teachings, 2009

My encounters with *NexwNiwChet/The Teachings* began in 2016. My strategy of inquiry integrates the late Deborah Jacob's theorization of Skwxwú7mesh (Squamish) pedagogy with my site-specific experience and critical Indigenous feminist analysis of the installation to form a productive entanglement of knowledges.

NexwNiwChet/The Teachings consists of sixteen hand-woven wool blankets located in the "Aboriginal Gathering Place" (Saywell Atrium) at Simon Fraser University |figs. 9 and 10|. ⁸⁶ The collective known as Skwxwú7mesh L'hen Awtxw was formed by hereditary chief Chepximiya Siyam' (Janice George) and Willard [Buddy] Joseph in 2007. The Squamish resurgence of weaving began in the early 2000s, and George and Joseph drew upon the knowledge of their grandmothers, their community, their teachers, and studied archival resources and museum collections. ⁸⁷

NexwNiwChet/The Teachings are visible to passersby from the main walkway through the Saywell Hall Building, where they appear as if at eye-level. Divided into two groups, twelve of the panels hang in a horizontally oriented rectangular installation of three squared groups of four weavings set between the pillars of the atrium wall, at the apex of the atrium's outer wall and its glass-edged roof. Four more weavings are installed as a squared group centered above the entrance to the Museum of Archaeology and Ethnography, the entity responsible for this work as part of its collection within the university institution. ⁸⁸ The weavings are roughly square in format and of similar dimensions and hang on brushed metal rods inserted through their upper warp thread ends (fringe). They stand out from the wall's surface by approximately ten centimeters, and the bottom fringe hangs freely. If a passerby takes the stairs down into the atrium, they will find didactic labels that contain the title, material, and date of each weaving.

Twelve weavings are labelled in blocks of four, from top left to bottom right:

Medicine, River	Seasons, Cedar	Temlh, Medicine
Medicine, Berry Season	Landscapes, Directions	The People, Medicine

The central six panels are abstractly patterned and multicoloured, and are bordered by four burgundy weavings, paired vertically at each end |see fig. 9|. The four weavings above the entrance to the archaeology museum are named, from top left to bottom right |see fig. 10|,

The Chief, Tsatsky,	Four Seasons First Salmon
------------------------	------------------------------

As a group, the weavings contain a series of multicoloured abstract designs that employ triangle, wave, diamond, diagonal, and zigzag motifs. They are variously made with sections of twinned work (two horizontal weft threads twisted around each vertical warp thread to produce a firm or closed weave) resulting in solid blocks of colour, and in sections of twill work (single weft threads are passed under and over the warps, producing an open

86. The Bill Reid Centre, "Nexw Niw Chet (The Teachings)," Simon Fraser University, <https://www.sfu.ca/brc/imeshMobileApp/imesh-art-walk/-nexwniwchet--the-teachings.html>.

87. Annie Ross, "L'Hen Awtxw: A Squamish Weaving House," *American Indian Art* 35, no. 2 (Spring 2010), 55.

88. Rob Rondeau, Simon Fraser University, Museum of Archaeology & Ethnography, Acting Director, email to author, July 29, 2022.



Figure 9. Skwxwú7mesh L'hen Awtxw (Weaving House), *NexwNiwChet/The Teachings*, 2009. Hand woven wool. Twelve of sixteen weavings installed at Saywell Atrium, Simon Fraser University Burnaby Campus, Burnaby, BC. Collection of the SFU Museum of Archaeology & Ethnography. Photo by author, July 2022.



Figure 10. Skwxwú7mesh L'hen Awtxw (Weaving House), *NexwNiwChet/The Teachings*, 2009. Hand woven wool. Four of sixteen weavings installed at the Saywell Atrium, Simon Fraser University Burnaby Campus, Burnaby, BC. Collection of the SFU Museum of Archaeology & Ethnography. Photo by author, July 2022.

weave) forming diagonal chevron and diamond designs in the body of the weave. The white warps and dimensional symmetry of each panel lends to an overall harmonious visual quality. All the designs are large-scaled elements found in historical blankets and baskets, making each one legible from a distance.

In connection with their names on the didactic labels, the geometric designs take on symbolic meanings: triangles are The People, Salmon, Landscapes and Directions; the blue waves are a river, and pink diamonds are berries. But the meanings of the two weavings labeled with the Squamish words *Temlh* and *Tsatsky* are unknown to me, as a non-*Skwxwú7mesh Sníchim* (language) speaking person. I am aware that four is sacred in Salish cosmology, and it repeats in the design elements of the blankets, in the four “Medicine” blankets, and in the configurations of the blankets and didactic labels.⁸⁹ Salmon and First Salmon are present in two weavings, and the latter points to an annual ceremony on the Northwest Coast that honours salmon, the other-than-human kin with whom Salish peoples have long and reciprocal relationships of care.⁹⁰

The weavings provide a sense of the knowledge that Squamish peoples hold about this place; knowledge held for eons before the construction of the university campus in 1965.⁹¹ But only a sense of that knowledge for settlers, arrivants, or other non-Squamish educated viewers. Based on Tepper, George, and Joseph’s 2017 analysis of historical Salish blankets, I could choose to interpret this arrangement with its dynamic diagonals and shifting colours as an illusion of blankets within a blanket, bounded by the four burgundy works.⁹² But speculation does not bring me any closer to knowing the teachings they embody. Without access to the privilege and the responsibility of Squamish knowledge, I remain ignorant of the mountain’s teachings and its enduring relationship with Squamish peoples. As I stand below the weavings on this university campus, recognition of my ignorance floods my awareness and reveals a critical affect of the artwork. I stand beneath the weavings to read their names, but I have not learned what knowledge they hold. The installation physically re-situates my being to “denaturalize” the hierarchical relationship between Indigenous and settler-colonial knowledge.⁹³ I become acutely aware of what counts as knowledge and who has access to it through this encounter.

According to scholar Annie Ross, *NexwNiwChet/The Teachings* provide a Squamish narrative of *Lhukw’lhukw’áyten* (Burnaby Mountain) as the “original teacher.”⁹⁴ Installed during the “Honouring Homeland Weaving Conference” in 2009, the weavings took part in a “Symbolic ... eroding [of] the exclusivity of the University setting by honouring different types of knowledge in an environment customarily oriented toward Western knowledge and value systems.”⁹⁵ Ross’s analysis sheds light on the critique embedded in the installation, and how it values Squamish knowledge by both upholding it and protecting it within this space. Ross does not reveal the embedded stories. The weavings may be an abstraction of *Lhukw’lhukw’áyten* stories for which Squamish people are responsible or, as Shawn Wilson might

89. Tepper, George, and Joseph, *Salish Blankets*, 109.

90. Carlson, *You are Asked to Witness*, 3–5.

91. Hugh Johnston, *Radical Campus* (Vancouver: Douglas & McIntyre, 2005), 114. Janice George in conversation with the author, April 17, 2023.

92. Tepper, George, and Joseph, *Salish Blankets*, 80–82.

93. Loveless, 20.

94. Annie Ross, “Honouring Homeland and Her Beings: Weaving Conference 2009,” Simon Fraser University, March 27–29, 2009, https://www.sfu.ca/lovemotherearth/weaving_conference2009.html.

95. Ross, “Honouring Homeland and Her Beings.”

96. Wilson, *Research is Ceremony*, 77.

say, stories of the mountain with whom they are accountable.⁹⁶ Perhaps the designs point to what those teachings contain without revealing anything to the uninitiated. In this moment of heightened awareness, the teachings from the work of resurgence emerge: I have learned the status of my relationship with Lhukw'lhukw'áytén and with Squamish knowledge, and I have learned how it may be changed.

I return to the late Deborah Jacobs' writing to consider the installation's possible grounding and intentions. The role of teacher in the "upbringing" of the Squamish person is embedded in daily life, in ways of being, and in the land.⁹⁷ The mountain plays a clear role in Squamish pedagogy as the "original teacher" and maintains its agency within this artwork. It is the relationship to the knowledge held in the weavings, and how that relationship is developed, that is critical to thinking through what the weavings do in this space. From what I have come to understand, the weavings, the mountain and its teachings, the things that they each hold space for, do not deny the viewer knowledge: they await the proper relationships to be in place prior to sharing certain knowledge. They shift the focus from the weavings as objects to my relationship with them in this place and its historical contexts.⁹⁸ By maintaining a focus on the way in which research-creation is "done," it is possible to see how the weavers' praxis and woven outputs resonate with research-creation. Respecting that there is difference in Indigenous knowledge processes becomes essential to comprehending a difference in their outputs.

Summary

If the viewer will consider Salish weaving as knowledge, as the output of embodied intellectual activity, *NexwNiwChet/The Teachings* are (re)cognize-able as active entities: they uphold and protect Squamish knowledge in this institution's space.⁹⁹ The viewer is re-positioned toward a new relationship with Squamish knowledge. The weavers have created "a site of generative recrafting...that might help render daily life in the academy more pedagogically, politically and affectively sustainable."¹⁰⁰ I will omit the academy as a qualifier to shift focus onto daily life in unceded Salish territory, where Salish weaving is once again present and visible. As an artwork that participates in an ongoing resurgent process of Salish praxis, *NexwNiwChet/The Teachings* does not acquiesce to dominant forms of knowledge. Its presence outside and above the entrance to the archaeology and ethnography museum and opposite to the Indigenous Studies entrance transforms the atrium into a space for the "remaking" of relationships between Indigenous and Western forms of knowledge and institutions.¹⁰¹

In focusing on the resonance of research-creation's change-orientation to that within Jacob's Skwáwú7mesh praxis, Salish weaving becomes visible as its own form of knowledge at work in the world. Research-creation activity—as it exists in Salish weaving praxis—can hold a recuperative capacity continuously at work against the impositions of colonial knowledge systems. Over centuries, Salish weavers have continually renewed the creative

97. Jacobs, "Squamish Praxis," 13–14.

98. Wilson, *Research is Ceremony*, 35–42, 73.

99. Janice George in conversation with the author, April 17, 2023.

100. Loveless, 3.

101. Loveless, 16.

outputs of Salish weaving. As public art installations Salish weavings are shared as visible sites of knowledge, as sites of teaching and learning and as spaces of innovation, on their own terms. ¶

ACKNOWLEDGEMENTS I am deeply grateful to the Stó:lō women and families that chose to reawaken their cultural practices and make such a significant change to the future of their communities. I thank hereditary chief Chep̓ximiya Siyam' (Janice George) and Skwetsimel̓xw Willard [Buddy] Joseph for sharing their weaving practices through workshops and panel discussions. I respect the time and energy given by chief George and by Patricia Raymond-Adair to their review of my essay, and I am very appreciative of the valuable feedback provided by peer reviewers and RACAR's editorial team. I am grateful to Debra Sparrow, Robyn Sparrow, and Angela George for what they have thoughtfully shared during weaving and spinning workshops, artist panel discussions and interviews. I am continually thankful to Julie Malloway and Patricia Raymond-Adair at the Coqualeetza Cultural Education Centre for their unrivalled enthusiasm for the work of the Salish Weavers Guild and Siyamiateliot and Willow Mussell for sharing their time with me. Curator Jordan Wilson has also generously shared his research on the Guild. I thank the Chilliwack Museum & Archives and the Stó:lō Research Resource Management Centre for their support and for granting access to their rich archives. The UBC Museum of Anthropology, the Indigenous Art Centre, the House of Commons Collection, the Canadian Museum of History, the Canadian Centre for Architecture, the McCord-Stewart Museum, the Museum of Vancouver, and the Royal BC Museum have supported both hands-on and virtual collections research activities. I am indebted to Michelle McGeough, Susan Pavel, Sue Rowley, and T'ai Smith for their insights and guidance that helps shape my thinking. My research has been supported by a SSHRC Doctoral Award, the UBC Public Scholars Initiative, and the 2022–2023 Art Canada Institute Redefining Canadian Art History Fellowship.

How to Use Colonial Discourse Against Colonialism: Strategies of Research-Creation in French Symbolist Art, ca. 1890

Marco Deyasi

Cet article propose d'examiner l'art symbolisme en France vers 1890, plus précisément certains artistes ayant utilisé un savoir colonial imprégné de racisme dans leurs productions, sous l'angle de caractéristiques liées à la recherche-création et aux théories postcoloniales. Cette perspective permettra d'éclairer et d'identifier certains éléments de la production symboliste, associés à l'occultisme et à la théosophie et influencés par la mise en place d'une institutionnalisation du colonialisme. Des artistes, tels que Paul Ranson, impatients de découvrir l'art de l'Asie du Sud-Est, ne pouvaient le faire que par le biais de la propagande présentée lors des expositions universelles, ou au sein des sciences dites coloniales. La recherche-création combinée aux théories postcoloniales permet ainsi de révéler de quelle manière le travail de ces artistes a su s'approprier et subvertir cette propagande raciste et coloniale de la fin du XIX^e siècle.

Marco Deyasi is an instructor in the School of Art at Arizona State University, Tempe.
—marco.deyasi@asu.edu

1. Unless otherwise noted, all translations are by the author.

2. Pol-Neuveu, "Le Village Tonkinois," *Revue de l'exposition universelle de 1889* (1889): 16–24.

Introduction¹

The 1889 Universal Exposition presented an overwhelming spectacle to the citizens of Paris. Underneath the Eiffel Tower, built as a demonstration of France's industrial and technological superiority, elaborate pavilions from nations around the world were arranged for the enjoyment of visitors. France's colonies were also presented as spectacles, with art, religion, and people put on display. Several pavilions were built to celebrate the art, life, and culture of French Indochina: a theatre, a temple, and a restaurant staffed with over 200 Vietnamese colonial subjects.² A village was recreated with personnel playing roles characteristic of everyday life. An entire Buddhist shrine built in Vietnam was transported to Paris and reassembled piece by piece as the "Pagoda of Great Tranquility."³ Simultaneously, a new museum of Indochinese art opened across the river from the Eiffel Tower in the Trocadero Palace, alongside the ethnographic museum later made famous by Picasso.⁴

The exposition was one of a series of World's Fairs held across the Euro-American world into the mid-twentieth century. These were sites where both national identity and representations of colonized peoples were enunciated, developed, and promoted. Scholars have highlighted how these were not simply propagandistic and triumphalist displays, but were also efforts to *convince* metropolitan audiences to support the creation and maintenance of empire.⁵ As Dana Hale, Lynn Palermo, and others have demonstrated, displays like these were designed to encourage French audiences to move away from simple racist chauvinism and to see colonial subjects as hard-working and intelligent, "junior partners" in a supposedly-mutually beneficial relationship where they would be taught modern production and social principles through French rule.⁶

On his visit to the Exposition, the occultist Gérard Encausse (1865–1916), better known by his pseudonym Papus, was *thrilled* to meet actual Buddhist monks. He considered himself an expert on Buddhism and eagerly sought out the Vietnamese monks brought over to perform ceremonies for the staff of the Indochina section. Papus was one of few Europeans invited to the ceremonies and enthusiastically wrote about his experience in his occultist magazine, *L'Initiation (Initiation)*.⁷ Over the next three months, Papus would write a series of articles entitled "The Orient at the Universal Exposition,"

highlighting his occultist interpretation of what he saw. In contrast to the propagandistic purposes of the exposition, Papus dissented from the imperial messages that the exposition was attempting to convey.⁸ In one article, he contrasted a French pavilion with an Indian pavilion facing it: “The Palace of War, bristling with machine guns, cannons, and cannon-balls, the only church that the self-proclaimed civilized West, could erect to face the Hindu pagoda [sic].”⁹ He asserted that his goal was to bring Eastern and Western civilizations and their complementary forms of knowledge closer together. One way that he tried to do this was by promoting a new occultist theory called Esoteric Buddhism which claimed that Christ and the Buddha were not merely similar or parallel in their religious and social messages, but actually manifestations of the same divinity: they were the same person. Thus, Europeans needed to humbly learn from Asian culture because neither the East nor the West had a monopoly on truth or wisdom. Among the notable proponents of this idea were Edouard Schuré in *The Great Initiates* (1889) and Alfred Percy Sinnett, a prominent Theosophist in India.¹⁰

At about the same time, the painter Paul Ranson (1861–1909), an avid occultist and member of a youthful group of Symbolist artists who called themselves the Nabis, painted an odd picture: *Christ and Buddha* (1889–90) [fig. 1]. The painting lifts the stylized crucifixion from Gauguin’s (1848–1903) work, *The Yellow Christ* (1889) and puts it together with a seated Buddha and a Buddha head in the foreground, each rendered in grey tones as though they are sculptures. Two lotus flowers appear between the Buddhas. The relatively unmodulated colours and dark outlines subvert perspectival space and demonstrate the influence of Emile Bernard (1868–1941) and Gauguin’s *cloisonnisme*. The figures hover over a flattened red and orange background. What appear to be clouds around Christ take on the shape of praying figures. As Robert Welsh has indicated, these Buddhas are of a Thai or Cambodian type and Ranson must have seen them at either the Universal Exposition or the new Indochinese Museum opposite the exposition grounds.¹¹ Welsh identified the source of Ranson’s unusual imagery in Sinnett’s book, *Esoteric Buddhism* (1883), noting that the painting is effectively an illustration of the author’s occultist beliefs.

This paper argues that Ranson and Papus’ engagement with Southeast Asian art can be usefully explored in relation to the idea of research-creation. There are two interrelated foci: the first is that research-creation holds promise for elucidating historical works of art. The second stems from the first; the idea of research-creation has helped me to reframe a thorny issue around Ranson’s artwork and similar Symbolist works of the late nineteenth-century: how to address artists like Ranson who relied on pseudoscientific ideas like occultism as well as both colonial propaganda like the exposition and the mainstream scientific texts which were suffused with racism? Would this art be irretrievably tainted by its reliance on colonial discourse? Or was it possible to make art that subverted or transgressed the colonial ideologies that otherwise permeated daily life? This essay’s secondary focus is to nuance our understanding of the cultural politics of Symbolist art

3. Maurice Montégut, “Le Temple Bouddhique à l’Esplanade,” *Revue de l’exposition universelle de 1889* (1889): 269–72. Also Hippolyte Gauthier, *Les Curiosités de l’exposition de 1889* (Paris: Ch. Delgrave, 1889), 112.

4. Gilles Genty, in Brigitte Ranson Bitker and Gilles Genty, *Paul Ranson 1861–1909, Catalogue raisonné* (Paris: Somogy éditions d’art, 1999), cat. no. 6, 52.

5. The literature on this subject is too vast to list. Some representative examples include David Ciarlo, *Advertising Empire: Race and Visual Culture in Imperial Germany* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011); Alexander Geppert, *Fleeting Cities, Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe* (London: Palgrave Macmillan, 2010); Zeynep Çelik, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World’s Fairs* (Berkeley: University of California Press, 1992); Robert Rydell, *All The World’s a Fair: Visions of Empire in American International Expositions* (Chicago: University of Chicago Press, 1984).

6. Dana S. Hale, *Races on Display: French Representations of Colonized Peoples, 1886–1940* (Bloomington: Indiana University Press, 2008). Lynn Palermo, “Identity Under Construction: Representing the Colonies at the Paris Exposition Universelle of 1889,” in *The Color of Liberty: Histories of Race in France*, ed. Sue Peabody and Tyler Stovall (Durham, NC: Duke University Press, 2003), 285–301.

7. Papus, “L’Orient à l’Exposition Universelle: Le temple Bouddhique de Paris,” *L’Initiation* 4, no. 12 (September 1889): 279–82.

8. Papus, “L’Orient à l’Exposition Universelle,” *L’Initiation* 4, no. 10 (July 1889): 94–95.

9. Papus, “L’Orient à l’Exposition Universelle,” *L’Initiation* 4, no. 11 (August 1889): 188.

10. Alfred Percy Sinnett, *Esoteric Buddhism* (London: Trübner, 1883); Edouard Schuré, *Les Grands Initiés: esquisse de l’histoire secrète des religions* (Paris: Perrin, 1889).

11. Robert Welsh, “Sacred Geometry: French Symbolism and Early Abstraction,” in *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, ed. Maurice Tuchman and Judi Freeman (New York: Abbeville Press; Los Angeles County Museum of Art, 1986), 66.



Figure 1. Paul Ranson, *Christ and Buddha*, ca. 1890. Oil on canvas, 51.4 cm × 66.7 cm. The Hague, Kunstmuseum Den Haag. Photo: reproduced from Brigitte Ranson Bitker and Gilles Genty, *Paul Ranson, 1861–1909: Catalogue raisonné: japonisme, symbolisme, art nouveau* (Paris: Somogy, 1999).

in the colonial period. While scholarship has begun to move away from the polemical debates of an earlier generation, work remains to be done to fully elucidate the ways that artists like Ranson and the occultist Nabis were *both* implicated in colonial discourse and simultaneously attempting to transgress and transcend it. This essay uses Ranson and the occultist Nabis as a case study for adapting and applying the framework of research-creation to historical art. It represents my effort to use research-creation to unpack these issues.

The concept of research-creation emerged out of the uneasy fit between the practices of artmaking and art teaching in university contexts, where they have been housed since the mid-twentieth century. It highlights the ways that academic priorities, competition, and funding distort the material practice of artmaking and its accompanying intellectual work, especially in the modern neoliberal university which values quantitative measurement and external funding. For example, Natalie Loveless in her recent monograph/manifesto argues that art pedagogy is incommensurate with Canadian universities.¹² She emphasizes that research-creation can help to overcome the persistent divide between writing and making.¹³ She highlights how even supportive institutions like SSHRC continue to separate written or intellectual work from the creative work of making art.

Advocates of research-creation are drawing on the powerful and transformative legacy of the 1960s, especially the efforts by conceptual and performance artists to challenge the dominant culture and its philosophical foundations. Like the political tumult and activism of the era to which it was tied, the rise of contemporary art included a great many experimental forms and efforts that held the potential for liberation. One consistent theme in the literature on research-creation is that it challenges the dominant forms and structures of knowledge, especially as those forms are created and validated by institutions like universities.¹⁴ Scholars like Owen Chapman and Kim Sawchuk seem to be extending earlier 1960s practices and debates when they argue that research-creation can present “alternative frameworks for understanding, communicating, and disseminating knowledge. This is also what defines research-creation as an epistemological intervention on the level of academic methodology.”¹⁵ Indeed, Chapman, Sawchuk, and Loveless have each emphasized the ways that research-creation can resist the homogenizing pressures of modern universities and inspire political change, perhaps ultimately enabling a profound transformation of Canadian society.¹⁶ This emphasis is significant because it suggests that artmaking might be able to transcend the context from which it emerged and the oppressive discourses upon which it relies, rather than be trapped by its origins in neoliberal and neo-colonial discourses. Loveless and other supporters of research-creation seem to hold open the possibility that thinking and making differently might point the way to a liberatory transformation of society.

Chapman and Sawchuk, along with Loveless, have emphasized the importance of not applying a single definition to research-creation, of not

12. Natalie Loveless, “Introduction: Art in the Expanded Field,” in *How to Make Art at the End of the World: A Manifesto for Research-Creation* (Durham, NC: Duke University Press, 2019), 1–18.

13. Loveless, *How to Make Art at the End of the World*, 12–13.

14. Owen Chapman and Kim Sawchuk, “Research-Creation: Intervention, Analysis, and ‘Family Resemblances,’” *Canadian Journal of Communication* 37 (2012): 5–26.

15. Chapman and Sawchuk, “Research-Creation,” 23.

16. Loveless, *How to Make Art at the End of the World*, 19–37. Also, Natalie Loveless, “Introduction: Short Statements on Research-Creation,” *RACAR* 40, no. 1 (2015): 41–42. Owen Chapman, “Foreword,” in Natalie Loveless, *Knowings and Knots: Methodologies and Ecologies in Research-Creation* (Edmonton: University of Alberta Press, 2020), xxiv.

restricting it to a single method or seeking to understand it in exclusive terms.¹⁷ In that spirit, I intend this argument to be a gesture of solidarity and support for my art professor colleagues and comrades. I agree that their efforts to resist the structures and pressures of the modern academy are not simply the narrow concern of a few professors of studio practice. I believe that their struggle has both broader implications and a much longer history in the visual arts. As we know, conceptual and performance artists in the 1960s and 1970s were not the only ones who attempted to transform their culture through new art practices tied to new forms of thinking and making. The assimilation of modernist painting into museums and textbooks, along with decades of formalist criticism, has made it hard for us to appreciate just how much the radical formal experiments of modernism were embedded in a larger project of cultural transformation. In contrast, this paper seeks to elucidate some of the ways that Symbolist artists in Paris attempted to both resist the colonial culture around them and formulate new art practices that might have held the potential to transcend it.

The Symbolists that are the subject of this paper followed the intellectual path pioneered by occultists like Papus and his circle who—much like practitioners of research-creation—appropriated dominant forms of knowledge for their own purposes, thereby intervening in the regime of truth supported by the French colonial state while dissenting from its values and—again, like research-creation—seeking alternative frameworks for knowledge. Central to these efforts was the conviction, shared by Theosophists, occultists, and Symbolists alike, that mainstream knowledge and religious doctrine obscured the real truths of nature and the divine. The occultist milieu of France around 1890 might broadly correspond to what Sawchuk and Chapman call research-for-creation. Occultists and their allies believed that only through alternative methods of recognizing and assembling knowledge could the universal Ideal be discovered, hidden as it was behind superficial appearances and the dogma of established religions like Christianity. Theosophy in particular emphasized that the real truths of religion needed to be decoded by searching for correspondences between different faiths, thereby combining elements from Judaism, Buddhism, Hinduism, and Islam, as well as Christianity.

Symbolist artists like Ranson and his colleagues extended these occultist approaches to research and knowledge, fusing them with artmaking. Overall, Symbolist painting was a kind of experimental practice where artists were figuring out how to represent the deep and hidden truths of the world. Recently, Allison Morehead has established that the intellectual model of experimentation, drawn from the natural sciences, directly inspired Symbolist painters and shaped how they understood their efforts to radically reimagine visual form.¹⁸ As Michelle Facos describes, Symbolism was a rejection of the naturalism and realism characteristic of Impression and earlier art movements.¹⁹ Some interpreted this rejection as a call to focus on their own inner states and emotions while others looked to the divine. In both cases, Symbolist discourse consistently used the trope of looking

17. Owen Chapman and Kim Sawchuk, "Creation-as-Research: Critical Making in Complex Environments," *RACAR* 40, no. 1 (2015): 49–52. Loveless, *Knowings and Knots*, xix.

18. Allison Morehead, *Nature's Experiments and the Search for Symbolist Form* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2017).

19. Michelle Facos, *Symbolist Art in Context* (Berkeley: University of California Press, 2009).

past the appearances of the natural world to find a deeper and more meaningful truth. In so doing, Symbolist artists sought visual forms that could reveal these hidden truths to viewers. Representation was not the goal. Instead, artists aimed to evoke the universal Ideal through compositions of forms and colours.²⁰ As Emile Verhaeren put it, “In Symbolism fact and world become mere pretexts for ideas: they are handled as appearances, ceaselessly variable, and ultimately manifest themselves as the dreams of our brains.”²¹ The milieu of Symbolist painting in France was similar to that of occultist thought and writing: a quick-moving collection of groups that emerged from restless attempts to find forms of creative and intellectual practice that succeeded at their mystical goals.

However, Symbolism was a diverse artistic movement even within France. Ranson and the Nabis represent only a portion of the French artistic milieu and their goals were not shared by all adherents, much less by all Symbolists across the continent. Other Parisian Symbolists like Joséphin Péladan, who organized some of the first exhibitions of Symbolist art, turned towards the politically reactionary end of the political spectrum.²² Péladan, who was originally on the masthead of *L'Initiation*, acrimoniously broke with Papus and his group in 1889 over how central a role Christianity should take in occultism.²³ Likewise, Ranson’s friend and colleague Maurice Denis aligned himself over the course of the 1890s with the extreme right through his partnership with Adrien Mithouard’s antisemitic and monarchist journal *L’Occident*.²⁴ His histories of Symbolism were published by Mithouard’s press and he later joined the notorious proto-fascist *Action Française*.²⁵ This paper focuses on a small segment of the otherwise diverse Symbolist movement, even though it has implications beyond it.

Despite the value that research-creation has when applied to Symbolist art, other lenses are also required. Examining Ranson’s painting and Papus’ interest in Southeast Asian art through the frame of research-creation enables me to position occultist and Symbolist discourse in radical opposition to the mainstream of colonial culture in France at the end of the nineteenth-century. However, this frame does not provide an explanation of exactly *how* occultists and Symbolists could draw on and work with colonial sources for their research and, at the same time, avoid being merely complicit with colonial ideology and the racism that underpinned it. Earlier scholars have argued that primitivism in modern art is fatally tied to colonial discourse and thus to colonial oppression.²⁶ Many of these arguments have centred on the myriad ways in which primitivist modern artists demonstrated profound ignorance of the non-Western art and culture which fascinated them. One consistent perspective within this scholarship is that, because these artists drew on colonial discourse and propagandistic presentations of colonized cultures, their art necessarily reinscribed, rather than resisted, the racism inherent to colonial culture.

While I acknowledge a debt to this earlier work, I seek to move beyond a generalized condemnation of Euro-American artistic interest in non-Western art and culture. I am inspired by more recent work like that by Elizabeth

20. Michelle Facos and Thor J. Mednick, “Introduction,” in *The Symbolist Roots of Modern Art*, ed. Facos and Mednick (Burlington, VT: Ashgate, 2015), 2.

21. Verhaeren, quoted in Facos, *Symbolist Art in Context*, 16.

22. Maria Di Pasquale, “Joséphin Péladan: Occultism, Catholicism, and Science in the Fin De Siècle,” *RACAR* 34, no. 1 (2009): 53–61.

23. See Péladan’s public letter, published in *L’Initiation* (June 1890): 282–84. Péladan’s conservative politics are indicated by the full name of his group, the Catholic Order of the Rose and Cross, in contrast to Papus and Stanislas de Guaita’s *Kabbalistic Order of the Rose and Cross*.

24. Mark Antliff, “The Jew as Anti-Artist: Georges Sorel, Anti-Semitism, and the Aesthetics of Class Consciousness,” *Oxford Art Journal* 20, no. 1 (1997): 66; Katherine Kuenzli, “Aesthetics and Cultural Politics in the Age of Dreyfus: Maurice Denis’s *Homage to Cézanne*,” *Art History* 30, no. 5 (November 2007): 683–711.

25. Jean-Paul Bouillon, “The Politics of Maurice Denis,” in Guy Cogeval, Claire Denis, et al., *Maurice Denis, 1870–1943* (Ghent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1994), 99.

26. A representative sample of these works might include: Marianna Torgivnick, *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives* (Chicago: University of Chicago Press, 1990); Hal Foster, “The ‘Primitive’ Unconscious of Modern Art,” *October* 34 (Autumn, 1985): 45–70; Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art* (London: Thames and Hudson, 1994); David Lomas, “In Another Frame: *Les Dames d’Avignon* and Physical Anthropology,” in *Picasso’s Les Dames d’Avignon*, ed. Christopher Green (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2001), 104–27.

Childs, who has compellingly expanded the scholarly discussion of Gauguin and highlighted how his paintings *both* drew on colonial imagery and tropes and yet departed from them in significant ways, challenging colonial representations and discourse.²⁷ Using archival research and insights from postcolonial theory, I will argue that far from being a condescending and derogatory primitivism or a colonial appropriation of subaltern culture, occultist-inspired Symbolist art in France was inflected by the egalitarian and utopian politics of Esoteric Buddhism and related occultisms like Theosophy, which also suffused Symbolist painting in France around 1890. Indeed, these esoteric and occultist ideas dovetailed with the Idealism characteristic of Symbolist anti-naturalism and thereby infuse egalitarian and anti-colonial cultural politics into the Symbolist art at the centre of this essay. Overall, we can say that artists like Ranson were both *of* and *against* this world.²⁸

How Might We Approach Art and Research that Relies on Colonial Propaganda?

The visual and scholarly sources that Papus, Ranson, and others used were, undoubtedly, deeply implicated in colonial discourse and white supremacy. As Nélia Dias, Alice Conklin, and others have demonstrated, scientific racism saturated the social sciences at this time.²⁹ Sometimes called Social Darwinism, this view claimed that there was an evolutionary hierarchy of humans. Adherents like Francis Galton, Herbert Spencer, and Cesare Lombroso asserted that both cultural and individual characteristics, even personality, were determined by heredity.³⁰ I have argued elsewhere that the scholarly study of Cambodian and Vietnamese art was shaped by these same forms of pervasive and embedded racism.³¹ Anthropologist Susan Bayly has established that the École Française de l'Extrême-Orient (the EFEO, the colonial archeological and anthropological organization which stills exists today) was directly influenced by the notion that historically and artistically significant cultures emerged only from "vigorous" racial groups.³² Their categorization of historical periods in ancient Cambodia was based on assertions that changes in architecture and urbanization corresponded to the dominance of different racial types, starting with ethnically Chinese peoples, and later an ethnically "Hinduized" society. Bayly further argues that French concerns with the racial health of the metropole were exported to the colonies, for instance in a focus on Southeast Asia as a site where the races and biological heritages of India and China came together, causing division. These concerns about social division were especially prominent in moments where the transition to modernity was accompanied by profound ruptures, issues that characterized France itself around the turn of the twentieth century.

But artists always necessarily rely on the scholarly knowledge of their own time. Insights from postcolonial theory and recent historical studies can help us understand how research-creation might draw on colonial discourse while simultaneously subverting it. A key idea comes from the work of Homi K. Bhabha, who argued that colonial discourse is contradictory.³³ Instead of being a kind of master discourse or ideology that unidirectionally exerts its

27. Elizabeth C. Childs, *Vanishing Paradise: Art and Exoticism in Colonial Tahiti* (Berkeley: University of California Press, 2013).

28. This phrase is Patricia Leighton's in "Colonialism, l'art nègre, and Les Demoiselles d'Avignon," in Green, *Picasso's Les Demoiselles d'Avignon*, 77.

29. Nélia Dias, *La mesure des sens: Les anthropologues et le corps humain au XIX^e siècle* (Paris: Editions Aubier, 2004). Alice Conklin, *In the Museum of Man: Race, Anthropology, and Empire in France, 1850–1950* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2013).

30. For example, Cesare Lombroso, *Crime: Its Causes and Remedies*, trans. Henry P. Horton (Boston: Little, Brown, 1911), 366–69.

31. Marco Deyasi, "Le colonialisme français: la discipline de l'histoire de l'art et l'Asie du Sud-Est," in *L'historiographie française de l'art, 1890–1950*, ed. Neil McWilliam and Michela Passini (Strasbourg: Institut national d'histoire de l'art/Presses Universitaires de Strasbourg, forthcoming), 358–71.

32. Susan Bayly, "French Anthropology and the Durkheimians in Colonial Indochina," *Modern Asian Studies* 34 no. 3 (2000): 581–622.

33. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994). See also John McLeod, *Beginning Postcolonialism*, 2nd ed. (Manchester: Manchester University Press, 2010), 61–67.

influence upon us, colonial discourse actually presents contradictory positions—simultaneously. As he describes it, colonial discourse asserts that the colonized are fundamentally alien, destined to be persistently unknowable and mysterious, Other. At very same time it also asserts that the colonized can be fully understood by Euro-American science and social science, that they can be assimilated into capitalist markets and production, and they can be taught to be modern and civilized, like “us.” Influenced by Bhabha, Patricia Morton argued that at the Colonial Exposition of 1931 in Paris, the “norms, rules, and systems of French colonialism both emerged and broke down, unsustainable because of their internal contradictions.”³⁴ Morton’s statement is a useful summary of Bhabha’s perspective and its implications for understanding how colonial propaganda like universal exhibitions actually functioned.

An insight by the sociologist Hannah Botsis intersects very helpfully with Bhabha’s claims.³⁵ In arguing against the concept of a master discourse in general, she highlights the work of Judith Butler and how it shows that both oppression and resistance are made possible by the same discursive structures.³⁶ As Botsis describes, human agency is constructed by the structures of oppression of society. However, once that agency has been created, the limitations that the oppressive discourse seeks to impose on human action and thought can never fully succeed. This is a key origin for resistance. As the anthropologist Nicholas Thomas put it, “colonialism is not domination, but the effort to produce relations of dominance...”³⁷

The implications of these ideas are elaborated by Thomas, who points out that, in a desire to condemn colonialism, scholars and critics inadvertently assume that colonial culture *does* function as a kind of master discourse.³⁸ In this condemnation, they (and we) tend to describe colonialism as a metaphorical bulldozer inevitably sweeping away opposition by Indigenous peoples. Paradoxically, this framing situates colonized people as nothing but passive victims. As Thomas argues, taking this intellectual stance thus forecloses the opportunity to acknowledge Indigenous agency and resistance, as well as the cracks or fissures in colonial systems that Indigenous people made or within which they acted. Further, this kind of condemnation implicitly situates ourselves as moral exemplars for renouncing the violence our ancestors did, as though we bear no other connection to it or responsibility for it. Such a gesture rhetorically places colonialism in the distant past and makes it harder to address its continuation into the present. Recent scholarship by Antoinette Burton embodies Thomas’ perspective.³⁹ Instead of writing a history of British colonialism that teleologically assumes that England was somehow fated to colonize the globe, she uses the voices of historical actors on the front lines of empire to show that imperialism often seemed to be on the verge of collapse, *precisely because* of unrelenting Indigenous resistance that has continued into the present.

34. Patricia Morton, *Hybrid Modernities: Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2000), 14.

35. Hannah Botsis, *Subjectivity, Language, and the Postcolonial: Beyond Bourdieu in South Africa* (London: Routledge, 2018), 66–68.

36. Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (New York: Routledge, 1997).

37. Nicholas Thomas, “Colonizing Cloth: Interpreting the Material Culture of Nineteenth-century Oceania,” in *The Archeology of Colonialism*, ed. Claire L. Lyons and John K. Papadopolous (Los Angeles: Getty Research Institute, 2002), 182. Emphasis added.

38. Nicholas Thomas, *Colonialism’s Culture: Anthropology, Travel, and Government* (Princeton: Princeton University Press, 1994), especially chapter 1.

39. Antoinette Burton, *The Trouble with Empire: Challenges to Modern British Imperialism* (Oxford: Oxford University Press, 2015).

Research-for-Creation by Theosophists and Occultists

While we might identify Theosophy and occultism as eccentric pseudosciences, historians have reconsidered them, demonstrating that they were efforts to mediate the rapid pace of technological change and accompanying social disruption. Occultism was a way to reconnect the spiritual and the religious with science, especially new scientific discoveries like radioactivity, x-rays, and atomic theory, that dramatically changed our understanding of the universe around the turn of the twentieth century. Rather than see occultism and spiritualism as irrational holdovers from the pre-scientific past, many historians now interpret them as an important part of modern culture, sometimes even a formative influence within particular types of aesthetic modernism.⁴⁰ A 2009 issue of this journal presented an important discussion of these topics.⁴¹

In late-nineteenth-century France, Theosophy and occultism were insurgent intellectual pursuits that encouraged practitioners to interrogate the dominant discourses and structures of knowledge in ways that correspond with what is today called research-creation. Theosophy, esotericism, and occultism continued the politicized thrust of Spiritualism, which Lynn Sharp has identified as a democratic religious practice that undermined the centralizing authority of the Catholic church.⁴² In precisely the same way as they read traditional religious doctrine against the grain for their own ends, esotericists in Paris also appropriated the most advanced contemporary knowledge of Asia from scholarly journals and state-owned museums like the Musée Guimet, the national museum of Asian art. They deliberately read colonial propaganda “against the grain,” using it for their own ends. At least one contemporary scholar overtly ridiculed occultist interest in Buddhism, disparaging the entire concept of “Esoteric Buddhism.”⁴³ Just as contemporary research-creation is a process that transgresses and subverts institutional and academic knowledge, creating alternative structures of knowledge that rely on novel forms of evidence that are not acknowledged by the dominant discourses and research centres, occultism, Theosophy, and esoteric Buddhism were intellectual communities created by outsiders that transgressed and rejected the colonial and racist meanings of the research sources that they used. Instead, they appropriated colonial propaganda like the Universal Exposition in ways that subverted its political messages, absorbing it into their own radically egalitarian and anti-imperial cultural politics. Ultimately, their anti-colonial and anti-racist orientation led occultists to both celebrate Asian culture and to directly and unambiguously condemn racism and colonial oppression.

Helena Blavatsky (1831–1891), the most influential of the founders of Theosophy, claimed the world’s religions were fundamentally the same and that universal precepts could be revealed through wide-ranging study of religion and science. Theosophists held the conviction that mainstream knowledge and religion obscured the real truths of nature, the world, and the divine.⁴⁴ One of the most prominent ideas in Theosophy was the claim that all peoples around the world and all individuals are equal. This was one of

40. A selection of this literature includes: John Warne Monroe, *Laboratories of Faith: Mesmerism, Spiritism, and Occultism in Modern France* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2008); Corinna Treitel, *A Science for the Soul: Occultism and the Genesis of the German Modern* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004); Mark S. Morrisson, *Modern Alchemy: Occultism and the Emergence of Atomic Theory* (Oxford, UK: Oxford University Press, 2007); Alex Owen, *The Place of Enchantment: British Occultism and the Culture of the Modern* (Chicago: University of Chicago Press, 2004).

41. See RACAR 34, no. 1 (Spring 2009), “The Visual Culture of Science and Art in Fin-de-Siècle France,” ed. Serena Keshavjee.

42. Lynn Sharp, *Secular Spiritual-ity: Reincarnation and Spiritism in Nineteenth-century France* (Lanham, MD: Lexington Books, 2006).

43. Philippe E. Foucaux in *Annuaire de la société des études japonaises, chinoises, tartares et indo-chinoises* 6 (1887): 192.

44. Bruce Campbell, *Ancient Wisdom Revived: A History of the Theosophical Movement* (Berkeley: University of California Press, 1980).

its fundamental goals: “to form a nucleus of the Universal Brotherhood of Humanity without distinction of race, creed, sex, caste or color.” The second fundamental goal was “to encourage the study of comparative religion, philosophy and science.” However, this second goal was translated into French with some important differences. On the inside front cover of Blavatsky’s official journal in France, *Le Lotus bleu*, it read: “To study religions and philosophies, especially those of Antiquity and the Orient, in order to demonstrate that same Truth is hidden under their differences.”⁴⁵ This point was affirmed as fundamental to Theosophy inside every issue. In the context of late-nineteenth-century France, this egalitarian vision of uniting East and West was a minority position affiliated with the radical left. For instance, *Le Lotus bleu* acknowledged that Theosophy overlapped with socialism and supported its goals.⁴⁶

The 1880s and 1890s saw a mania for Buddhism among occultists. Writers like Schuré and Sinnett became hugely popular in occult circles. Many of the articles that appeared in occultist journals took great care to introduce the specific doctrines and sects of Buddhism as they were understood in Asia, country by country. The authors often showed sophisticated knowledge of Buddhist doctrine, which they gleaned from a variety of mainstream and scholarly sources. Just as Papus visited the 1889 exposition for information on Vietnamese Buddhism, other occultists appropriated and reinterpreted academic and museum sources in their quest to learn about Asian religion and culture. *Revue théosophique* encouraged its readers to attend an international congress of ethnography, specifically so that they could learn about Buddhism from important scholars such as Georges Maspéro and Léon de Rosny, whom they mentioned by name.⁴⁷ Maspéro was a colonial governor in French Indochina and would be a founder of the EFEO. De Rosny was the first president of an early scholarly society dedicated to Asian culture, art, and literature; he was quoted in Papus’ magazine, *L’Initiation*. Another of Papus’ journals, *Le Voile d’Isis*, advertised his book on Buddhism.⁴⁸ Similarly, the opening of the Musée Guimet in Paris was eagerly anticipated by occultists, who saw it as an opportunity to engage directly with Buddhist culture.⁴⁹ They read the museum’s publications.⁵⁰ So when the 1889 exposition opened, occultists were already primed to seek out the Asian culture on display.

Articles from this period reveal that at the same time as occultists were eagerly learning about Asia and Buddhism, Theosophical and occultist journals were condemning colonialism not only in general, but by citing specific policies and events. *Le Lotus*, a different journal with a similar name to Blavatsky’s, criticized French missionaries in Asia as poor representatives of French civilization because of their racism and ignorant dismissal of Asian culture.⁵¹ *L’Initiation* published a long and detailed series of articles on colonial issues that were harshly critical of imperialism and specific imperial policies. For instance, one article condemned France’s role in causing a contemporary famine in Northern Vietnam through trade policies with China. Starvation “is how we colonize, how we export free trade to ‘barbarian’ countries, the great principles of European civilization!”⁵² The author

45. *Le Lotus bleu* 3 (May 7, 1890), inside cover. Emphasis added.

46. *Le Lotus bleu* 10 (December 7, 1890): 137.

47. *La Revue théosophique* 8 (September 1889): 96.

48. Sédir, “Sur la Morale Boudhique,” *L’Initiation* 27, no. 8 (May 1895): 107–19; also *Le Voile d’Isis* 32 (June 23, 1891).

49. *Revue théosophique* 2, no. 10 (December 1889): 188–90. See *La Revue spirite* from no. 3 (March 1, 1890) to no. 6 (June 1, 1890). Augustin Chaboseau, “Offices boudhiques à l’Exposition,” *La Revue spirite* 24 (December 15, 1889): 737.

50. Jules Doinel, “La Gnose Çivaïte,” *L’Initiation* (June 1891): 222.

51. Anonymous, *Le Lotus* (April 1888): 56.

called the arguments of colonial authorities specious because the colonizers neither understood nor appreciated the differences between Chinese and French civilizations. In precisely the same way as they read mainstream religious doctrine against the grain, occultists appropriated the most advanced knowledge of Asia from scholarly sources like these, rejecting the racism embedded within them and integrating them into their insurgent and transgressive critiques of mainstream knowledge.

Ranson's Paintings and the Nabis

In calling themselves the Nabis, Paul Ranson and his friends were creating an exclusive artistic group modelled after secretive occultist societies.⁵³ The word “nabi” was based on the Hebrew and Arabic words for “prophet.” The exact same word was also being used by Blavatsky and Schuré in their publications of the same time.⁵⁴ Most of the group's members were personally immersed in Theosophy and esotericism, with Ranson and Paul Sérusier being the most passionate devotees.⁵⁵ According to Janine Méry, Blavatsky's *Revue Théosophique* was an important source for the group, most of whom read it avidly.⁵⁶

Maurice Denis, one of Ranson's compatriots in the group, wrote a manifesto that reveals the Nabis' connections to occultist forms of knowledge.⁵⁷ According to Denis, great art was the two-dimensional and decorative art of the ancient past, such as medieval European art, alongside some ancient traditions that continued into the present, as in Middle-Eastern and Asian art. He argued that this art was superior to illusionistic classicism because it expressed the eternal and universal mystery of the divine. In conflating these diverse cultures, he was implicitly claiming that the mystical Ideal behind each of them was universal and not the property of any one people or nation. He was also celebrating the European Middle Ages and the early Renaissance on equal terms with ancient Assyria and modern Asia. According to him, they were not merely similar in their aesthetic power, they came from the same source: beneath superficial differences they were *the same*.

The great art—which we call decorative—of the Hindus, the Assyrians, the Egyptians, the Greeks, the art of the Middle Ages and of the Renaissance, and the works clearly superior to modern art, what is it other than the clothing of vulgar sensation—natural objects—as sacred icons, hermetic and impressive?

The hieratic simplicity of Buddhas? Monks transformed by the aesthetic sense of a religious race. Compare the lion in nature with the lions of Khorsabad; which demands genuflection?⁵⁸

In making this extraordinary claim, Denis was echoing the intellectual framework of occultism, that is: hidden knowledge uncovered through correspondences. Facos traces this focus on correspondences back to Baudelaire's influential poem of the same name, noting how the poem introduced the idea of “the coded symbol of an idea that the artist-genius could decipher and interpret for others.”⁵⁹ It should therefore not be surprising that some Symbolists would be drawn to occultist and Theosophical ideas, since these esoteric ideas also described the nature of truth and the world in the same way.

52. *L'Initiation* 31, no. 8 (June 1896): 283.

53. Claire Frèches-Thory and Antoine Terrasse, *The Nabis: Bonnard, Vuillard, and Their Circle*, trans. Mary Pordoe (Paris: Flammarion, 2002).

54. Helena Blavatsky, “Le Phare de l'Inconnu,” *Revue Théosophique* 3 (1889): 8. Marcel Guicheteau, *Paul Sérusier* (Paris: Editions Side, 1976), 47, note 63.

55. Charles Chassé, *The Nabis and Their Period*, trans. Michael Bullock (London: Lund Humphries, 1969), 13. Also Welsh, 63. Despite Ranson and the Nabis' involvement with esotericism, Brigitte Ranson-Bitker maintained that her grandfather's interest in spiritualism and Theosophy was never serious, only in fun (personal communication, February 25, 2004). Méry disputes this: Méry, “Le Mysticisme chez quelques peintres Nabis,” *Mémoire de D.É.A., Université de Paris IV-Sorbonne*, 1991, 35. See also Patrick Waldberg, *Paul Ranson*, ex. cat. Galleria del Levante (Milan, 1967); also Welsh, 68; and Boyle-Turner, 76.

56. Janine Méry and Brigitte Ranson Bitker, “Paul Ranson, un nabi ésotérique?,” in *Paul Ranson, 1861–1909*, ed. Gilles Genty and Hélène Moulin-Stanislas (Valence; Paris: Musée de Valence; Somogy Editions d'Art, 2004), 29.

57. Maurice Denis, “Définition du néo-traditionnisme,” in *Du Symbolisme au classicisme: Théories*, ed. Olivier Revault d'Allonnes (Paris: Hermann, 1964), 33–45.

58. Denis, “Définition du néo-traditionnisme,” 45.

59. Facos, 46.

The Nabis' aesthetic innovations were controversial even among Symbolist audiences in 1889. Sympathetic critics would sometimes reject the prominent deformation of visual form, citing the necessity of objective form for any significant art.⁶⁰ In this way, the Nabis were demonstrating, at least occasionally, a profound denial of the cultural values of academicism and its claim to objective truth—which was part of the superiority of French culture that supposedly justified colonialism. Like twenty-first century practitioners of research-creation, they transgressed and repudiated both the dominant forms of knowledge and the institutions that validated it. Instead, they sought to develop new frameworks for understanding what kinds of deformation were valuable and how and where to apply them. Although few letters by Ranson survive, correspondence between Denis and his fellow Nabi Edouard Vuillard gives us a window into the concepts that drove the Nabis and their art.⁶¹ As Morehead has demonstrated, Denis and Vuillard were deeply influenced by contemporary concepts of experimentation and scientific reasoning. Vuillard, in particular, seemed to understand his painting as “theory-method,” a kind of praxis where the material practice was inseparable from the theories that he struggled to develop.⁶²

Ranson made a number of works with themes and subjects that combine Theosophical and occultist ideas with Symbolist abstraction. The paintings include eclectic combinations of symbols and references to the visual and religious traditions identified by Denis in his manifesto. For example, *Paysage nabique* (or *Le Nabi*, 1890) |fig. 2| shows a bearded figure in an imaginary landscape rendered with flat planes of brilliant, unmodulated colour. The “nabi” squats on the lower left, surrounded by a kind of irregular *mandorla*; the other two figures are the bird in the centre and a woman riding a large fantastical bird in the upper right. Méry and Bitker identify the imagery as drawn directly from Schuré’s texts.⁶³ They indicate that the main figure is the Hindu god Rama, rather than a generic “nabi,” who wears an ouroboros bracelet on his wrist (the image of the snake that eats its own tail, a symbol of infinity). According to them, the female figure is the goddess Sita, wife of Rama. Each figurative element is rendered with little shading, surrounded by a black outline, and seems to float over the background. The man seems to sit on a ground line that also delineates a separate visual register below, filled with abstract, almost two-dimensional floral decoration that repeats left-to-right. The rhythmic curves of the distant mountains, combined with the flat horizon line immediately below them, gives the impression of a second decorative register at the top of the painting. The effect thus evokes the kind of hieratic representation divided into separate visual fields characteristic of ancient Mesopotamian, Babylonian, or Medieval European art.

Yet there is a tension between this level of abstraction and other perspectival devices: Ranson has suggested recession into space through the varied size of the trees in the mid-ground; further, the man and the woman undermine the implied registers by intruding into the top and bottom fields, crossing the dividing lines: she flies into the sky and blocks our view of some of the mountains while he picks a naturalistic flower from among

60. Morehead, 84.

61. Morehead, 89.

62. Morehead 109.

63. Méry and Bitker, “Un Nabi ésotérique?”



Figure 2. Paul Ranson, *Nabis Landscape or The Nabi*, 1890. Oil on canvas, 89 × 115 cm. Private collection. Photo: reproduced from Brigitte Ranson Bitker and Gilles Genty, *Paul Ranson, 1861–1909: Catalogue raisonné: japonisme, symbolisme, art nouveau* (Paris: Somogy, 1999).

the abstracted ones below, his hand breaching the boundary between his three-dimensional space and the two-dimensional one beneath. In so doing, the male figure demonstrates the goals and claims of the Nabis and their Symbolist art: that via the study of ancient, largely abstract visual traditions, they could gain a superior understanding of the deep truths of nature. The naturalistic flower emerging from the flattened forms of the register below seems to show that the hieratic traditions of ancient cultures were the real source of any truth that might be contained within the illusionism of conventional art. The painting thus depicts how such truth only emerges thanks to the insight and action of a person with a higher consciousness, one informed by occult and Theosophical knowledge.

The visual forms of the painting highlight the curving line of the arabesque, seen in the figure of the nabi/Rama on the left, visible in the neck and tail the bird in the center, but especially prominent in the goddess on her flying mount. There, the wings, tail, and neck all curl around the body, creating the impression of powerful, swirling forms. Even the plants that dot the mid-ground are rendered with the irregular curves of arabesques. The form of the arabesque corresponds directly to the ideas of Denis' manifesto. For him, it was a link to the primordial Art: it echoed those first marks that the earliest artists made on rock faces, and it thereby connected Nabis painting to the most profound and universal forms of art. For Vuillard, the arabesque demonstrated a rejection of chiaroscuro, thus repudiating the illusionism of academism and its values.⁶⁴ The painting demonstrates a kind of visual syncretism, pulling eclectic forms into one image: flat decorative patterns, a *cloissonisme* that denies illusionism, hieratic division into separate registers, in addition to stylized exaggeration of naturalistic forms. Ranson's painting is a visual and intellectual crossing of boundaries, an experimental effort to figure out how to make paintings that embody his Theosophical and occultist ideals.

Christ and Buddha, ca. 1890 | **fig. 1** | was made at the height of occultist interest in Asian Buddhism, at the same time that the Universal Exposition was presenting Vietnamese and Cambodian art and culture to Parisians. Not only did Ranson have the opportunity to see Southeast Asian sculptures, he would have been primed by *L'Initiation* to seek them out. A critique could be levelled at this work for the way that it presents Southeast Asian art as fragments, isolated from any context, the metaphorical violence of visual fragmentation echoing the physical violence enacted when the art was looted from its setting. However, I contend that the painting ultimately embodies the anti-racist and anti-colonial politics of occultism and Esoteric Buddhism around 1890. The crucifixion is almost overshadowed by the Buddhist sculptures that dominate the composition. The artist has not put these two religious and artistic traditions next to each other to indicate that they are parallel, but—as Esoteric Buddhism asserted—to show that they are fundamentally the same. While they might look different, they are merely varying manifestations of the same truth, both in religious and aesthetic terms. This implied equality between Asia and France corresponds to the universalizing

64. Morehead, 116.

and anti-racist emphasis of occultism. Further, the choice to visually quote Gauguin's rural French art communicates that it is not simply Christianity in general that should be linked to Buddhism, but Symbolist and occult interpretations of Buddhism. On the back of the canvas, Ranson wrote the words "Confrérie nabie" or "Nabi Brotherhood" in Arabic letters; this inscription seems to say that, despite the disdain of established scholars of Buddhism, it is Theosophical Symbolists like Ranson who comprehend the real meanings of these two traditions.

Conclusion

Although research-creation has been most prominently theorized as a contemporary phenomenon, it holds promise for those of us who study earlier historical art movements. I suggest that the study of Symbolism, occultism, and colonialism is enriched through the use of research-creation. Consistent with research-creation, occultists attacked the disciplinary complex that shaped institutionally validated knowledge, developing their own intellectual networks and creating new forms of scholarship and evidence that were not valued by any mainstream institution. Instead, they substituted alternative understandings of the world, ones that we would today call pseudoscience. Regardless of the scientific validity of their beliefs, these alternative understandings had powerful political resonances in the colonial period: by rejecting racism and the discourses of racial hierarchy, occultists posited the radical equality of all people and imagined fundamentally egalitarian forms of culture, ones that celebrated Asian traditions as equal to those of Europe. In the context of 1890s France, we can identify these politics as anti-racist and anti-colonial. Like occultism, Parisian currents of Symbolism aimed to reveal the abstract, universal truth behind the appearances of everyday reality. We can see this in the art of Paul Ranson, whose paintings were deeply infused with occult meanings. Like the occultists, Ranson selectively appropriated and reconfigured the colonial discourses around him, creating novel creative responses that were tied to alternative ways of understanding the world, ones theorized by his Nabis friends and vastly different from those of the government-funded artistic apparatus of his time. Ranson and the Nabis were not simply trying to apply occult concepts in their art, they were attempting to theorize and develop new modes of making art.

Nevertheless, in studying Asian art and culture in the colonial metropole, the occultists and Symbolists had to draw from sources—social-scientific texts, photographs and other images, as well as universal expositions—that were suffused with colonial ideology, including the racism at its core. The only way that Parisians could learn about Asia or Asian people was filtered through and distorted by the discourses produced by the disciplinary complex of sciences imbricated with the colonial state. Earlier scholarship on primitivism in modern art powerfully condemned this linkage between art and colonialism. However, in doing so, it often flattened the historical context and voided the agency of artists and others. Ranson's paintings may

represent only one part of a very diverse pan-European Symbolist movement but they demonstrate that the cultural politics of European interest in non-Western art and culture could be more than an arrogant appropriation of colonized culture. The paintings analyzed here were attempts to challenge colonial culture, but in terms that only a select few would have understood. Occultism, as we know from later history, would never become a transformative mass movement.

In bringing the framework of research-creation to bear, I insist that we read it alongside postcolonial theory in order to appreciate how Nabis paintings and other art subverted the colonial discourses of their time. Postcolonial theory has shown that colonial discourse can never be a unitary thing. It is always composed of contradictory elements that do not fit together. It is in the fissures and the gaps that both Indigenous people and metropolitan citizens can begin to resist, seizing on the contradictions or appropriating and subverting aspects of the culture that was used to oppress. Is there a parallel here between research-creation and the efforts of occultists and Symbolists to dissent from colonialism? Artists and art professors are part of the modern university and academic systems, but research-creation argues that they do not have to remain limited by them. They can be part of a restrictive academic framework while yet building towards more inclusive possibilities. Similarly, perhaps artists today who are forced to rely on mainstream scholarship shot through with the colonial legacy of white supremacy do not have to remain complicit with it. They can point the way to a better future. ¶

Lettres sur la danse et sur les ballets de Jean-Georges Noverre : un plaidoyer pour la « recherche-crédation » au XVIII^e siècle ?

Chantal Lapeyre

In *Les Lettres sur la danse*, first published in 1760, then in 1803–1804, and again in 1807, Jean-Georges Noverre developed four complementary aspects that could be said to inscribe this choreographer's approach within the dynamics of research-creation as they are known and debated today. First, Noverre undertakes a reflexive return to his long practice as a dancer, choreographer, and pedagogue. Redefining dance, Noverre then asserts its place among the other arts (which it struggles to impress) and thereby develops an original argument. *Les Lettres* subsequently deliver reflections on the act of creation itself, in which Noverre asserts the preeminent place of knowledge. Finally, *Les Lettres* attest to the desire for sharing and reciprocity that underscore the epistolary format itself.

Chantal Lapeyre est Professeur de littérature contemporaine/ Création littéraire et artistique à CY Paris Université.
— chantal.lapeyre1@gmail.com

1. Deux éditions du même livre sont ici mobilisées : Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse* – Présentation de Maurice Béjart, Éditions du Sandre, 2008, établie à partir de l'édition originale de 1760 d'Aimé Delarochette (*Lettres sur la danse, et sur les ballets*) et *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Éditions Lieutier, 1952. Le volume des Éditions du Sandre donne un précieux aperçu de l'intérêt que peut présenter la réflexion

D'après ce que je viens de vous dire, Monsieur, vous ne serez point étonné d'apprendre qu'il y a aujourd'hui une foule trop considérable de soi-disant maîtres de ballets ; ils se traînent péniblement dans les routes que leur ont tracées le petit nombre de ceux qui ont du mérite ; mais pour obtenir un nom et de justes éloges, il faut savoir créer soi-même.¹

Concevoir la recherche-crédation comme une pratique émergente naît peut-être – inéluctablement – du nom qui la nomme en tant que telle. Mais si l'on suspend cette nomination, un bref moment, si l'on s'interroge sur ce qu'elle nomme, c'est-à-dire sur la démarche et le désir qui la fondent, alors une histoire, d'autres perspectives, et un autre nom peut-être, apparaissent, neufs et stimulants. « La création est à la fois un moyen de recherche, mais aussi un lieu où cette recherche se déploie », écrivaient Catherine Naugrette et Monique Martinez Thomas dans la préface de l'ouvrage, *Le docteur et la recherche en création*², témoignage patent de l'intérêt que cette pratique suscite aujourd'hui. Le propos des deux auteurs tente en particulier de circonscrire une ère qui pose beaucoup de problèmes terminologiques. Mireille Losco-Lena le rappelle dans ce même volume et prend parti pour le nom de « recherche en création » : « Je défends en effet aujourd'hui fermement l'idée que la recherche-crédation n'est pas (et ne doit pas être la "recherche + création" ou encore la "recherche et création"³ ». Ainsi est-il bienvenu, parfois, d'opérer un détour par le passé pour approcher la manière dont ces termes, finalement plus énigmatiques qu'il n'y paraît, se pensaient, se vivaient, la manière aussi dont ils se liaient au gré des expériences des artistes ou de ceux que l'on ne nommait pas encore des « chercheurs », mais des écrivains ou des philosophes par exemple⁴. *Les Lettres sur la danse*, de Noverre, publiées en 1760, complétées en 1803-1804, puis en 1807, paraissent dans « un siècle passionné par le théâtre, traversé par un débat permanent sur l'exploration de nouvelles possibilités expressives à une époque où l'on cherche à fonder la morale sur l'émotion⁵ », écrit Marie-Françoise Bouchon dans la notice du *Dictionnaire de la danse* consacrée à Noverre. Dans ces *Lettres*, il « traite de tous les aspects de la danse de son temps, avec des critiques sévères adressées surtout à la situation à l'Opéra de Paris », ajoute la chercheuse. Œuvrant pour la promotion du ballet d'action⁶, dans une tonalité souvent vigoureusement critique, ces lettres se vouent à combler un vide essentiel : « [U]n beau ballet est jusqu'à présent un

noverrienne pour les chorégraphes, à travers le témoignage de Maurice Béjart. Le volume des Éditions Lieutier, plus complet, comprend les Lettres de 1760 et les lettres ultérieures. Le titre *Lettres sur la danse et les arts imitateurs* sera abrégé dans toutes les mentions à venir sous la forme de *Lettres sur la danse* et accompagné de la date pertinente. La présente citation (l'italique est ajoutée par l'auteur) est extraite d'une lettre (p. 45), reprise dans ce dernier, parue dans l'édition de Saint-Pétersbourg, Tome II, Lettre XII et l'édition de Paris, 1807, Tome I, Lettre XI.

2. Catherine Naugrette et Monique Martinez Thomas, « Préface », dans Monique Martinez Thomas et Catherine Naugrette, dir., *Le doctorat et la recherche en création*, volume coordonné par Nina Jambrina, L'Harmattan, 2021, p. 12.

3. Mireille Losco-Lena, « La recherche-crédation n'est pas la recherche + la création », dans Monique Martinez Thomas et Catherine Naugrette, op. cit., p. 32.

4. Et peut-être est-ce dû au fait que l'intérêt pour la genèse des œuvres (théoriques, critiques ou littéraires) est chose récente.

5. Marie-Françoise Bouchon, « Notice – Noverre, Jean-Georges (1727-1810) : danseur, chorégraphe, maître de ballet et théoricien français », dans Philippe Le Moal, dir., *Dictionnaire de la danse*, Larousse, 2008, p. 322. Voir aussi : Marie-Thérèse Mourey et Laurine Quetin, dir., « Jean-Georges Noverre (1727-1810), un artiste européen, au siècle des Lumières », *Musicorum*, n° 10, 2011. Ce numéro spécial de la revue propose en particulier une « révision critique de l'historiographie noverrienne, [...] », *ibid.*, p. 6.

6. Non sans polémique encore, et notamment avec le maître de ballet italien, Gasparo Angiolini, comme le montre en particulier le livre très éclairant d'Arianna Beatrice Fabbricatore, *La querelle des pantomimes : danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, Rennes, PUR, 2017.

7. Jean-Georges Noverre, Éditions du Sandre, op. cit., p. 68.

8. Carole Talon-Hugon, *L'artiste en habits de chercheur*, Paris, PUR, 2020, p. 170.

9. Voir la notice de Fernand Divoire qui clôt le volume : Jean-Georges Noverre, Éditions Lieutier, p. 333 et suivantes.

10. On le nommerait « chorégraphe » aujourd'hui. Mais (voir plus loin) ce terme est réservé à l'écriture des signes de la danse (qui prend aujourd'hui le nom de notation).

être imaginaire, c'est le Phénix, il ne se trouve point⁷. », écrit Noverre, qui va donc tenter, par la réflexion théorique et l'expérimentation pratique, de fonder ce ballet-phénix, de lui donner corps et existence. *Les Lettres sur la danse* répondent dans le passé, à partir du passé (comme une lettre, justement, venue du monde des morts) aux arguments virulents que développe par exemple Carole Talon-Hugon, évoquant « l'idéologie de la recherche-crédation » et dénonçant l'« amalgame⁸ » qui la fonde. Cet ouvrage fondamental de Noverre, véritables poétique et poétique du ballet d'action, invite justement à méditer les formes fécondes du lien entre recherche et création, telles qu'elles se déploient dans ces pages, à partir de l'expérimentation pratique, du retour réflexif sur cette pratique, de la théorisation qui les précède ou en découle. Noverre propose même un format possible (par le biais de la forme épistolaire) pour l'écriture de cette « recherche-crédation » peut-être finalement mal nommée. Par-là, Noverre dresse un portrait, toujours d'actualité sans doute, de ce que pourrait être un artiste-chercheur, en précise la démarche générale et en souligne les singularités. C'est donc à la clarification de cette petite histoire noverrienne, du nom qu'elle donne à cette pratique de la recherche-crédation avant l'heure, de ses enjeux, au sein de l'Histoire de la recherche-crédation, que se consacrera la présente réflexion.

Témoignages – au service du retour réflexif

Toute recherche-crédation aujourd'hui, comme on peut le lire dans les chartes ou les projets des établissements universitaires ou artistiques, place la pratique, artistique en particulier, mais sans exclusive, en son centre, et c'est, dit-on, ce qui la différencie de la recherche universitaire centrée sur une exploration essentiellement théorique, plus académique, plus conventionnelle en ce sens. Noverre est d'abord danseur : il fait ses débuts à la cour de Louis XV en 1742⁹, puis il devient maître de ballet. Dans ses *Lettres* qui prennent ainsi les accents d'un témoignage personnel, et c'est le premier geste fondateur, il revient sur une longue pratique de danseur, de maître de ballet¹⁰ et de pédagogue. La lettre XII¹¹ est une longue présentation des exigences de la danse pour celui ou celle qui la pratique. Très concrète, cette évocation porte sur le régime alimentaire du danseur, certaines spécificités à acquérir, comme l'en-dehors (ainsi que les moyens pour le développer) ou la manière de battre l'entrechat, les blessures, la relation du danseur à la musique, etc. Noverre livre au passage une conclusion née d'une expérimentation pratique, concernant la manière de faire des entrechats, en montant ou en descendant, possibilité que le danseur conteste :

Il est néanmoins beaucoup de danseurs qui s'imaginent faire l'entrechat en descendant et conséquemment bien des danseurs errent et se trompent. Je ne dis pas qu'il soit moralement impossible de faire faire un mouvement aux jambes par un effort violent de la hanche ; mais un mouvement de cette espèce ne peut être regardé comme un temps de l'entrechat ou de la danse. *Je m'en suis convaincu par moi-même, et ce n'est que d'après des expériences répétées que je hasarde de combattre une idée à laquelle on ne serait point attaché si la plus grande partie des danseurs ne s'appliquait uniquement qu'à étudier des yeux¹².*

Il ne s'agit pas ici, en effet, de considérations abstraites, déliées de tout ancrage dans une réalité donnée. La parole de Noverre est tout entière placée sous le signe de l'expérience, et de l'expérimentation, même dans les développements les plus théoriques. Cette même dynamique est sensible dans les réflexions portant sur le maître de ballet¹³. « Comment est-il possible d'exceller dans un art dont on ignore les premiers principes ? », écrit Noverre, auteur lui-même d'un nombre considérable de pièces, dont *Les Petits Riens*, sur la musique de Mozart, *Jason et Médée*, sur celle de Gluck¹⁴. Les Lettres XIV et XV¹⁵, décrivant quelques-uns de ses ballets, mettent en valeur la dimension d'expérimentation qui a été nécessaire à leur élaboration : « Vous voyez, Monsieur, que ce ballet n'est exactement qu'un essai que j'ai voulu faire pour tâter le goût du public et pour me convaincre de la possibilité qu'il y a d'associer le genre tragique à la danse¹⁶. » Très attentif à ce qui paraît sur les scènes de son temps, il s'en fait l'écho (critique) à plusieurs reprises. Ainsi dans la Lettre III écrit-il :

Ce qui me choqua, il y a quelques années dans le Ballet de Diane et Endimion que je vis exécuter à Paris, est moins l'exécution mécanique que la mauvaise distribution du plan. Quelle idée de saisir pour l'action, l'instant où Diane est occupée à donner à Endimion des marques de sa tendresse ? Le compositeur est-il excusable d'associer des paysans à cette déesse et de les rendre témoins de sa faiblesse et de sa passion et peut-on pécher plus grossièrement contre la vraisemblance ?¹⁷

Dans la fabrique de l'œuvre noverrienne, les spectacles d'autrui apparaissent comme des moteurs qui relancent l'expérimentation. À propos des effets de perspective, souvent méconnus ou maltraités par les maîtres de ballet, Noverre montre que le constat amer qu'il est conduit à formuler va en fait produire un nouvel essai : « J'essayai donc dans une chasse d'exécuter ce que j'avais désiré dans le spectacle de M. Servandoni [...]»¹⁸. » Attentif aux spectacles des autres, selon le témoignage qu'il livre dans ces *Lettres*, attentif à leurs propositions, à leurs réussites comme à leurs échecs, Noverre collecte incessamment toutes sortes de matériaux dynamiques. Ces *Lettres sur la danse* dressent ainsi, obliquement, le portrait d'un artiste vivant des expériences esthétiques ayant délivré des certitudes, mais aussi porteuses de frustrations, d'agacements, de déplaisirs. La pratique propre de Noverre, si présente, elle aussi, dans les *Lettres*, ses essais et ses expérimentations chorégraphiques, apparaissent aussi comme des réponses en actes à des questions, à des difficultés qui se rencontrent dans ce champ. Si les lettres de Noverre relèvent bien du témoignage sur le vif, pourrait-on dire, ce témoignage se double immédiatement d'un mouvement réflexif qui interroge les causes et les conséquences des phénomènes observés, et montre la manière – certes tout à fait personnelle – dont, selon lui, il conviendrait de résoudre les problèmes qui se posent. Ce retour d'expérience, ici mis en mots, fait en d'autres termes advenir Noverre en chercheur au sens précis que Jean-Christophe Bailly donne à ce mot en ouverture du chapitre intitulé « Rechercher » dans son ouvrage *L'élargissement du poème* :

Rechercher. Dans la vie quotidienne, cela s'accompagne aussitôt de la dimension du perdu : quelque chose a été perdu et on le recherche. Une telle recherche délimite

11. Jean-Georges Noverre, *Éditions du Sandre*, op. cit., p. 159.

12. *Ibid.*, p. 166-167 – l'italique est ajouté par l'autrice.

13. La lettre VI de l'édition de Saint-Petersbourg est intitulée : « Qualités nécessaires au maître de ballets », dans Jean-Georges Noverre, *Éditions Lieutier*, op. cit., p. 43.

14. Noverre a créé un grand nombre de ballets (une centaine environ) entre 1751 et 1794. Au moment où il rédige ses premières Lettres, il a donc une dizaine d'années d'expérience dans le champ chorégraphique.

15. Jean-Georges Noverre, *Éditions du Sandre*, op. cit., p. 187 et 200.

16. *Ibid.*, p. 208.

17. *Ibid.*, p. 62-63.

18. *Ibid.*, p. 85.

une aire, un espace de possibilité et d'attente. Dans les sciences de la nature, où la notion de recherche est acceptée et reconnue comme condition de développement du savoir, cet espace de possibilité et d'attente échange la dimension du perdu et la courbure naturelle de cette dimension vers le passé contre celle du « pas encore trouvé », dimension qui se courbe naturellement, quant à elle, en direction du futur¹⁹.

L'expérience pratique, dont ces *Lettres* de Noverre se font l'écho, témoigne en effet d'une insatisfaction, d'une carence, d'une lacune, dans le savoir ou les savoirs de la danse. Cette dimension de perte, de vide à combler mérite ici d'être rappelée : l'insatisfaction noverrienne lui donne tout son sens, rappelant qu'on ne cherche pas – intransitivement –, mais qu'on cherche quelque chose, même si ce quelque chose demeure en ces premiers temps assez largement innommé. Quelque chose manque, quelque chose ne va pas et la démarche de recherche n'a pas d'autre origine que ce constat. Le rappeler permet aussi d'échapper à cette tension vaine, un peu artificielle, entre recherche académique, notamment en sciences humaines, fondée sur la pure réflexion théorique, et recherche-création, incluant, elle, la dimension de l'expérimentation pratique. La seule vraie question qui vaille, et à laquelle l'expérience noverrienne nous reconduit est : y a-t-il recherche et si oui, quelles en sont les conditions de possibilité ?

Pour une thèse

Polémiques, ces lettres constituent en effet un acte critique, au sens fort du terme, envers la danse du temps de Noverre : « Je pense, Monsieur, que cet art est resté dans l'enfance, parce qu'on en a borné les effets à celui de ces feux d'artifice, faits simplement pour amuser les yeux²⁰. » Une part non négligeable des *Lettres sur la danse* est consacrée à ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui un « état de l'art », à prendre aussi ici en un sens tout à fait littéral. Cet état de l'art est dressé à partir de la triple posture, mentionnée plus haut, de danseur, de maître de ballet et de spectateur, mais aussi du public qui manifeste un « goût vif et déterminé pour les ballets », raison de plus, sans doute, pour ne pas le payer de fausse monnaie. Les ballets sont ainsi « faibles, monotones et languissants²¹ » et ceux qui « ne présentent que des copies tièdes et imparfaites de la nature », Noverre les nommera « divertissements fastidieux, mornes et inanimés²² ». Les sujets traités sont, pour lui, d'une grande banalité dont il semble impossible de tirer une œuvre digne de ce nom. Les maîtres de ballet sont, quant à eux, plus soucieux d'être imités par les danseurs qu'ils forment que des avancées de leur art. Quant aux danseurs eux-mêmes, ils accordent une valeur éminente, pourtant bien vaine, selon Noverre, à la technique et à la virtuosité. À l'opéra enfin, la danse « ne tient à rien et ne dit rien ; elle est dans mille circonstances si peu analogue au sujet, et si indépendante du drame, que l'on pourrait la supprimer sans affaiblir l'intérêt et sans en refroidir l'action²³ ». Le public, lui, applaudit comme un enfant et ces applaudissements souvent immérités conduisent, dit Noverre, à égarer danseurs et maîtres de ballet qui y voient à tort une consécration de leur art bien vain. Le constat dressé par Noverre est une nouvelle fois bien amer :

19. Jean-Christophe Bailly, *L'élargissement du poème*, Christian Bourgois Éditeur, 2015, p. 99.

20. Jean-Georges Noverre, Éditions du Sandre, op. cit., p. 50.

21. Ibid., p. 50.

22. Ibid., p. 64.

23. Ibid., p. 95.

Si le ballet est le frère aîné des autres arts, ce n'est qu'autant qu'il en réunira les perfections ; mais on ne saurait lui déférer ce titre glorieux dans l'état pitoyable où il se trouve, et convenez avec moi, Monsieur, que ce frère aîné fait pour plaire, est un sujet déplorable, sans goût, sans esprit, sans imagination et qui mérite à tous égards l'indifférence et le mépris de ses sœurs²⁴.

Il est donc nécessaire d'agir pour remédier à cet état de fait. Il convient alors de *chercher* pour identifier les sources du mal et trouver les remèdes appropriés. S'il y a véritablement recherche, Jean-Christophe Bailly le rappelle de manière très poétique, elle n'est pas rivée au présent, mais s'ouvre dans les deux directions du passé et de l'avenir. Or ici c'est la danse, une certaine idée de la danse qui a été perdue et qui doit être retrouvée. Énoncée d'emblée dans la première version des *Lettres sur la danse* en 1760, cette idée conduit à la formulation d'une véritable *thesis* – en grec : « [U]ne proposition, une théorie que l'on tient pour vraie et que l'on soutient par une argumentation pour la défendre contre d'éventuelles objections²⁵. » Tout d'abord, écrit Noverre : « La poésie, la peinture et la danse ne sont, Monsieur, ou ne devraient être qu'une copie fidèle de la belle nature [...] »²⁶. Au présent de vérité générale, « ne sont que » vient s'adjoindre immédiatement le conditionnel, « ne devraient être que », qui lie fermement le passé immémorial de la danse et son futur. La visée de ses propos est bien de conférer une dignité propre à la danse, jusque-là genre quelque peu subalterne dans la hiérarchie des arts. Le premier point est donc, dans ce contexte, de montrer que la danse est égale en dignité à la poésie et à la peinture. Plus encore, la danse que Noverre appelle de ses vœux n'est pas simple divertissement, elle est au contraire apte à parler, à dire les passions humaines, condition sine qua non pour un art d'imitation : « Le ballet bien composé est une peinture vivante des passions, des mœurs, des usages, des cérémonies et du *costume* de tous les peuples de la terre ; conséquemment, il doit être pantomime dans tous les genres *et parler à l'âme par les yeux*²⁷. » Juan Ignacio Vallejos montre dans « Le danseur des passions selon Noverre » que, pour atteindre ce but, le rôle des émotions est central : « [L]a capacité d'une œuvre à émouvoir [est] considérée comme une preuve de son aptitude à imiter la nature ; elle serait une source de légitimité dans la logique de l'*art imitatif*²⁸. » Cette thèse va engendrer la formulation de l'hypothèse centrale, relative justement au ballet d'action. Posant auparavant des jalons en montrant une nécessaire parenté entre le théâtre et le ballet, il indique dans la lettre XII :

L'action en matière de danse est l'art de faire passer par l'expression vraie de nos mouvements, de nos gestes et de la physionomie, nos sentiments et nos passions dans l'âme des spectateurs. *L'action* n'est donc autre chose que la *pantomime*. Tout doit peindre, tout doit parler chez le danseur ; chaque geste, chaque attitude, chaque port de bras doit avoir une expression différente ; la vraie *pantomime*, en tout genre, suit la nature dans toutes ses nuances. S'en écarte-t-elle un instant ? Elle fatigue, elle révolte. Que les danseurs qui commencent ne confondent pas cette *pantomime* noble, dont je parle, avec cette expression basse et triviale que les bouffons d'Italie ont apporté [*sic*] en France et que le mauvais goût semble avoir adopté [*sic*]²⁹.

Cette définition et ces précisions conditionnent et ordonnent, on le mesure alors, la totalité des propos développés. Si en effet le salut de la

24. Ibid., p. 90.

25. Selon l'étymologie proposée par le CNRTL.

26. Jean-Georges Noverre, *Éditions du Sandre*, op. cit., p. 49.

27. Ibid., p. 55 – l'italique est ajouté par l'autrice.

28. Juan Ignacio Vallejos, « Le danseur des passions selon Noverre », *Repères, cahier de danse*, n° 19, 2007, p. 15.

29. Jean-Georges Noverre, *Éditions du Sandre*, op. cit., p. 140.

danse – c’est-à-dire l’accession à sa dignité d’art imitatif égal des autres – dépend des moyens de lui donner véritablement la parole, alors le développement de l’*actio*, repris sur le modèle de la partie de la rhétorique antique qui porte ce nom³⁰ et que l’art du comédien (et notamment Garrick, que loue souvent Noverre³¹) contribue à perpétuer, est la réponse qui globalement va lever toutes les difficultés. Bien sûr, cette promotion de l’action engendre la nécessité d’un certain nombre de réformes, le développement d’autres manières de voir, de sentir et de penser, tant chez les danseurs que chez les maîtres de ballet, réformes nécessaires que Noverre va s’employer à décrire dans les *Lettres* de 1760 puis dans les rééditions suivantes. À cet égard la prosopopée du réformateur, dans la Lettre IV, fonctionne bien comme une prétérition :

Qu’il paraisse ce réformateur de la vraie danse, ce réformateur du faux goût et des habitudes vicieuses qui ont appauvri l’art ; mais qu’il paraisse dans la capitale. S’il veut persuader, qu’il dessille les yeux fascinés des jeunes danseurs et qu’il leur dise : « Enfants de Terpsichore, renoncez aux cabrioles, aux entrechats et aux pas trop compliqués ; abandonnez la minauderie pour vous livrer aux sentiments, aux grâces naïves et à l’expression ; appliquez-vous à la pantomime noble ; n’oubliez jamais qu’elle est l’âme de votre art ; mettez de l’esprit et du raisonnement dans vos pas de deux [...]»³².

Le réformateur à venir est déjà là – et il parle.

Le *studium* noverrien

C’est cette danse, perdue et à venir, qui impose le recours à la réflexivité et à la théorisation. Noverre tente donc de cerner la nature du problème en passant en revue les causes de cette disharmonie qu’il constate régulièrement. Mais opérant cette enquête qu’on pourrait dire « de terrain », tant l’expérience concrète est mobilisée, il est conduit à mener une recherche plus approfondie sur la danse même, sur son essence en quelque sorte – c’est le second niveau de l’« état de l’art », souvent exigé aujourd’hui dans les travaux que mènent les doctorants en recherche-crédation. Les sources convoquées à l’appui des réflexions noverriennes sont nombreuses : Plutarque, Phrynicus, Aristote, mais aussi Julien Pollux, Suétone, Juvénal, Ovide, Aulu-Gelle, Dion, Apulée, Quintilien, Velleius Paterculus dans les Lettres II et III de l’édition de Saint-Petersbourg³³. Noverre n’ignore pas les travaux, plus récents, de Diderot et de Louis de Cahuzac, par exemple³⁴. Il ne s’agit jamais d’une allégeance servile aux propos des maîtres : le regard que porte Noverre sur ces écrits est rigoureux, il n’ignore rien des précautions à prendre avec le patrimoine en héritage que les siècles ont déposé aux pieds des savants. Ainsi rappelle-t-il que :

[...] tout est miracle, tout est mystère dans l’antiquité ; l’amas des siècles, les voiles épais qui les enveloppent dérobent la vérité à nos faibles regards ; nous n’apercevons dans cette masse ténébreuse que des fantômes et quelques ombres fugitives qui se jouent de notre imagination. Avons-nous recours aux traditions ? elles sont fausses. Aux traductions ? elles sont infidèles ; les ouvrages propres à nous éclairer ont été déchirés et brûlés par les mains des barbares ; que nous reste-t-il donc ? *Des contradictions, des erreurs et des doutes sur les arts qui peuvent concourir à la perfection des représentations*³⁵.

30. Quintilien, *Institution oratoire*, t. II, Les Belles Lettres, 1976. Voir en particulier le Chapitre III, du Livre III : « Que la rhétorique a cinq parties ».

31. Par exemple : « M. Garrick, célèbre comédien Anglais [sic], est le modèle que je vais proposer. » Voir : Jean-Georges Noverre, Éditions Lieutier, op. cit., p. 145 et suivantes.

32. Jean-Georges Noverre, Éditions du Sandre, op. cit., p. 69.

33. Jean-Georges Noverre, Éditions Lieutier, 1952. Voir les pages 17 à 29.

34. Noverre ne donne pas de références précises concernant Diderot. Il évoque en revanche « le traité de M. de Cahusac sur la danse » : Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* [1754], Édition présentée, établie et annotée par Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noël Laurenti, CND, 2004. Voir Jean-Georges Noverre, Éditions du Sandre, op. cit., p. 210 et suivantes pour ces deux auteurs.

35. Jean-Georges Noverre, Éditions Lieutier, op. cit., p. 19-20 – l’italique est ajouté par l’auteur.

C'est aussi une mise en garde : nul ne peut s'autoriser de la tradition pour maintenir ses positions puisque ce qui nous est parvenu de cette tradition est éminemment lacunaire. Tout au contraire, ce sont ces éclats du passé, d'images, de paroles, qui vont fonctionner, par leur pauvreté, comme des activateurs de pensée et de création. Mais le savoir, même dans son imperfection, dans son caractère lacunaire, demeure, quant à lui, un outil essentiel de dynamisme. Philosophe, historien, lettré, Noverre prend particulièrement appui sur le philosophe Lucien qui, dans son *Éloge de la danse*³⁶, développe une réflexion (déjà polémique alors) sur ce qu'est la danse : « Si vous consultez Lucien, vous apprendrez de lui, Monsieur, toutes les qualités qui distinguent et qui caractérisent le grand Maître de Ballets, et vous verrez que l'Histoire, la Fable, les Poèmes de l'Antiquité et la Science des temps exigent toute son application³⁷. » Si Noverre en effet peut être considéré comme un précurseur de la recherche-crédation telle que nous la connaissons aujourd'hui, telle que nous la pratiquons (et telle que nous la défendons), il le doit aussi à la place conférée au savoir, à tous les savoirs, et plus généralement à la *libido sciendi*, terme plus apte à mettre en valeur la dimension de désir et de passion, attachés au savoir – même s'il admet qu'ils ne suffisent pas, puisqu'il y faut également « le secours du génie, de l'imagination et du goût³⁸ ». Mais justement le savoir, que donne l'étude (ce terme apparaît à maintes reprises dans les *Lettres sur la danse*), s'il ne fait pas surgir à l'existence *ex nihilo* le génie, l'imagination, le goût, peut en revanche contribuer à les révéler. Nulle création, dit-il en substance, sans savoirs – c'est aussi la *savoir-crédation* dont il est question dans la citation en exergue, qu'il faut entendre dans toute sa polysémie. C'est d'abord un savoir sur la danse elle-même, comme on vient de le voir, mais d'autres savoirs, de tous ordres, sont également fondamentaux : techniques, procéduraux, certes, mais aussi savoirs spécialisés, artistiques, savants. Les lettres V et VI³⁹ précisent la nature de cette véritable érudition composite et nomment les champs que les « études du maître de ballets⁴⁰ » doivent parcourir : l'histoire, la littérature, la géométrie, la peinture, le dessin, la musique, l'anatomie, mais aussi (et par exemple) :

Les embarras des rues ; les promenades publiques ; les guinguettes ; les amusements et les travaux de la campagne ; une noce villageoise ; la chasse ; la pêche ; les moissons ; les vendanges ; la manière rustique d'arroser une fleur, de la cueillir, de la présenter à sa Bergère ; de dénicher des oiseaux ; de jouer du chalumeau [...]⁴¹.

En bref, « [r]ien n'étant indifférent au génie, rien ne doit l'être au Maître de ballet⁴² », conclut Noverre. Le maître de ballet doit être un amoureux du savoir, de tous les savoirs, un chercheur actif des « beautés et des imperfections de la nature », et ce n'est qu'à cette condition que ses ballets ne seront pas « faibles, monotones et languissants⁴³ ». Mais cette dilection fervente pour le savoir ne doit pas être l'apanage du seul maître de ballet. Dans ces lignes qui prennent ici une dimension performative, Noverre montre que le danseur lui-même, sous l'impulsion du pédagogue-maître de ballet, doit opérer une manière de conversion. Participant pleinement de la création, parce qu'il est le vecteur principal de l'émotion, le danseur est appelé lui aussi à chercher :

36. Lucien de Samosate, *Éloge de la danse*, suivi d'*Éloge du parasite et d'Éloge de la mouche*, Arlea, 2007.

37. Jean-Georges Noverre, *Éditions du Sandre*, op. cit., p. 71.

38. *Ibid.*, p. 71.

39. *Ibid.*, p. 71 et 77.

40. C'est le titre de la lettre X dans le volume publié par les Éditions Lieutier.

41. Jean-Georges Noverre, *Éditions du Sandre*, op. cit., p. 77.

42. *Ibid.*, p. 76.

43. *Ibid.*, p. 49, voir note 6.

Pour que notre art parvienne à ce degré de sublimité que je demande et que je lui souhaite, il est indispensablement nécessaire que les danseurs partagent *leur temps et leurs études* entre l'esprit et le corps, que tous les deux soient ensemble l'objet de leurs réflexions ; mais on donne malheureusement tout au dernier et l'on refuse tout à l'autre⁴⁴.

Cette recherche, pour être active et féconde, doit commencer par un dépouillement. Savoir, ici, commence par ne plus savoir ; savoir c'est aussi accepter de plonger dans l'ignorance, en délaissant (en particulier) toutes les techniques virtuoses qui manquent l'essentiel. Le ballet d'action que Noverre appelle de ses vœux est à ce prix. C'est pourquoi les comédiens sont souvent valorisés par Noverre : ils étudient, leur rôle bien sûr, mais aussi les poètes, les historiens, etc. dont l'usage est précieux pour la création, mais aussi pour penser la création. Un embarras de rue se voit, se sent, s'expérimente, mais une œuvre littéraire est déjà une mise en forme symbolique qui demande à être analysée, pensée. Au passage, Noverre rend raison de la nécessité qui préside à l'alliance des arts :

Tous les arts se tiennent par la main et sont l'image d'une famille nombreuse qui cherche à s'illustrer. L'utilité dont ils sont à la société excite leur émulation ; la gloire est leur but ; ils se prêtent mutuellement des secours pour y atteindre. Chacun d'eux prend des routes opposées, comme chacun d'eux a des principes différents ; mais on y retrouve certains traits frappants, certain air de ressemblance, qui annonce leur union intime et le besoin qu'ils ont les uns des autres pour s'élever, s'embellir et se perpétuer.
De ce rapport des arts, de cette harmonie qui règne entre eux, il faut conclure, Monsieur, que le Maître de Ballets, dont les connaissances seront les plus étendues, et qui aura le plus de génie et d'imagination, sera celui qui mettra le plus de feu, de vérité, d'esprit et d'intérêt dans ses compositions⁴⁵.

Mais ce qui est affirmé ici pour le maître de ballet l'est tout autant, une fois de plus, pour le danseur lui-même qui a à peindre des états et des situations, à entendre ce que dit la musique, à connaître l'art (muet dans son cas) de la déclamation. Plus encore cette étude de la peinture, de la sculpture, de la musique, de la littérature lui enseigne d'autres voies, d'autres possibilités d'expression que son champ de prédilection n'était pas en mesure de lui offrir. Ainsi les savoirs à construire pour le danseur comme pour le maître de ballet sont-ils au moins triples : ils concernent la danse dans son versant le plus technique (et Noverre plaide pour une gestualité habitée supposant qu'on délaisse les mécanismes « froids » de la technique), la pensée de la danse, ainsi qu'une pensée plus générale qui situe la danse au sein des arts pour repérer à la fois le commun et la différence féconde. Noverre entre ici en dialogue, par-delà le temps, avec Jean-Christophe Bailly :

La recherche en effet n'est pas insulaire mais continentale : si elle s'inquiète dans une certaine direction et si elle est portée par un certain nombre d'indices, ces indices et cette direction inquiètent à leur tour la totalité de la surface où ils prennent. La recherche, ainsi, n'est pas la partie active d'un ensemble qui, de son côté, demeurerait plus ou moins au repos, elle est dans un état ou un mode qui entraîne dans sa direction et dans sa couleur la totalité du domaine où elle s'exerce, et qui concerne l'être entier de celui ou celle qui s'y adonne. On n'est pas en partie chercheur, on ne peut l'être qu'intégralement. On ne cherche pas un peu, de temps en temps, à temps perdu, on cherche absolument⁴⁶.

44. Ibid., p. 148 – l'italique est ajouté par l'autrice. Voir aussi p. 65 : « [...] [C]e n'est point avec les jambes que l'on peut peindre ; tant que la tête des danseurs ne conduira pas leurs pieds, ils s'égareront toujours, leur exécution sera machinale et ils se dessineront eux-mêmes froidement et de mauvais goût. » Noverre propose un contre-exemple en la personne du comédien Garrick qui possède, plus que tout autre, « ce tact heureux qui caractérise le grand acteur et qui le conduit à la vérité », qualité qui lui vient précisément de ses études assidues, *ibid.*, p. 122.

45. Ibid., p. 76.

46. Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*, p. 100.

Quand Jacopo Rasmi et François Deck⁴⁷ proposent de remplacer le terme de recherche-crédation par le simple mot *studium*, zèle, application zélée, ardeur, soin, mais aussi étude, application de l'esprit, peut-être renvoient-ils, en fait, à la forme qu'a pu prendre cette pratique au cours des temps, telle que la dévoile Noverre ici. Giorgio Agamben, dans « Studenti », s'inquiète du remplacement du mot « étude » par celui de « recherche »⁴⁸ : « [D]ifférent du terme “recherche”, qui renvoie à un tourner en rond sans encore avoir trouvé son propre objet (*circare*), l'étude, qui signifie étymologiquement le degré extrême d'un désir (*studium*), a toujours déjà trouvé son objet⁴⁹. » Parce que ces *Lettres sur la danse*, de Noverre, animé d'un désir porté à un « degré extrême » pour la danse, mettent l'accent sur l'amour du savoir comme vecteur et effet de création, elles pourraient interroger en retour la nature, la place et le rôle de cette *libido sciendi*, de l'étude comme désir, dans les pratiques contemporaines de recherche-crédation. On le voit avec le dialogue muet entre Noverre et Bailly, ces lettres contribuent également à souligner la nature plurielle, complexe, totalisante, de ce qu'il faut (peut-être encore) entendre par ce simple mot de « recherche ». À lire Noverre, il semble toutefois que le principe directeur soit l'étude, sous toutes ses formes – au sens également que ce terme peut prendre dans le domaine des arts :

En peinture comme en musique, ce que l'on désigne du terme « études » peut être considéré aussi bien comme de grandes œuvres d'art que comme de simples exercices à vocation pédagogique. Il s'agit aussi bien de brouillons, d'essais que de réalisations accomplies [...] ⁵⁰.

Ces « essais », poursuit Yves Citton, mettent en valeur la dimension processuelle (des découvertes scientifiques, précise-t-il, mais on peut sans doute leur adjoindre les découvertes artistiques – dans le cas de Noverre, il s'agit, dans un exemple cité plus haut, de « tâter le goût du public » et d'expérimenter « la possibilité qu'il y a d'associer le genre tragique à la danse⁵¹ ».) La recherche en ce sens apparaît comme le moyen, comme le geste mis en œuvre pour développer l'étude et elle peut se décliner sous de multiples formes – la création en est une. Si l'on en croit Bailly comme Noverre, il n'y aurait en effet pas lieu de distinguer recherche et création, cette dernière étant dans sa totalité une modalité particulière de la recherche. Il ne s'agit pas de produire un amalgame (rêveur) de ces deux notions, comme le redoute Carole Talon-Hugon⁵², ou d'omettre les niveaux de recherche qu'on a pu distinguer à travers l'exemple des *Lettres sur la danse*, mais de penser leur co-implication, la recherche apparaissant, au sens général défini plus haut, comme une pratique intellectuelle et sensible, de haute rigueur et d'intense curiosité, qui vise toujours à une intensification des savoirs.

Pour une écriture du *studium*

L'étude, par la recherche, comme démarche fureteuse, inquiète « la totalité de la surface » où prennent les indices, dit Bailly. Cette inquiétude même, sa possibilité au moins, Noverre y fait écho au moins à deux reprises. La première, déjà citée, repose sur les incertitudes dans l'enquête patrimoniale

47. Jacopo Rasmi et François Deck, « Studium », *Brouillon général*, le 1^{er} septembre 2019, [en ligne], https://eur-artec.fr/wp-content/uploads/2020/09/DECK-RASMI-BrouillonGeneral-Studium_G_190829.pdf (consulté le 2 mai 2021). Yves Citton quant à lui rappelle que le *studium* « est un mot latin doté d'une riche variété de significations, englobant le zèle intellectuel et la concentration mentale, l'inclination passionnée et le désir, le dévouement bienveillant et l'affection, les connaissances accumulées et l'érudition ». Yves Citton, « Pratiquer les études comme auto-aliénation et contre-addiction (*studium*, black study, études) », [en ligne], *Littéraieries, Études et Humanities*, p. 2.

48. « Les inconvénients du terme “recherche” dérivent du téméraire déplacement d'un concept de la sphère des sciences de la nature sur celle des sciences humaines. Le même terme renvoie en effet, dans les deux domaines, à des perspectives, des structures et des méthodologies tout à fait différentes. », écrit Agamben. « Studenti », texte inédit paru le 17 mai 2017 dans *Una Voce*, rubrique du philosophe sur le site de l'éditeur italien Quodlibet (traduit par Jacopo Rasmi et François Deck ; le texte complet se trouve à la suite de « Studium », op. cit.).

49. Giorgio Agamben, « Studium », op. cit., p. 22.

50. Yves Citton, op. cit., p. 9.

51. Jean-Georges Noverre, *Éditions du Sandre*, op. cit., p. 208.

52. Carole Talon-Hugon, op. cit.

dont le chorégraphe indique la paradoxale fécondité. La seconde apparaît dans la Lettre X qui définit l'action et souligne l'importance de prendre modèle sur la pratique des comédiens. Après avoir montré de manière rigoureusement argumentée et exemplifiée la nocivité des masques couramment employés dans le ballet, Noverre précise ce qu'il entend par « l'action en matière de danse » et insiste dans cette lettre sur une nécessaire distance à prendre avec les « préceptes stériles de l'école⁵³ » parce que l'accession à la « bonne grâce⁵⁴ » est à ce prix. Noverre y livre une précision importante sur la visée même des écrits que nous lisons : « Toutes mes vues, toutes mes idées ne tendent uniquement qu'au bien et à l'avancement des jeunes danseurs et des nouveaux Maîtres de Ballets ; qu'ils pèsent mes idées, qu'ils se fassent un genre neuf, ils verront alors que tout ce que j'avance peut se mettre en pratique et réunir tous les suffrages⁵⁵. » Propos assurément paradoxal, au moins en première lecture : Noverre invite à la fois les danseurs à se créer « un genre neuf », et les assure que ses propositions sont garantes de succès. En revanche, si l'on fait un pas de côté, on peut aussi songer que Noverre impose moins ici un contenu qu'une démarche. Or cette démarche est une démarche de questionnement sans nul répit ni repos, à l'image même du travail mené par Garrick :

Vous concevez, Monsieur, qu'il est peu libre ; que son âme est toujours agitée ; que son imagination travaille sans cesse ; qu'il est les trois quarts de sa vie dans un enthousiasme fatigant qui altère d'autant plus sa santé qu'il se tourmente et qu'il se pénètre d'une situation malheureuse, vingt-quatre heures avant de la peindre et de s'en délivrer.⁵⁶

Présenté dans ces lignes comme un chercheur-créditeur inquiet, Garrick est l'image même de celui que ces *Lettres* cherchent peut-être à susciter. En ce sens, elles fonctionnent aussi comme un guide pour la recherche-crédation en elle-même, dans la mesure où elles annoncent que nulle recherche n'est sans inquiétude. Ainsi Juan Ignacio Vallejos décrit-il ces lettres, et à juste titre, comme « un ouvrage de réflexion esthétique et un manuel de conduite morale et artistique pour les danseurs et les maîtres de ballets⁵⁷ ». La diffusion de ces idées, leur publication sont donc une nécessité puisqu'est en jeu une véritable ré-formation du danseur et du maître de ballet – et j'ajouterai : du public qu'il s'agira de préparer à de nouvelles expériences esthétiques. Cette question est centrale en particulier dans la Lettre XIII⁵⁸ qui s'ouvre par une mise à distance de la *chorégraphie*, c'est-à-dire (et strictement) « l'art d'écrire la danse à l'aide de différents signes⁵⁹ ». S'ouvre alors une réflexion sur la source possible et la nature des écrits à produire, quand l'art d'écrire les signes de la danse ne mène à rien⁶⁰, pour Noverre ce ne sont que vestiges et traces qui ne disent plus rien à personne, seuls aptes à laisser place à une imagination qui se saura vaine. Tout laissant à penser que l'Académie créée en son temps par Louis XIV ne le satisfait pas, Noverre propose en fait de créer une Académie qui prendrait modèle sur l'Académie royale de peinture et de sculpture. Ainsi propose-t-il un examen d'entrée qui permettrait aux danseurs de devenir membres à part entière. Mais surtout, pour le sujet qui nous occupe ici, elle rendrait possible un « commerce littéraire »

53. Jean-Georges Noverre, Éditions du Sandre, op. cit., p. 141.
 54. Terme employé par Noverre (notamment p. 142). Mickaël Bouffard-Veilleux a consacré sa thèse de doctorat à l'examen de cette notion entre le XV^e et le XVIII^e siècle. « Le "bon air et la bonne grâce" est une sorte de grâce bien typée et caractérisée. Du milieu du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle, c'est le paradigme de la grâce aristocratique à la française. Même si son apparence diffère grandement de la grâce traditionnellement associée à la peinture, elle partage avec elle son caractère prétendument indicible et inexplicable, comme en témoigne, depuis la Renaissance, le tout-puissant topos du je-ne-sçay-quois. On peut donc dire que le bon air et la bonne grâce est ce qui définit le je-ne-sais-quoi de la période 1660-1790. », Mickaël Bouffard-Veilleux, *Le bon air et la bonne grâce : attitudes et gestes de la figure noble dans l'art européen (1661-1789)*, thèse de doctorat, Université de Montréal, p. 4.

55. Jean-Georges Noverre, Éditions du Sandre, op. cit., p. 145.

56. *Ibid.*, p. 123.

57. Juan Ignacio Vallejos, op. cit., p. 15.

58. Jean-Georges Noverre, Éditions du Sandre, op. cit., p. 176.

59. *Ibid.*, p. 176.

60. *Ibid.*, p. 177. À propos de la notation, Noverre écrit : « Entassez, tant qu'il vous plaira, ces faibles monuments de la gloire de nos danseurs célèbres ; je n'y vois et l'on n'y verra que le premier crayon ou la première pensée de leurs talents ; je n'y distinguerai que des beautés éparées, sans ensemble, sans *coloris* ; les grands traits en seront effacés ; les proportions, les contours agréables ne frapperont point mes yeux ; j'apercevrai seulement des vestiges et des traces d'une action dans les pieds que n'accompagneront ni les attitudes du corps, ni les positions des bras, ni l'expression des têtes ; en un mot, vous ne m'offrirez que l'ombre imparfaite du mérite supérieur, et qu'une copie froide et muette d'originaux inimitables. »

dont la finalité serait de communiquer l'expérience et le fruit des recherches menées en différents lieux :

Cette Académie devenant d'ailleurs plus nombreuse se distinguerait peut-être davantage ; les efforts des provinciaux exciteraient les siens ; les danseurs qui y seraient agrégés, serviraient d'aiguillons à ses principaux membres ; la vie tranquille de la province faciliterait à ceux qui y sont répandus les moyens de penser, de réfléchir et d'écrire sur leur art ; ils adresseraient à la Société des mémoires souvent instructifs ; l'Académie à son tour serait forcée d'y répondre, et ce commerce littéraire en répandant sur nous un jour lumineux nous tirerait peu à peu de notre langueur et de notre obscurité.⁶¹

Évoquant un peu plus loin les Académiciens existants avec beaucoup de révérence et de respect, Noverre ajoute : « Que de mémoires excellents ! Que d'observations instructives et combien de traités admirables émaneraient et sortiraient de la Société qu'ils forment, si leur émulation était aiguillonnée et réveillée par les travaux qui leur seraient offerts⁶². » Plus encore les écrits à produire pourraient se nourrir d'une rencontre fructueuse entre les arts. Noverre suggère en effet que des peintres (comme Boucher ou Cochin) s'allient aux historiens, aux maîtres de ballet et aux danseurs pour faire véritablement trace : « [...] [E]n un mot, un tel ouvrage soutenu du crayon et du burin de ces deux illustres artistes serait une source où l'on pourrait puiser, et je le regarderai comme les archives de tout ce que notre art peut offrir de lumineux, d'intéressant et de beau⁶³. » Or, plus modestement, c'est peut-être à l'élaboration de cette archive que s'emploie Noverre dans ses *Lettres sur la danse*. Ainsi les *ekphrasis*, dans les lettres XIV et XV⁶⁴, donnant à voir par l'art littéraire les ballets évoqués, fonctionnent, à l'instar des énumérations (très nombreuses dans la Lettre VI⁶⁵), selon le principe de *ut pictura poesis* antique, sans doute avec la volonté de pallier l'absence de peintres qui viendraient par leur art relayer le propos. La structure adoptée – le format épistolaire – qui a connu une grande vogue dans le domaine littéraire, suppose toujours, même de manière fictionnelle, un destinataire qu'il s'agira sans doute d'informer, de persuader et de convaincre. Le propos se fait donc vigoureusement polémique, et argumentatif, nourri d'exemples eux aussi dûment organisés. Ainsi la présentation de Garrick est-elle régie par un ordonnancement très rhétorique, qui propose d'abord une description du comédien, une analyse de ce qui est à l'origine de ses qualités, et en dévoile enfin les conséquences dans le registre de son art. Ces lettres intègrent même quelques maximes au présent gnominique, qui lui confèrent la tonalité quelque peu péremptoire parfois des grands textes moralistes du siècle précédent, et qui sont sans nul doute destinés à être mémorisés, à l'instar de bons mots ou de traits d'esprit. Ainsi de cette proposition jouant de la rupture de construction qui la rend plus frappante : « L'instant est le dieu qui détermine le public. Que l'artiste le saisisse, il est sûr de plaire⁶⁶. » Jeux de la prosopopée, de la prétérition, petites provocations, questions rhétoriques, humour parfois : Noverre joue en maître de toute la palette des procédés littéraires. Le ton enfin est vif et impliqué. Les marques de première personne y apparaissent en grand nombre et se modulent entre assertions tranchées : « Je ne prêche point⁶⁷ », « je veux au contraire » par

61. Jean-Georges Noverre, Éditions du Sandre, op. cit., p. 180.

62. Ibid., p. 181. Il précise encore sa pensée en regrettant que ce ne soit pas les Académiciens qui aient fourni à l'Encyclopédie « les articles qui concernent l'art » (p. 182), parce qu'ils ont l'expérience pleine et entière du domaine que l'article a en charge de théoriser.

63. Ibid., p. 183.

64. Ibid., p. 187 et 200.

65. Ibid., p. 77.

66. Ibid., p. 129.

67. Ibid., p. 53.

exemple et modalisations qui atténuent la vigueur du propos. L'autre n'en est pas moins rendu présent à maintes reprises. Par exemple dans la lettre consacrée à une critique des masques trop souvent en usage sur scène, Noverre convoque les arguments contraires à sa thèse pour mieux les réfuter : « L'imagination, diront les défenseurs du masque, supplée à ce qui nous est caché [...] », « il y a plus de deux mille ans, diront les apologistes, que les visages postiches sont en usage [...] », « Cependant, dira-t-on encore, les masques ont été imaginés pour la danse⁶⁸ ». Ces marques d'altérité ou des formules comme « on m'allèguera » suggèrent que Noverre a le souci d'anticiper les contradictions. D'autres passages se font les échos des débats de son temps, de propos entendus, d'opinions controversées. Rien de solipsiste, donc, dans ces lettres tout entières tournées vers l'autre, qu'il est aussi parfois, comme en témoigne l'emploi de l'impératif : « Détruisons les masques, ayons une âme, et nous serons les premiers danseurs de l'univers.⁶⁹ », ou encore « Étudions donc, cessons de ressembler à ces marionnettes dont les mouvements dirigés par des fils grossiers n'amuse et ne font illusion qu'au peuple⁷⁰. »

« Rechercher, c'est penser en direction de quelque chose, et c'est tendre la pensée dans cette direction⁷¹. », écrit Jean-Christophe Bailly. C'est ainsi un voyage, parfois immobile, qui concerne tous ceux qui entendent l'appel d'un objet (théorique ou pratique) et qui entendent répondre, dans un geste de compréhension, à sa sollicitation silencieuse. Mais cette recherche qui, à l'université par exemple, trouve son origine parfois dans le simple mouvement de lire ou de regarder un objet esthétique, peut et doit être partagée. Témoigner du voyage, de l'expérience, c'est, dans nos champs disciplinaires, l'écrire. Or l'écriture de recherche a longtemps privilégié le modèle objectif, sa rigueur, sa précision dans la conceptualisation et le développement discursif qui en découle, comme attestation d'une quasi irréfutable scientificité. Ce chemin, éludant la question du point de vue, est aride. À rebours, dans un propos vif qui certes concernait en premier lieu l'Histoire, mais peut être étendu à bien d'autres disciplines, Ivan Jablonka milite pour la réintroduction de la subjectivité, celle du « chercheur situé » et il ajoute : « Tout chercheur est en situation, mais le rappeler ne suffit pas. Il faut encore qu'il assume son moi, son enracinement spatio-temporel, sa catégorie sociale, ses intérêts, sa philosophie, sa position dans le champ, c'est-à-dire calcule la distance qui sépare son point d'ancrage et l'objet d'étude qu'il s'est donné⁷². » Pour donner vie, et voix, à celui qui cherche, peut-être faut-il fourbir cet instrument de calcul qu'est la langue avec cet objectif aux implications fécondes : trouver une langue, trouver sa langue, pour dire les origines et la nature du voyage, les questions surgissantes, les pratiques convoquées comme les expériences vécues au contact de l'objet de recherche. C'est cette trajectoire que les *Lettres sur la danse* rendent lisible. Pour porter témoignage de ce voyage, pour dire son expérience pratique de danseur et de maître de ballet, mais pour aussi pour le penser réflexivement et proposer quelques éclairages sur ses enjeux au sein du vaste ensemble des arts, Noverre

68. Ibid., p. 134-135.

69. Ibid., p. 139.

70. Ibid., p. 149.

71. Jean-Christophe Bailly, op. cit., p. 99.

72. Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, Points, 2017, p. 286.

mobilise l'art littéraire, donnant par là un aperçu de ce que fut parfois une écriture de recherche dans le passé.

Conclusion

Tout à la fois polémiques, rétrospectives et prospectives, les *Lettres sur la danse* de Noverre développent donc quatre gestes complémentaires qui inscrivent la démarche du chorégraphe – avant la lettre, avant le nom – dans la dynamique de la recherche-crédation telle qu'elle se pense et se vit aujourd'hui. Les propositions noverriennes sont d'abord le fruit réflexif d'une pensée novatrice qui trouve là, dans les pages de ces *Lettres*, à se fonder (à se doter d'un lieu d'existence, d'un ancrage) et à se partager, à travers la facticité épistolaire. Mais elles délivrent aussi une réflexion et un savoir sur l'art, et sur l'acte même de créer. Ici, le créateur – Noverre anticipant les remarques de John Dewey sur le sujet⁷³ – est situé dans une relation dynamique avec le monde dans sa diversité. Il a à en faire l'expérience pleine et entière, et, dans son acte de création, à mener cette expérience, jusqu'à son terme. Mais il a aussi à partager cette expérience avec autrui, avec tous ceux pour qui la danse n'est pas un simple divertissement. Ces *Lettres* sont adressées et attestent ainsi de ce désir de partage que souligne le format épistolaire adopté. Et, au-delà des temps, nul doute qu'elles nous sont adressées aussi. ¶

73. Voir John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010. Voir le chapitre « Vivre une expérience », p. 80 à 114.

D'une pratique incarnée de l'espace architecturé à une dynamique de l'intériorité : autour de l'ingénierie domestique et d'une féminisation de l'emprise sur l'espace domestique

Virginie LaSalle

This article highlights the modalities of research-creation practices in the context of the historical movement known as domestic engineering (late-nineteenth/early-twentieth century), particularly through the publications of Catharine Esther Beecher and Christine Frederick. The paper further argues that the research-creation specific to this movement is the precursor of a human-centered design position and participates in the foundations of contemporary practices in interior design and architecture, which aspire to anchor their productions in use and scientific rigor. As a starting point, this article discusses the conditions of emergence of the movement. Four key moments of the converging practices of research-creation and domestic engineering are identified: critical positioning, the scientific method, innovative design proposals, and the dissemination of those proposals.

Virginie LaSalle est professeure adjointe à l'École de design de l'Université de Montréal – Faculté de l'aménagement.
—virginie.lasalle@umontreal.ca

1. Juhani Pallasmaa, « Identity, Intimacy and Domicile: Notes on the Phenomenology of Home », *Arkkitehti: Finnish Architectural Review*, n° 1, 1994, [en ligne], http://www.uiah.fi/studies/history2/e_ident.htm (consulté le 27 octobre 2017).

La maison est un objet architectural singulier et complexe condensant usage et coutumes, modes de vie et d'habiter. Si par sa présence matérielle, elle réfère à une expression architecturale, technique et culturelle ancrée dans son contexte, décoder le sens qu'elle porte implique la compréhension de qui y habite. Dans un texte remettant en question le sens de la maison ou du chez-soi en regard de son expression architecturale, l'architecte Juhani Pallasmaa pose la question : « *Can a home be an architectural expression?* » Sa réponse est la suivante : « *Home is not, perhaps, at all a notion of architecture, but of psychology, psychoanalysis and sociology*¹. » Ajoutons que des connaissances et des compétences diverses doivent se conjuguer en vue de la conception de la maison, en adéquation avec les valeurs d'une époque². L'histoire fournit des exemples concluants de démarches créatives, amalgames de connaissances issues de l'expérience vécue des lieux et de méthodes de conception rigoureuses conduisant à la proposition d'espaces architecturés³ innovants.

L'objectif général de cet article est d'explorer des modalités de conception historique de l'espace architecturé, au prisme de l'acceptation de la recherche-création comme « pratique incarnée⁴ ». Pour ce faire, l'intérêt se centre sur le mouvement historique de l'ingénierie domestique et ceux qui l'accompagnent, approche qui précède la formulation de nouveaux modèles d'espaces domestiques au tournant du XIX^e au XX^e siècle. On repense alors l'espace domestique – son architecture, ses composantes mais aussi ses pratiques – d'après de nouveaux paramètres s'ajustant au contexte économique et social, ainsi qu'aux valeurs de l'époque. Sur la base d'un processus à la fois créatif et rigoureux mobilisant des méthodes d'ingénierie, d'architecture et de design d'intérieur, de nouvelles propositions d'environnements d'habitation et d'organisations spatiales sont formulées, puis diffusées par la presse écrite et lors d'allocutions publiques⁵.

À travers ce parcours exploratoire, le thème transversal du déploiement progressif d'une prise de pouvoir féministe *sur* et *par* l'espace domestique sera mis en exergue. Ce processus, qui se constitue à travers différents moments et mouvements interreliés, et sur différents registres, se complémente graduellement et induit une féminisation de l'emprise de l'espace domestique. Enfin, cette démonstration généalogique argue l'apport durable d'une pratique incarnée à l'avancement des approches de conception de l'environnement bâti. Nous soutenons ainsi que la

2. Virginie LaSalle, *Les figures du seuil comme dispositif de l'intime dans l'architecture domestique : du sens du chez-soi à l'espace d'habitation spécialisé*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2018, [en ligne], <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/21117>; voir aussi « Essai d'une cartographie d'un territoire disciplinaire : la perspective du design d'intérieur à l'heure actuelle », *ARQ : la revue d'architecture*, n° 73, 2015.

3. L'« espace architecturé » est compris dans ce contexte selon la définition du CNRTL : une œuvre construite, agencée « comme un tout organisé », au « caractère architectural ». Source : <https://www.cnrtl.fr/definition/architectur%C3%A9>.

4. Cette acception est expliquée plus loin dans ce texte, dans la partie sur le positionnement au regard de la recherche-création.

5. La démarche particulière au mouvement de l'ingénierie domestique est expliquée plus loin dans ce texte.

6. Bruno Zevi (1918-2000) est architecte, théoricien de l'architecture et historien de l'art.

7. Bruno Zevi, *Apprendre à voir l'architecture*, Paris, Les éditions de minuit, 1947, p. 16.

8. L'intérêt pour l'usager ou l'usage a toujours été une question d'architecture : la manière de s'y intéresser et les réponses en matière de solutions d'environnements bâtis ont toutefois été diverses. Nous nous intéressons ici à l'architecture proposant des espaces domestiques comme des lieux d'abord « à vivre ». Bien que de nombreux exemples depuis les CIAM de 1929 peuvent les illustrer, l'intention dans ce texte est de nous concentrer sur certaines références historiques ayant préparé et accompagné le mouvement de l'ingénierie domestique.

9. Le choix a été fait de ne pas intégrer au propos une mise en parallèle avec d'autres approches considérées comme des socles des pratiques de conception de l'espace architecturé et du design d'intérieur. C'est ainsi que nous ne référons pas à la perspective d'étude des relations personnes-environnement (*Man-Environment Relations* [MER]) ou approche comportementale développée dans les années 1960, dont l'une des intentions principales est d'injecter dans la conception de l'environnement bâti les connaissances issues des disciplines des sciences humaines.

recherche-création propre à ce mouvement est préceuse d'une posture de conception centrée sur l'humain, et qu'elle participe aux fondements de pratiques contemporaines en design d'intérieur et en architecture qui aspirent à ancrer leurs productions dans l'usage et la rigueur scientifique. Ces pratiques s'inscrivent dans une logique de l'intériorité, réinventant l'espace architecturé depuis ses espaces intérieurs. En 1947, Bruno Zevi⁶ écrivait : « L'architecture n'est pas seulement un art, pas seulement l'image des heures passées, vécues par nous et par les autres ; c'est d'abord et surtout le cadre, la scène où se déroule notre vie⁷. » Cette affirmation, pointant l'intériorité du bâti et la vie qu'elle accueille comme motif central de l'architecture, accompagne le parcours exploratoire effectué en différents moments de l'histoire de l'architecture⁸.

Positionnement

Sur la recherche-création

Notre intérêt est dirigé vers des moments de l'histoire architecturale – allant du milieu du XIX^e au milieu du XX^e siècle, en Angleterre et aux États-Unis –, porteurs de pratiques de conception partageant des territoires communs avec la recherche-création⁹. Bien que le débat autour des acceptions de la recherche-création ait toujours cours, il est possible de discerner certains de ses traits qui soutiennent l'intérêt de traiter à travers elle la conception historique de l'espace domestique.

Une première version de définitions à laquelle s'intéresser est celle des institutions subventionnaires canadiennes. Pour le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), la recherche-création est une approche de recherche fondée sur la combinaison « création + recherche » associée à l'université, de laquelle résultent de nouvelles connaissances et une innovation « grâce à l'expression artistique, à l'analyse scientifique et à l'expérimentation¹⁰ ». La définition du Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC) s'ouvre quant à elle à « toutes les démarches et approches de recherche favorisant la création qui visent à produire de nouveaux savoirs esthétiques, théoriques, méthodologiques, épistémologiques ou techniques », et précise que « toutes ces démarches doivent comporter [...] des activités artistiques ou créatrices [...] et la problématisation de ces mêmes activités (saisie critique et théorique du processus, conceptualisation, etc.)¹¹ ». Il ressort de ces définitions formatées en vue du financement de la recherche que les appréhensions varient quant à la nature de la recherche-création, à leur cadre ainsi qu'aux processus et aux savoirs qu'elle implique.

Dans leur parcours définitoire de la recherche-création, Louis-Claude Paquin et Cynthia Noury¹² expriment l'idée que la nature de la recherche-création est celle d'être une « pratique incarnée¹³ » – une pratique ancrée dans l'expérience – en s'appuyant sur les écrits de Theodore Schatzki¹⁴ :

[L]es pratiques sont des assemblages d'activités humaines incarnées et matériellement médiatisées, organisées de manière centralisée autour d'une compréhension partagée. Elles sont dites « incarnées » non seulement parce que les formes de l'activité humaine sont liées aux caractéristiques du corps humain, mais aussi parce que les corps et les activités sont mutuellement « constitués » dans les pratiques¹⁵.

Ceci étant, le processus caractéristique de la recherche-crédation est d'être une recherche *par le design*¹⁶ – se distinguant d'une recherche sur le design¹⁷ – en ce qu'elle est une « recherche basée sur la pratique¹⁸ ». La recherche-crédation est une activité de conception, suivant le postulat que c'est par celle-ci que peuvent être produites de nouvelles connaissances, utiles à la fois aux disciplines concernées et à tout le corps social¹⁹. La formulation d'une question de recherche au départ de la démarche, impliquant un positionnement critique et visant la production de nouvelles connaissances, est une condition au positionnement de la recherche-crédation en tant que pratique de recherche. C'est ainsi que le propre de la recherche-crédation repose sur la combinaison de la rigueur scientifique de sa démarche, et de l'originalité de la pratique créative caractérisant à la fois son processus et son résultat.

Sur l'espace domestique

Quelques précisions terminologiques s'imposent d'emblée. Alors que l'« architecture domestique » porte une connotation pointant des lieux destinés à l'habitation qui sont le produit construit et exclusif d'une pratique experte, l'« espace domestique » – par le retrait du vocable « architecture » – est ici compris dans un sens expansif : pas nécessairement produit par l'architecte, il gagne un caractère anthropologique qui se concentre sur les caractéristiques humaines, spatiales et temporelles propres à la maison, de sorte qu'il rend compte à la fois d'une immatérialité et de manifestations architecturales²⁰. Le géographe Jean-François Staszak²¹ identifie l'espace domestique comme étant anthropique²² et central dans la culture matérielle : son aménagement répondant à l'usage de ce qui y prend place et sa construction pouvant être le produit des habitants, tout comme porteur de normes et de valeurs contextuelles. Toujours selon Staszak, l'espace domestique est différencié par la spécialisation des espaces accueillant des pratiques déterminées – « on n'y fait pas n'importe quoi n'importe où²³ » – et des statuts que portent les occupants des lieux. Il est privé, lieu à l'accès réservé à qui y est autorisé, familial ou réunissant une communauté électorale, et à la mesure du corps à la fois comme référence normative physique et symbolique. Enfin, l'espace domestique tel que le définit Staszak est un territoire fondamental, « il est l'espace le plus approprié, le plus chargé, celui qui porte le plus d'émotions et d'affects, de souvenirs et d'espoirs²⁴ ».

En complément, ajoutons que le caractère privé de l'espace domestique le positionne habituellement à l'écart de la vie sociale, en opposition à l'espace public. En lien avec ce caractère de retrait du monde, l'espace domestique porte une connotation historique féminine. Il représente un territoire associé au travail domestique de la femme, identifié par la critique

10. Conseil de recherches en sciences humaines, <https://www.sshrc-crsh.gc.ca/funding-financement/programmes-programmes/definitions-fra.aspx#a25>.

11. Fonds de recherche du Québec, <https://frq.gouv.qc.ca/programme/appui-a-la-recherche-creation-rcfrqc-2023-2024/>.

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

13. Ibid, p. 5.

14. Theodore R. Schatzki, « Introduction: Practice Theory », dans Theodore R. Schatzki, Karin Knorr Cetina et Eike von Savigny, dir., *The Practice Turn in Contemporary Theory*, New York, Routledge, 2001, p. 1-14.

15. Louis-Claude Paquin et Cynthia Noury, op. cit., p. 5.

16. Christopher Frayling, « Research in Art and Design », *Royal College of Art Research Paper*, vol. 1 n° 1 1993/4, p. 1-5.

17. Lysianne Léchoit Hirt, dir., *Recherche-crédation en design : modèles pour une pratique expérimentale*, Genève, MétisPresses, 2010, p. 29. Elle explique : « [...] il ne s'agit pas d'étudier la "boîte noire" de la création, mais de se servir de la compétence créative propre aux designers et aux artistes dans une démarche de recherche ».

18. Lysianne Léchoit Hirt, op. cit., p. 16.

19. Lysianne Léchoit Hirt, op. cit., p. 16.

20. Ce qui suppose que l'architecture domestique puisse porter ce caractère anthropologique, sans toutefois que ce soit son sens premier et fondamental.

21. Jean-François Staszak, « L'espace domestique : pour une géographie de l'intérieur », *Annales de géographie*, t. 110, n° 620, 2001 p. 339-363.

22. Selon l'Office québécois de la langue française, le terme « anthropique » désigne des phénomènes qui sont le résultat de l'action directe de l'humain, [en ligne] https://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?id_Fiche=17489311.

23. Jean-François Staszak, op. cit., p. 344.

24. Jean-François Staszak, op. cit., p. 346.

féministe²⁵ comme lieu de servitude soutenant le déséquilibre du pouvoir genré, il se constitue à partir du XIX^e siècle comme un important outil d'émancipation par une emprise féministe progressive.

En bref, l'espace domestique sera abordé comme produit architectural dont le moteur créatif est lié à l'usage – une notion mettant en rapport direct l'espace architectural, sa vocation et ses occupants²⁶ – alors que la « pratique incarnée » du lieu fonde le processus de recherche. Comme l'explique Daniel Pinson²⁷, aborder la production architecturale comme valeur d'usage, c'est dépasser l'immédiateté de son spectacle et les qualités plastiques de son espace. Daniel Pinson explique que le lieu d'habitation envisagé selon cette perspective apparaît être le révélateur d'un espace architectural qui n'est plus simplement un lieu cérémoniel ou un lieu de spectacle, mais le lieu de la pratique du quotidien et de son vécu²⁸.

Prémisses

Un survol des discours sur la conception et les pratiques de conception de l'espace architectural s'impose en amorce de cette proposition et s'articule autour de cinq prémisses. Ces propositions sur l'architecture éclairent le passage qui s'opère depuis le XVIII^e siècle d'une architecture qu'on souhaite en adéquation avec son usage²⁹. Les thèmes qui ponctuent ces explications doivent être compris comme les principes des pratiques de conception incarnées auxquelles conduit ce parcours diachronique.

Prémisse 1 : Expliciter la signification

Concevoir l'espace architectural veut dire s'adresser à qui occupera les lieux. Un premier jalon vers la conception architecturale signifiante passe ainsi par une attention à la relation avec l'occupant et ce qui le caractérise d'un point de vue anthropologique. Dans ses *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*³⁰ parus en 1886, l'historien de l'art Heinrich Wölfflin affirme la correspondance entre le phénomène humain et une architecture signifiante, en soutenant que celle-ci est porteuse du sentiment collectif : « Tout comme le vêtement, affirme-t-il, l'architecture est l'expression des comportements particuliers à un peuple et à une époque ; elle en est la transposition³¹. » La démonstration de Wölfflin s'articule au rapport entre l'être humain et l'architecture, à travers une explication de la perception sensible initiée depuis l'analyse d'œuvres d'art. Il veut ainsi établir la correspondance historique entre l'architecture et le corps humain. Wölfflin explique :

C'est avec étonnement que l'on remarque, en parcourant l'histoire, combien l'architecture a copié partout l'idéal de l'homme dans sa forme corporelle et dans son mouvement corporel, et comment les grands peintres eux-mêmes ont créé pour leurs figures une architecture appropriée. Où les formes des bâtiments, dans les tableaux de Rubens, n'expriment-elles pas la vie qui transparaît dans ses corps ?³²

Il est critique d'une démarche de conception, incluant ses motifs et la valeur de l'œuvre bâtie, qui négligerait l'humain. Il affirme la nécessité de dépasser une lecture qui limiterait cette correspondance aux considérations physiologiques et à la perception sensible de l'être humain : « Nous avons

25. Notamment Catherine Éveillard, « L'espace domestique, une critique féministe », *Continuité*, n° 24, été 1984, p. 35-36, [en ligne] <https://id.erudit.org/iderudit/18627ac>.

26. Daniel Pinson, « Dans l'architecture, des gens... ou les enjeux d'une pensée ethno-architecturale des espaces construits », dans Claude Bauhain, dir., *Logiques sociales et architecture*, Paris, Éditions de la Villette, 1996, p. 19-32.

27. Daniel Pinson est professeur et théoricien de l'architecture.

28. Daniel Pinson, *Usage et architecture*, Paris, L'Harmattan, 1993.

29. Le cadre théorique à ce sujet est exposé plus loin dans cette partie du texte. Les théories et auteurs présentés ne constituent pas un portrait exhaustif sur le sujet, mais se veulent représentatifs des mouvements théoriques ayant préparé et accompagné l'ingénierie domestique.

30. Titre original en langue allemande : *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*.

31. Heinrich Wölfflin, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, Paris, Éditions de la Villette, [1886] 2005.

32. Heinrich Wölfflin, op. cit.

jusque-là reconnu que l'homme, par sa structure générale, était la référence en matière d'architecture », rappelle-t-il. « Élargissons encore ce principe : un style architectural traduit l'attitude et les gestes des hommes de son époque³³. »

Prémisse 2 : Rechercher la convenance

À compter du XVIII^e siècle, la culture architecturale occidentale est sous l'influence de ce que Benevolo³⁴ nomme l'esprit de raison³⁵, posture qui caractérise les pratiques architecturales du siècle suivant. L'idée se généralise alors que l'espace n'est pas qu'une production artistique individuelle et qu'il doit avant tout convenir à l'usage qui y prend place – à sa raison. Dans ses formes et dans son style, mais aussi par la distribution, la définition et l'organisation fine des lieux, on attend de l'architecture domestique qu'elle s'actualise pour supporter les valeurs, les pratiques sociales, les modes de vie et d'habiter de son époque.

Dans les *Précis des leçons d'architecture*, Jean-Nicolas-Louis Durand³⁶ propose les bases d'un nouveau système de classification qui illustre cette logique de l'intériorité. Les deux tomes qu'il publie énoncent des principes essentiels de l'architecture, définis en accord avec l'esprit de son temps : la solidité, la salubrité et la commodité. Durand voit en la commodité un principe directeur qui est atteint « si le nombre et la grandeur de toutes les parties, si leur forme, leur situation et leur arrangement sont dans le rapport le plus exact avec sa destination³⁷ ». Les deux premiers principes se trouvent motivés par un souci de convenance à la vocation attribuée au cadre bâti – c'est-à-dire à sa raison fonctionnelle – et à la qualité de l'expérience que procure l'espace architecturé à ceux et celles qui l'occupent.

Ce faisant, Durand positionne l'existence humaine comme but déclaré de l'architecture. Dans son discours, la créativité en architecture – qu'il identifie comme la véritable tâche de l'architecte –, se trouve dans l'organisation des divers éléments du bâtiment. La disposition des édifices selon leur destination – c'est-à-dire l'organisation de l'aménagement et la composition de l'espace architecturé, en relation avec la vocation du lieu et les besoins spécifiques qu'il sous-tend, en vue d'en arriver à un résultat agréable – doit être la préoccupation essentielle de l'architecte.

Prémisse 3 : Normaliser le cadre architecturé

La description qu'effectue Durand de la disposition des espaces des édifices particuliers – type architectural distingué selon sa « raison » des édifices publics –, est relative à l'usage des lieux et réfère aux convenances s'appuyant sur la structuration de pratiques sociales, depuis la normalisation de l'organisation spatiale. Ainsi, précise-t-il à propos de la disposition du corps de logis, dans certains d'entre eux « la convenance exige un vestibule, plusieurs antichambres, les unes pour contenir les domestiques tant du dedans que du dehors, les autres pour recevoir les personnes qui viennent visiter le maître [...] »³⁸.

33. Heinrich Wölfflin, op. cit.

34. Leonardo Benevolo (1923-2017) est architecte, urbaniste et historien de l'architecture.

35. Leonardo Benevolo, *Histoire de l'architecture moderne*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1977.

36. Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) est architecte et professeur d'architecture à l'École polytechnique. Il a notamment écrit les *Précis des leçons d'architecture*, vol. 1 (1819) et vol. 2 (1821).

37. Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique : partie graphique des cours d'architecture*, vol. 1, Paris, École royale polytechnique, 1819.

38. Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique*, vol. 2, Paris, École royale polytechnique, 1821, p. 79.

Dans *L'architecture et la crise de la science moderne*, Pérez-Gómez explique que Durand s'écarte alors de l'« architecture parlante » et qu'il présente le caractère de l'ouvrage architectural comme le résultat d'une relation mathématique, « postulée entre la forme finale d'un bâtiment et l'organisation de son plan³⁹ ». On observe avec Durand que l'essentiel du travail architectural repose sur la disposition en plan – mode de lecture du cadre bâti inaccessible à la compréhension directe et immédiate de l'utilisateur de l'espace –, à laquelle doit correspondre la composition architecturale dans son ensemble. La disposition répond désormais à une intention subjacente et rationnelle relative aux fins de l'édifice, mais imperceptible dans l'expérience spontanée de l'espace architecturé. Durand défend ainsi la prédominance de la raison aux dépens qu'une architecture du paraître et de la décoration dont la conception s'élaborerait en référence à des modèles historiques.

Prémisse 4 : Assainir les milieux

La recherche créative de solutions architecturales des XVIII^e et XIX^e siècle devant la traduction des modes de vie et valeurs de leur époque se double d'une préoccupation pour l'hygiène et la santé. À partir du milieu du XIX^e siècle, l'hygiénisation de la vie quotidienne et le souci de salubrité dans le logement prennent un réel essor⁴⁰ et se généralisent. Les réformes de la santé publique portent sur l'assainissement des milieux de vie aux échelles diverses, de la ville aux bâtiments particuliers. Motivé par une volonté d'informer et d'agir sur l'environnement bâti, ce mouvement hygiéniste prend appui sur les avancées de la science⁴¹ qui constituent alors un moteur à l'idéation de solutions architecturales en faveur d'une salubrité domestique⁴². Les modifications effectuées sur l'environnement bâti sont le plus souvent initiées par des autorités publiques : les démarches des autorités parisiennes du XIX^e siècle pour que soient intégrés des lieux d'aisance dans les immeubles d'habitation et empêcher la pratique persistante du « tout à la rue » posant un évident problème d'hygiène publique en sont un exemple⁴³.

Prémisse 5 : Intégrer les systèmes à la maison

Progressivement, différents systèmes font leur apparition dans la maison et synchronisent l'architecture domestique avec les avancées techniques et technologiques de leur époque. Ceci contribue à accentuer le rôle des pratiques de conception comme intégratrice de considérations diverses dans l'ensemble architecturé. Au début des années 1860, une technologie de l'hygiène et toute une machinerie du confort⁴⁴ font leur apparition dans la maison. L'intégration à l'espace domestique des systèmes de ventilation, de plomberie et d'évacuation des déchets vise à garantir la santé des occupants de la maison, ainsi qu'une efficacité dans la réalisation des tâches quotidiennes⁴⁵. Cette mécanisation⁴⁶ de la maison doit dorénavant être conjuguée à la considération des valeurs et modes de vie des occupants de l'espace domestique, tout comme des gestes du quotidien et de leur séquence.

39. Alberto Pérez-Gómez, *L'architecture et la crise de la science moderne*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1983, p. 306.

40. Elsbeth Kalf, *L'hygiénisation de la vie quotidienne : le logement insalubre à Paris (1830-1990)*, thèse de doctorat, Lille, Université de Lille III, 1995.

41. Des découvertes scientifiques de l'époque ont un impact direct sur la conception des milieux de vie au sens large, et de l'architecture domestique en particulier. Mentionnons les avancées de Louis Pasteur en microbiologie, leur impact sur la connaissance du mode de transmission des maladies infectieuses et l'attention aux variables spatiales – localisation, organisation interne de la maison – considérée dans les mesures de prophylaxie concrètes.

42. Courant de la fin du XIX^e siècle en Angleterre. Voir, entre autres, Annmarie Adams, *Corpus sanum in domo sano : l'architecture du mouvement en faveur de la salubrité domestique, 1870-1914*, exposition au Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 1991-1992.

43. Exemple tiré du livre de Roger-Henri Guerrand, *Les lieux : histoire des commodités*, Paris, La Découverte, 1985.

44. François Béguin, « Les machineries anglaises du confort », *Recherche : l'haleine des faubourgs – ville, habitat et santé au XIX^e siècle*, n° 29, décembre 1977, p. 155-186.

45. Georges Vigarello explique que la maison, conçue comme le rassemblement de systèmes à la fois économiques et pragmatiques, vise plutôt l'efficacité que le luxe – Georges Vigarello, *Histoire des pratiques de santé : le sain et le malsain depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1999, p. 209.

46. Le terme « mécanisation » est emprunté à Siegfried Giedion, *La mécanisation au pouvoir : contribution à l'histoire anonyme*, trad. par Paule Guivarch, Paris, Éditions Centre George Pompidou, 1980.

L'ajout de la plomberie a une incidence décisive, à la fois sur les modes d'habitation et sur les pratiques de conception de l'espace domestique. D'une part, l'acheminement de l'eau courante dans la maison permet la mise en place de systèmes sanitaires qui réduisent significativement la nécessité du service domestique. Le nouveau système de plomberie qui s'insère dans le bâtiment influence la conception de la distribution spatiale puisqu'on vise dorénavant à rassembler les équipements desservis en une même pièce, ou encore dans un même secteur de la maison.

La présence nouvelle de systèmes mécaniques dans l'espace domestique est accompagnée d'une mécanisation des tâches qui s'y déroulent. Pour alléger le fardeau qu'elles constituent, les tâches domestiques subissent une mécanisation puis une organisation de leurs opérations⁴⁷. Les appareils ménagers – l'aspirateur, le fer à repasser et autres – font leur apparition, diminuant le besoin de la présence de serviteurs dans la maison. Ces appareils sont conçus pour optimiser le geste, de manière à réduire l'effort et le temps consacrés aux corvées domestiques.

Le survol de ces prémisses montre la montée progressive d'une rationalisation, notamment par l'actualisation de l'espace architecturé à l'usage domestique pour s'ajuster aux modes de vie, ainsi qu'aux avancées scientifiques et technologiques de son époque. De fait, les fondements de la conception de l'environnement bâti s'alimentent nécessairement de savoirs expérientiels des lieux à concevoir, ceci bien que les méthodes ne puissent encore être associées aux pratiques incarnées caractéristiques de la recherche-création. De plus, ces prémisses n'ont pas jusqu'ici permis de pointer la distinction genrée des rôles en lien à l'espace domestique qui s'affirme au tournant du XIX^e au XX^e siècle⁴⁸ ; on assiste alors à l'attribution du rôle de gardienne de l'espace domestique à la femme, alors que sa conception comme cadre bâti reviendra à l'homme, séparant par-là la forme et l'usage.

Autour de l'ingénierie domestique et des pratiques incarnées

La démarche des ingénieures domestiques se situe dans la lignée de cette rationalisation de l'architecture domestique, à la différence que ses convergences avec la recherche-création sont manifestes. Dans ce mouvement féminin, la démarche est initiée par une problématisation articulant l'espace qu'on veut solutionner suivant un processus rigoureux. Or, c'est depuis une approche expérientielle de l'espace domestique comme lieu de vie que des solutions émergent alors. De plus, il ressort de ces démarches que le motif d'élaborer une économie spatiale critique de l'espace domestique traditionnel se conjugue à la volonté d'une large diffusion des nouvelles connaissances et pratiques domestiques, auprès de l'auditoire féminin à qui il est imparti la tâche de veiller au bon fonctionnement de la maison et au bien-être de la maisonnée.

47. Siegfried Giedion, op. cit.

48. Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1973.

Les gardiennes de la salubrité domestique

Le mouvement en faveur d'une salubrité domestique⁴⁹, apparu en Angleterre vers 1870, constitue une amorce du mouvement de l'ingénierie domestique, un premier pas vers une prise de contrôle féministe mobilisant l'espace domestique. Il se situe dans la continuité du courant de réforme de la santé publique de l'époque victorienne⁵⁰, après les premières étapes de la réforme de la santé se concentrant sur l'étude de la ville puis la mise en place de changements financés par l'État⁵¹. La professeure et historienne de l'architecture Annmarie Adams explique que l'intérêt des hygiénistes britanniques se porte alors sur la santé de la classe moyenne :

Au lieu d'imposer des améliorations sous forme de règlements municipaux, ils tentent de convaincre les gens de la classe moyenne, généralement instruits, de veiller eux-mêmes à leur santé en appliquant à la maison des règles de propreté. C'est grâce à ce programme d'éducation personnelle que sont jetés les fondements d'une science nouvelle, l'« hygiène »⁵².

Dans cette entreprise d'éducation de la population, les médecins s'affirment d'emblée comme détenteurs des connaissances des moyens d'assainissement de la maison. Des pratiques architecturales défailtantes échouant à protéger la santé des occupants de l'espace domestiques sont publiquement décriées et les médecins introduisent un nouveau domaine d'expertise en architecture :

[Des] médecins [...] agissent comme architectes-conseils et décident du choix des matériaux de construction et de l'orientation à donner aux futurs bâtiments. Leur prétendue expertise dans l'évaluation des rapports délicats entre le bien-être des occupants et l'environnement, se présentant comme une approche plus « scientifique » de l'architecture, est de nature à séduire une classe moyenne en quête de solutions à des problèmes de salubrité apparemment insolubles⁵³.

Le problème du maintien d'une salubrité de l'architecture domestique est ainsi posé. La solution imaginée cerne le rôle des femmes dans la maison, leur reconnaissant une expertise hygiéniste jusqu'alors implicite et leur octroyant officiellement la responsabilité de gardiennes de la salubrité domestique. Elles en sont dès lors responsables, depuis son « diagnostic » à son « contrôle », par « leur connaissance présumée de la construction de leur maison⁵⁴ ». La compétence des femmes, comme alliées des hygiénistes et des médecins, est affirmée dans les publications de l'époque⁵⁵ ; des ouvrages à leur attention se multiplient, détaillant les règles de l'hygiène à maîtriser.

Parce que les femmes possèdent une connaissance expérimentée de la maison et sont considérées comme plus compétentes dans son entretien que les hommes – qui « sont peu au fait des tâches ménagères, se fient à ce qu'on leur dit et ne sont pratiquement d'aucun secours⁵⁶ » –, les médecins délèguent officiellement à celles-ci la tâche de veiller à la santé et au bien-être des membres de la famille, palliant en quelque sorte les lacunes des architectes de l'époque au sujet du fonctionnement des systèmes de la maison⁵⁷. Cette expertise alors reconnue aux femmes provient d'un savoir expérimentiel de la maison – de sa pratique incarnée pourrait-on dire – et leur octroie un statut nouveau. Par la reconnaissance et la responsabilité d'une

49. Le sujet a été traité par Annmarie Adams dans un texte publié accompagnant l'exposition *Corpus sanum in domo sano : l'architecture du mouvement en faveur de la salubrité domestique (1991-1992)* au Centre Canadien d'Architecture (CCA) (organisée par Annmarie Adams, conservatrice invitée, avec l'aide de Rosemary Haddad, bibliothécaire associée au CCA).

50. À ce sujet, voir Nancy Tomes, « The Private Side of Public Health: Sanitary Science, Domestic Hygiene, and the Germ Theory, 1870-1900 », *Bulletin of the History of Medicine*, vol. 64, n° 4, 1990, p. 509-539 ; p. 510.

51. Annmarie Adams, op. cit., p. 7-8.

52. Annmarie Adams, op. cit., p. 8.

53. Annmarie Adams, op. cit., p. 10-11.

54. Annmarie Adams, op. cit., p. 16.

55. Annmarie Adams, op. cit., p. 16.

56. Annmarie Adams, op. cit., p. 16, citant Richardson, « Domestic Economy », *The Englishwoman's Review*, vol. 8 (15 août 1877), p. 350 : « Les femmes connaissent tous les recoins du logis, de la cave au grenier, et c'est dans leurs connaissances, leur sagesse et leur habileté que le médecin place ses espoirs ».

57. « It is a glorious thing for us to think that health-science is mainly to be taught and practiced by women; that women are now going about among the people as apostles of health, teaching them how to be well and happy, and that this movement is gaining impetus every day. », Ada Ballin, "Health in our Homes", *Baby: The Mothers' Magazine*, 3 (décembre 1889-novembre 1890), p. 3, citée dans Annmarie Adams, *Architecture in the Family Way: Doctors, Houses, and Women, 1870-1900*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1996.

« *woman's sphere*⁵⁸ » par le mouvement en faveur de la salubrité domestique, une affirmation du pouvoir féministe sur l'espace domestique est initiée.

Une tendance similaire s'observe aux États-Unis vers la même époque. Toutefois, ce sont des femmes – les « ingénieures domestiques » – qui, dans ce cas, amorcent et dominent ce mouvement ; ce pouvoir émergent articule la conception de l'espace domestique – dans sa forme architecturée, dans ses aménagements fins et dans ses usages – comme solution créative à des problèmes sociaux et moraux contextuels. L'on trouve ici, à travers cette créativité qui se double d'une rigueur de la démarche, une trace de la recherche-création. Nous nous intéressons plus spécifiquement à la production de deux actrices majeures du mouvement⁵⁹ : Catharine Esther Beecher (1800-1878) et Christine Frederick (1883-1970).

L'invention de la maison sans serviteur : « *The American Woman's Home* »

Catharine Esther Beecher, éducatrice et écrivaine du XIX^e siècle, formule initialement la question paradoxale de l'existence des domestiques dans une société démocratique⁶⁰. Originaire d'une famille de pasteurs de la Nouvelle-Angleterre aux valeurs familiales traditionnelles, elle ne conteste pas les rôles genrés associés aux domaines privés et publics – elle est par ailleurs ouvertement opposée au suffrage des femmes –, bien que l'ensemble de sa démarche constitue un plaidoyer pour les responsabilités et la reconnaissance de la valeur de la femme américaine. Elle juge l'influence des hommes et des femmes dans différents domaines, son attention se portant plus spécifiquement sur les conditions de vie des femmes de toutes les classes de la société. Elle croit fermement que le rôle des femmes en est un de reproduction sociale par la formation des prochaines générations de citoyens. L'école et la maison sont selon elle les territoires d'intervention sociale des femmes et son œuvre se concentre sur ces lieux. Les institutions de formation pour les femmes qu'elle fonde (*Hartford Female Seminary*, *Western Female Institute*) se distinguent par des activités diversifiées incluant l'éducation physique. Elle conçoit comme influents et puissants les rôles d'éducatrices et de gardiennes de la maison qui sont réservés aux femmes. Ses livres, largement diffusés, s'adressent aux femmes et traitent de la conception et de la gestion de la maison. Elle publie plusieurs traités, dont *A Treatise on Domestic Economy; For the Use of Young Ladies at Home and at School* (1841) et, avec sa soeur Harriet Beecher Stowe, *The American Woman's Home* (1869)⁶¹.

La question à laquelle elle tâche de répondre s'inscrit dans une recherche égalitaire du point de vue des classes. Selon l'historienne Dolores Hayden, Beecher cherche plus précisément à pallier les lacunes de contrôle féminin sur l'espace domestique, actualisant l'idéal jeffersonnien d'accès masculin égalitaire aux modes de production agricole :

She wanted to give women control over the domestic space of the household to match male involvement in agriculture or industry. She ignored race and attempted to play off gender against class as a way of mitigating urban economic and spatial conflict. She stated that all women, rich or poor, could find a common identity in housework⁶².

58. Ibid, p. 73.

59. Ces deux actrices ont été sélectionnées pour l'exemplarité de leurs œuvres et l'influence marquante que ces dernières ont eu sur la conception de l'espace domestique. Bien que d'autres cas présentent des caractéristiques d'une grande pertinence en la matière – par exemple le modèle de la maison sans cuisine – les méthodes par Beecher et Frederick – expliquées dans la suite de ce texte – nous apparaissent les plus à même d'identifier et d'exemplifier des traces de la recherche-création.

60. Catharine Esther Beecher, *A Treatise on Domestic Economy for the Use of Young Ladies at Home and at School*, 3^e édition, New York, Harper & Brothers, 1854, p. 25-26, [en ligne], <https://www.gutenberg.org/files/21829/21829-h/21829-h.htm>.

61. Catharine Esther Beecher et Harriet Beecher Stowe, *The American Woman's Home: or, Principles of Domestic Science; Being a Guide to the Formation and Maintenance of Economical, Healthful, Beautiful and Christian Homes*, eBook téléchargé à l'adresse : <https://www.gutenberg.org/ebooks/6598> (consulté le 10 août 2022).

62. Dolores Hayden, *Reshaping the American Dream: The Future of Housing, Work, and Family Life*, New York, W.W. Norton, [1984] 2002 (La réédition de 2002, revue et augmentée, s'intitule *Reshaping the American Dream: Gender, Housing, and Family Life*), p. 39.

Cette question identitaire est centrale pour Beecher, qui œuvre pour la promotion de l'éducation et pour la valorisation du rôle imparté aux femmes par la société : celui de mères et d'éducatrices. Elle décrit la femme américaine⁶³ comme la « ministre de la maison » et une « vraie professionnelle », responsable de la bonne organisation de l'espace privé du travail domestique dans une société démocratique où la vie publique est régie par les hommes⁶⁴. Cette posture démontre la volonté d'affirmer la compétence et l'expertise des femmes quand il s'agit de l'espace domestique, d'une manière tout à fait semblable au mouvement en faveur d'une salubrité domestique. Or, alors que celui-ci octroie aux femmes le pouvoir de veiller à la santé des membres de la famille par le maintien d'une bonne hygiène dans l'espace domestique, Beecher va plus loin. Dans la continuité de la compétence de « diagnostiquer » les problèmes de la maison, elle élabore des théories architecturales et des solutions d'aménagement comme éléments de réforme domestique. Selon l'historienne de l'art et de l'architecture Diana Strazdes, Beecher fait alors preuve d'un revivalisme unique pour son époque, centré sur les comportements des gens plutôt que sur le style ou l'objet⁶⁵ : « *By advocating that the interior spaces of nineteenth-century dwellings be arranged much as the Puritans had arranged theirs, Beecher endeavored to change the fundamental, day-to-day household life of her contemporaries*⁶⁶. » Les plans d'habitations qu'elle élabore sont conçus par économie domestique, et visent la rationalisation des tâches ménagères et des espaces y correspondant. En encourageant les femmes à revoir le rapport entre les pratiques domestiques et le cadre bâti qui les accueille, Beecher les engage vers la production d'un nouveau lieu, une démarche rejoignant l'esprit de la recherche-création.

Le livre *The American Woman's Home* établit la bonne manière de penser et de construire la maison [fig. 1]. Celle-ci y demeure un espace dédié aux tâches domestiques féminines au service de l'homme et des enfants de la famille⁶⁷, mais fait l'objet d'altérations spatioarchitecturales innovantes. Le principe d'économie et de confort domestique qu'elle défend se fonde sur une réduction de la superficie de la maison, moins dispendieuse à la construction qu'une vaste demeure. De plus, la superficie limitée suppose un entretien ménager réduit et favorise une baisse de la domesticité [fig. 2]. Elle situe d'emblée l'objectif de mettre en place des modes d'économie du travail, du temps et des dépenses, tout en assurant la santé, en minimisant la consommation d'énergie et en assurant le bonheur domestique. Beecher prône une meilleure planification des tâches ménagères et une organisation rationnelle du travail domestique soutenue par l'environnement de la maison. Elle rapproche les espaces et les outils nécessaires à une même tâche ou à un même ensemble de tâches, comme la préparation de la nourriture dans la cuisine et le service dans la salle à manger [fig. 3]. Elle formule des recommandations précises quant aux installations de rangement, aux déplacements effectués, aux dimensions et au positionnement des surfaces de travail, ainsi qu'à l'éclairage. Les publications de Beecher survenant avant l'intégration de la plomberie, *The American Woman's Home* propose un nouveau

63. Notre traduction, sauf avis contraire. Dans le texte original : « *minister of home* » et « *true professional* », *ibid.*, p. 39.

64. *Ibid.*, p. 39.

65. Diana Strazdes, « Catharine Beecher and the American Woman's Puritan Home », *The New England Quarterly*, vol. 82, n° 3, septembre 2009, p. 452-489 ; p. 454.

66. *Ibid.*, p. 454.

67. Dolores Hayden, *op. cit.*, p. 39.



Figure 1. Catharine Esther Beecher, *A Christian House*, 1869.
 Illustration : dans *The American Woman's Home*, New York, J.B. Ford and company, 1869, p. 23.

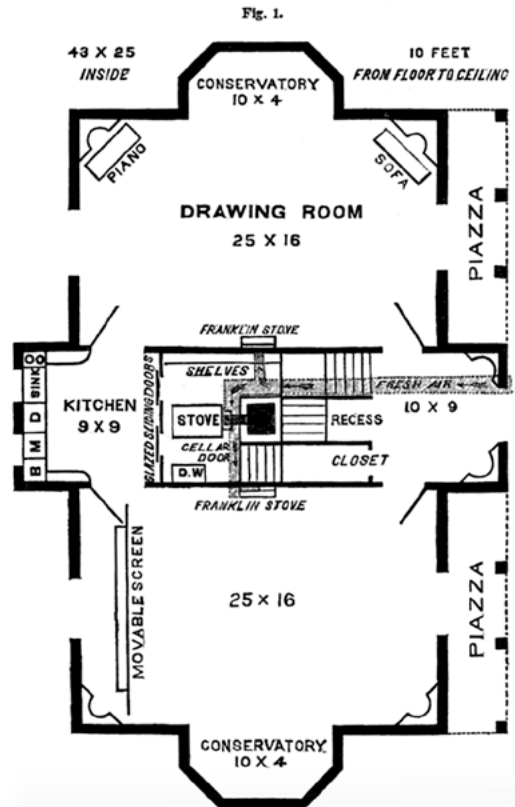


Figure 2. Catharine Esther Beecher, *Représentation en plan de plancher du premier niveau*, 1869.
 Illustration : *The American Woman's Home*, New York, J.B. Ford and company, 1869, p. 26.

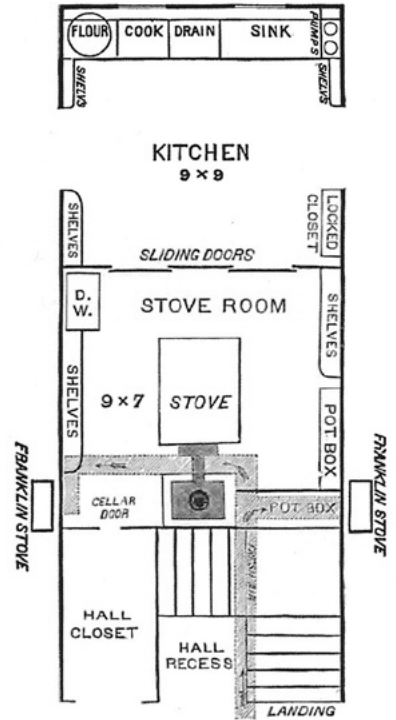
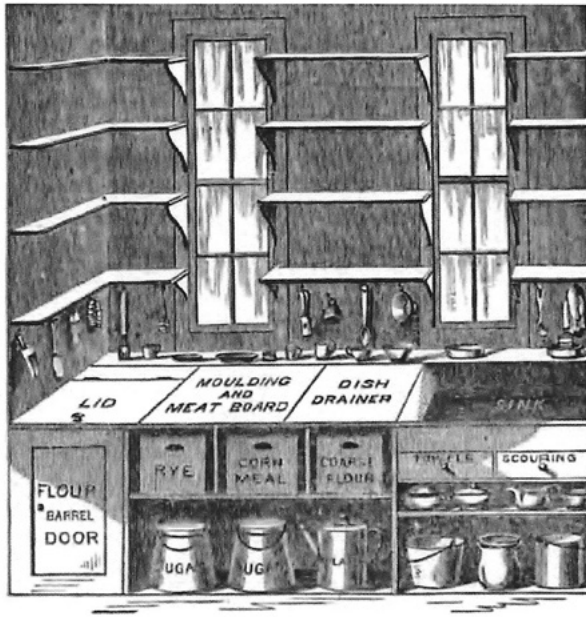


Figure 3. Catharine Esther Beecher, *Vue agrandie du plan de travail de la préparation des aliments et de l'évier*, 1869. Illustration : *The American Woman's Home*, New York, J.B. Ford and company, 1869, p. 34.

système d'eau courante à deux pompes, l'une pour l'eau de pluie et l'autre pour l'eau du puits⁶⁸.

Les représentations intégrées au livre illustrent les stratégies et principes par lesquels l'atteinte de ces objectifs est possible. Depuis les descriptions détaillées intégrées au texte, ces documents visuels proposent des applications effectives, concrétisant l'espace architecturé de la maison sans serviteur. Ces vues cristallisent les idées avancées par le texte, tout en mettant en œuvre une dynamique dialogique. Tout en supportant la compréhension des intentions exprimées par les mots, les images demeurent une interprétation des propos. Elles s'insèrent conséquemment dans le discours comme des éléments ayant leur propre parole. Elles répondent au texte et ses intentions sur lesquelles elles induisent un retour, prolongeant ainsi le processus réflexif. Ce dispositif de mise en tension – conjuguant l'usage effectif et l'architecture, l'expérience directe et l'argumentaire du livre, puis l'explication sous forme de texte et de représentation graphique par le contenu du livre – induit une conceptualisation d'espace domestique de l'époque. Celle-ci s'inscrit dans la dynamique de la recherche-crédation⁶⁹ en proposant une recherche de solution sur la base d'itérations impliquant une pratique incarnée du lieu et une prise de position critique sur celui-ci.

Ce cas est ici d'intérêt par la volonté exprimée par Beecher d'imaginer et de créer un espace domestique en adéquation avec son temps, reposant sur un questionnement initial qui conduit à la formulation d'une production qui innove à l'époque. Pour Strazdes, Beecher modifie de manière drastique l'espace ritualisé de la maison du XIX^e siècle qui était jusqu'alors profondément inadéquate⁷⁰, tant dans sa fonctionnalité que dans les modes de socialisation devant y prendre place. Par exemple, la vie sociale de la maison doit, selon Beecher, se concentrer sur l'amitié de quelques familles rassemblées par des caractéristiques et des objectifs communs⁷¹. La maison doit donc être pensée pour n'accueillir que de petits regroupements de proches, favorisant la multifonctionnalité et diminuant le caractère ostentatoire des lieux⁷².

De plus, l'idée de la maison sans serviteur repose sur une critique sociale que Beecher problématise et solutionne à la manière du designer ou de l'architecte, propre à l'approche de la recherche-crédation⁷³. Strazdes explique que le plan de la maison puritaine qu'élabore Beecher constitue une réponse aux normes de son époque qu'elle juge inacceptables⁷⁴. Sa critique des espaces domestiques passe par une révision de la hiérarchie des besoins et valeurs de ses contemporains, alors qu'elle accorde à ceux qu'elle estime prioritaires les ressources principales : « [T]o give up some expensive article in the parlor, and apply the money thus saved for kitchen conveniences⁷⁵ ». L'idéation des pistes de solution d'économie domestique passe par l'énoncé de théories et principes – « *double the size of a house and you double the labor of taking care of it*⁷⁶ » – puis de solutions d'aménagement. Enfin, la diffusion de l'ensemble de la démarche, lors d'allocutions publiques et par un processus de publication, permet aux propositions de Beecher de contribuer à une idéation collective de ce que devrait être l'architecture domestique de son époque⁷⁷.

68. Exemple tiré de Siegfried Giedion, op. cit., p. 429.

69. Cette démarche correspond à la définition de la recherche-crédation formulée par le FRQSC, présentée précédemment.

70. Diana Strazdes, op. cit., p. 461.

71. Catharine Esther Beecher et Harriet Beecher Stowe, op. cit., p. 265.

72. Diana Strazdes, op. cit., p. 467.

73. Cette forme de la recherche-crédation s'apparente à la définition mise en place par le FRQSC, présentée précédemment.

74. Selon l'expression de Diana Strazdes, op. cit., p. 464 : « *The Puritan Plan as a Response to an Unacceptable Norm* ».

75. Catharine Esther Beecher et Harriet Beecher Stowe, *The American Woman's Home*, op. cit., p. 228.

76. Catharine Esther Beecher, *Treatise on Domestic Economy*, op. cit., p. 259.

77. Selon Siegfried Giedion, op. cit., p. 426, *Treatise on Domestic Economy* rencontre un énorme succès.

Par-delà leur rationalisation créative, les propositions d'espaces que formule Beecher se veulent une solution à des problèmes plus vastes et de nature sociétale. Les femmes, à travers leur science pratique de la maison ainsi que leur rôle de gardienne des valeurs et d'éducatrices, devaient ainsi contribuer à construire un monde meilleur, une société plus morale⁷⁸.

La conception de la maison sans serviteur constitue une seconde emprise féministe sur l'espace domestique. Cette prise de pouvoir qui s'ajoute au rôle de gardienne de la salubrité domestique provient d'un positionnement critique face à l'espace domestique, ainsi que de la proposition d'un nouveau cadre architecturé et d'aménagements intérieurs repensés en corrélation avec des usages actualisés. Par cette démarche ancrée dans l'expérience, Beecher affirme non-seulement l'expertise par la connaissance provenant d'une pratique incarnée de la maison que possèdent les femmes, mais encore une compétence à élaborer avec justesse des solutions architecturales et de design créatives, laissant présager une démarche où la création est liée à la recherche, et vice versa.

La rationalisation de l'espace domestique

L'expression « ingénierie domestique » peut être attribuée à Christine Frederick, qui publie en 1915 le livre *Household Engineering: Scientific Management in the Home*⁷⁹. Alors que Beecher avait énoncé les principes généraux de l'organisation rationnelle du travail domestique, Frederick les précise dans le moindre détail. Inspirée par l'organisation scientifique du travail (*scientific management*), elle projette d'appliquer les principes d'efficacité propres à l'ingénierie (*efficiency engineering*) à l'espace domestique. Sa démarche, qui se fonde sur l'expérimentation et l'analyse fine des tâches répétitives et routinières, reprend les méthodes scientifiques de Frederick Winslow Taylor. Celles-ci sont détaillées et mesurées, leur normalisation (*standardization*) devant augmenter leur efficacité en évitant les pertes de temps et d'énergie. En 1912, la série d'articles « The New Housekeeping » (« La nouvelle économie domestique ») sur l'organisation scientifique du travail, que publie Frederick dans le *Ladies' Home Journal*, suscite un grand intérêt⁸⁰. Ainsi, la diffusion du travail de Frederick par la presse écrite, d'une manière semblable au cas de Beecher, peut prétendre contribuer à alimenter une réflexion sur la conception et l'actualisation de l'espace domestique du début du XX^e siècle.

Dans le livre *Household Engineering*, Frederick propose un modèle de cuisine efficace : *the labor-saving kitchen* [fig. 4]. Sa présentation soutient : « *When we estimate the time consumed in all the various tasks of the home, cleaning, cooking, serving meals, laundry, etc., we find that about 70 per cent of the housekeeper's day is spent in and about the kitchen*⁸¹. » De là, Frederick expose l'importance d'augmenter l'efficacité de cette pièce en la concevant notamment de plus petite dimension, de manière à économiser doublement : sur le coût de construction, puis en concentrant le processus de travail sur le nombre des déplacements et des pas de qui y travaille. La démonstration effectuée passe par la recension détaillée des tâches qui y sont effectuées, leur mise en séquence logique et leur planification optimale dans l'espace de la cuisine. Des analyses en plan

78. Diana Strazdes, op. cit., p. 452-453.

79. Christine Frederick, *Household Engineering: Scientific Management in the Home*, Chicago, American School of Home Economics, [1915] 2018.

80. Siefried Giedion, op. cit., p. 430-431.

81. Christine Frederick, op. cit., p. 19.

Figure 4. Christine Frederick, *Sitting down to wash dishes*, 1923.
 Illustration : *Household Engineering: Scientific Management in the Home*, Chicago, American School of Home Economics, 1915.



représentant les déplacements démontrent la justesse de la proposition optimale de design, en opposition à une mauvaise répartition spatiale des équipements [fig. 5 et 6]. De la même manière, elle analyse les gestes de la préparation de la nourriture et leur séquence afin d'optimiser l'organisation de la cuisine.

L'approche de Frederick octroie ici encore un statut particulier à la femme qui est maintenant considérée comme une travailleuse à part entière : « *the worker* ». Frederick supporte l'idée que le travail féminin, autant que masculin, mérite d'être optimisé par une étude rigoureuse de ses conditions, notamment relative à la fonctionnalisation de l'environnement architectural. Cette manière d'envisager le travail domestique lui donne un statut comparable aux professions masculines, s'éloignant d'une connotation genrée traditionnelle du travail domestique.

La méthode d'analyse rationnelle empruntée aux modes d'organisation scientifiques du travail – ou *taylorisme* – apporte un éclairage particulier sur l'approche de recherche-crédation. Car non seulement celle-ci est-elle systématique et rigoureuse, elle prend encore appui sur une pratique incarnée de l'espace domestique et en arrive à la formulation de propositions d'aménagement innovantes. Cette pratique de conception basée sur une méthodologie scientifique a exercé une influence décisive sur le travail d'architectes et de designers des générations subséquentes. Citons en exemple la cuisine de Francfort. En 1926, la brigade d'Ernst May est chargée de la construction de 10 000 logements abordables situés à Francfort-sur-le-Main, en Allemagne. May recrute l'architecte Margarete Schütte-Lihotzky pour ses compétences techniques et artistiques⁸², reconnues dans le développement de la standardisation des aires intérieures de l'habitat. Dans son travail de conception, Schütte-Lihotzky affirme qu'il importe de considérer d'abord le rapport de la cuisine aux autres pièces de la maison⁸³. Sa planification utilise les recherches de Christine Frederick ; son processus de design intègre

82. Le titre de Schütte-Lihotzky au sein de l'équipe de May est celui de « Directrice du centre de conseils du bâtiment sur l'habitat domestique et spécialement des cuisines ».

83. Penny Sparke, *The Modern Interior*, Chicago, Reaktion Books, 2008.

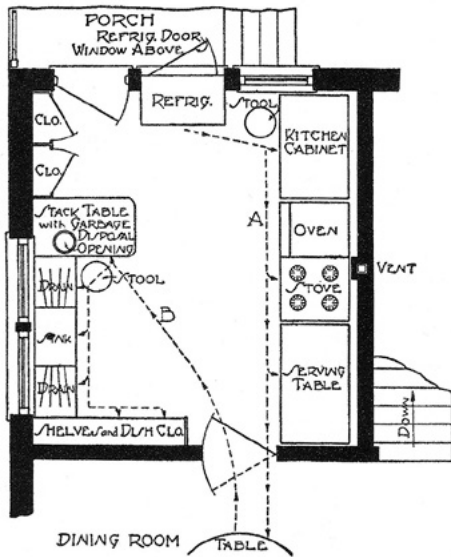


Figure 5. Christine Frederick, *Efficient grouping of kitchen equipment*, 1923. Illustration : *Household Engineering: Scientific Management in the Home*, Chicago, American School of Home Economics, 1915.

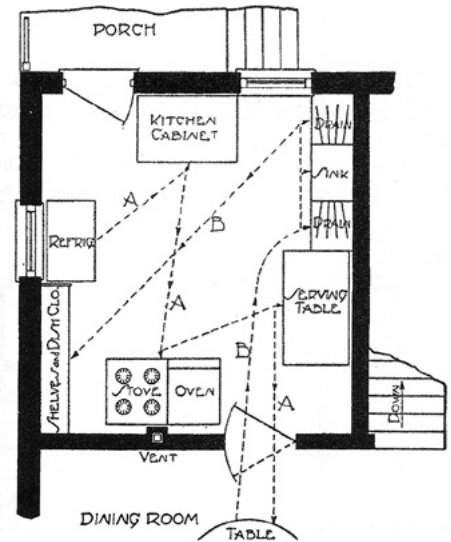


Figure 6. Christine Frederick, *Badly grouped kitchen equipment*, 1923. Illustration : *Household Engineering: Scientific Management in the Home*, Chicago, American School of Home Economics, 1915.v

des connaissances scientifiques relatives à l'ergonomie, aux qualités techniques, sensorielles et esthétiques des matériaux, ainsi qu'à l'étude des comportements et du mode de vie des habitants des lieux. Elle développe un modèle standard de cuisine pour les logements conçus par l'équipe de May, qui deviendra le prototype de la cuisine contemporaine fonctionnelle et intégrée à l'architecture. L'approche de Schütte-Lihotzky, passant par l'étude détaillée du mode d'accomplissement des activités domestiques en vue d'une rationalisation de l'espace et d'une intégration aux mœurs des usagers, reste notoire par son innovation et la rigueur de son processus de conception qui s'appuie sur une combinaison de connaissances architecturales, scientifiques et ethnographiques.

Avec Frederick, puis Schütte-Lihotzky, une troisième prise de pouvoir féministe a lieu, cette fois en termes de rigueur de la méthode et de la considération du travail féminin à l'égal de celui de l'homme. À l'expertise reconnue pour le maintien de la salubrité domestique, puis à la capacité de prise de position critique et de formulation de solutions justes et innovantes s'ajoute ici une démarche de recherche à valeur scientifique. La teneur scientifique de cette démarche de recherche s'inscrit dans une vision de la recherche-crédation qui se prolonge, par-delà la pratique, dans une mise en forme intellectuelle⁸⁴. La gradation du pouvoir, qui s'inscrit dans un féminisme matérialiste cernant l'espace domestique, se poursuit ultérieurement : le courant du féminisme socialiste fournit des exemples par l'invention – non plus de formes architecturées de la maison – mais de modèles innovants d'habitation tels que les complexes communautaires proposant la maison sans cuisine et les cuisines collectives⁸⁵.

84. Cette forme de la recherche-crédation s'apparente à la définition mise en place par le CRSH, présentée précédemment.

85. À ce sujet, voir notamment le livre de Dolores Hayden, *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods, and Cities*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1981.

Conclusion : Perspectives multiples et potentielles de la recherche-création

L'objectif de ce texte était d'explorer les points de convergence entre l'approche de la recherche-création et les pratiques historiques se déployant depuis le mouvement de l'ingénierie domestique. Ce faisant, l'exposé de prémisses de ce mouvement particulier a permis d'établir un cadrage théorique sur les pratiques de conception liées à l'émergence d'une approche ancrée dans la connaissance et la compréhension fine de l'usage des lieux, et de ceux et celles qui l'occupent. Les convergences identifiées se situent notamment en quatre composantes de la démarche : (i) le positionnement critique initial, problématisé à partir d'une inadéquation entre l'espace architecturé et les pratiques spatiales qui leur sont contemporaines ; (ii) la méthodologie rigoureuse, s'apparentant à la méthode scientifique, visant à établir une connaissance avérée de l'usage auquel les lieux se destinent ainsi que de ceux et celles qui l'occupent ; (iii) l'objectif d'en arriver à des solutions d'aménagement qui innovent en regard des aménagements existants jugés désuets ; (iv) une large diffusion, favorisant le partage des idées, une mise à l'épreuve effective, une réflexion critique et collective, ainsi que la bonification des propositions formulées.

Ces quatre composantes mises en relation avec les définitions de la recherche-création présentées en amorce de ce texte amènent à suggérer une schématisation [fig. 7]. La composante (i) Positionnement critique | problématisation s'insère dans une « voie critique » de la recherche-création correspondant à la définition englobante du FRQSC, alors que la composante (ii) Méthodologie rigoureuse | production de connaissance s'associe à une « voie scientifique » de la recherche-création, identifiable à la définition restrictive du CRSN. Enfin, les composantes (iii) *Propositions de solutions d'aménagement innovantes* et (iv) *Diffusion et mise à l'épreuve* s'inscrivent dans le courant principal de la recherche-création – qui recouvrent les voies critiques et scientifiques, et donc les composantes (i) et (ii) – comme démarche de recherche issue de la pratique incarnée.

De plus, le thème transversal du féminisme apparaît en filigrane de cette incursion historique et exploratoire sur l'espace domestique. Si le sujet de la domination masculine sur la détermination et la conception de l'environnement bâti a été traité par plusieurs  crits⁸⁶ – incluant la décision de bâtir, le processus de conception, les critères valorisés et les qualités des lieux conçus –, celui d'une approche à laquelle ont singulièrement contribué les femmes semble beaucoup moins exploit ⁸⁷.

Ce survol cernant le mouvement de l'ingénierie domestique tend à nous orienter vers une approche critique, scientifique et créative de l'espace architecturé, centrée sur l'expérience de la personne ; orientée vers l'entraide, soucieuse de partager et transmettre le fruit d'une démarche à la méthodologie rigoureuse. Cette exploration a en outre permis de distinguer des moments clés d'une emprise féministe progressive, ou d'une féminisation du contrôle de l'espace domestique. En articulant cette idée avec les précédentes conclusions, nous formulons ce constat : si certains de ces moments clés contiennent en eux-mêmes des caractéristiques

86.   ce sujet, voir notamment : Collectif Matrix, *Making Space: Women and the Man-Made Environment*, New York, Verso, 2022.

87. Nous n'avons identifié que le texte de Jane Darke, « Women, Architects and Feminism », dans Collectif Matrix, op. cit., p. 11-25.

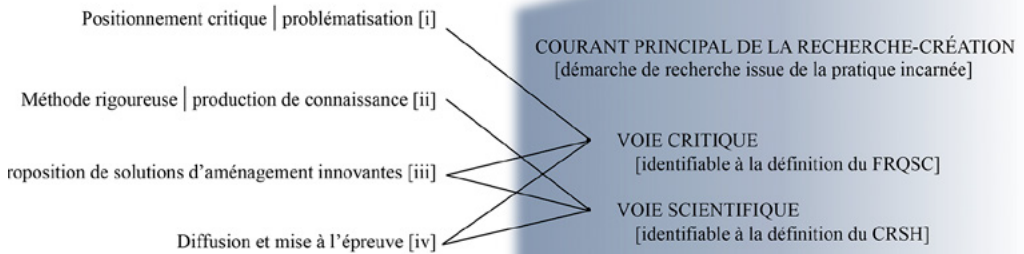


Figure 7. Représentation issue des convergences entre la démarche des ingénieures domestiques et les définitions de la recherche-création.
© Virginie LaSalle, 2022.

convaincantes de pratiques de la recherche-création, leur cumul peut être compris comme une globalité révélant une problématisation itérative, un approfondissement progressif des connaissances et une constante recherche d'innovation. De là émane un potentiel d'émancipation possible par la collaboration d'actrices engagées sur différents registres, mais s'alignant sur une affirmation du pouvoir des femmes : *par* l'espace domestique d'une part, car c'est par sa pratique incarnée et la connaissance qui en découle que cette émancipation procède ; *sur* l'espace domestique ensuite, car en affirmant cette connaissance et leur potentiel créatif, ces femmes ont inventé des moyens d'en prendre le contrôle.

Pour terminer, revenons à la nature de la recherche-création comme pratique incarnée explorée dans ce texte. C'est une dynamique de l'intériorité – depuis des modes de vie et d'habiter, des usages, rituels et gestes du quotidien –, qui transparait dans ce parcours. L'approche particulière qui a été examinée expose les fondements de principes de conception contemporains de design, centrés sur ceux et celles à qui les lieux sont destinés. Au terme de l'exploration effectuée, l'attention se porte sur l'approche de la recherche-création au prisme des convergences qu'elle comporte avec des fondements historiques et conceptuels de la discipline du design d'intérieur, conduisant à l'idée qu'il y a là certains des fondements distinctifs de la discipline. L'intériorité du lieu est alors envisagée comme la matrice de la présence humaine, d'après les mouvements du corps qui lui donnent forme ; la perception sensorielle et l'expérience vécue ; les modes d'être et de vivre, de penser, de ressentir, de socialiser. Il est possible d'ainsi imaginer ce que Zevi nomme « l'architecture sans édifice⁸⁸ » : une architecture dynamique et un espace « temporalisé⁸⁹ » projeté depuis l'intériorité des lieux, depuis ses usages et leurs articulations. Enfin, de multiples opportunités nous semblent prometteuses quant aux applications potentielles de la recherche-création appliquées à la conception en architecture et en design

88. Bruno Zevi, op. cit., p. 72.

d'intérieur, par exemple pour nourrir et soutenir l'idéation d'espaces architecturés plus inclusifs dans un contexte de diversité notamment culturelle et perceptuelle. ¶

89. Pour Zevi, « temporaliser » signifie « particulariser » dans ce contexte particulier, *ibid.*, p. 72.

From John Cage to the Outdoor School: Activating the “Minor” through Mycological Forays

Treva Michelle Legassie

Dans la foulée des réflexions d’Erin Manning et Brian Massumi conceptualisant la recherche-crédation en tant qu’expression de ce qui est de l’ordre du mineur, le présent article propose une exploration du rituel créatif de l’incursion mycologique en tant que recherche-crédation. L’incursion, comme la recherche-crédation, perturbe les principaux systèmes régissant les méthodes institutionnelles (universitaires, scientifiques, anthropologiques, artistiques) et s’attarde aux rencontres fortuites indéterminées qui surviennent lors de la quête de champignons. Cet article établit un lien entre l’intérêt que le compositeur américain John Cage a entretenu toute sa vie pour les champignons et les incursions contemporaines dirigées par le commissaire et écrivain Amish Morrell et la créatrice en art visuel et en performance Diane Borsato, ainsi que le travail de revitalisation écologique du collectif japonais, Matsutake Crusaders.

Treva Michelle Legassie is an interdisciplinary researcher, curator, and artist. She holds a PhD in Communication Studies from Concordia University.
—trevamichelle@gmail.com

Next time you walk through a forest, look down. A city lies under your feet. If you were somehow to descend into the earth, you would find yourself surrounded by the city’s architecture of webs and filaments.¹

Walking through a forest on a mushroom foray is a multisensory experience that requires a particular type of attention. This attention must be both open and focused, playing in the realm of indeterminacy, knowing that the unknown is always present. Finding oneself in the middle of relations already-on-their-way, the complexity of the forest network creates the conditions for processes to unfold. Through the foray’s unique call to noticing,² a “sensitivity to chance encounters” is seeded.³ In the search for mushrooms, a lush density of trees, plants, and other forms of life conceal and obscure chanterelles, peppery milk caps, oysters, parasols, and morels. Without careful attention, a researcher may snack on a poisonous death cap thinking it is an edible puffball.

Following Erin Manning and Brian Massumi’s conceptualization of research-creation as an expression of the “minor,” whose indeterminacy allows for a continued (re)invention of improvisational forms and modes of expression, this paper explores the creative ritual of the mycological foray as research-creation. For Manning, following Gilles Deleuze and Félix Guattari, the minor is a “gestural force that opens experience to its potential variation” and is always woven through “the major.”⁴ The major is normative. It is a “structural tendency that organizes itself according to predetermined definitions of value” that shape a normative understanding of how to do research and how to create.⁵ The minor “is a force that courses through [the major], unmooring its structural integrity, problematizing its normative standards.”⁶

Connecting American composer John Cage’s lifelong mushroom foraging to the contemporary forays led by collaborating curator and writer Amish Morrell and visual and performance artist Diane Borsato with the ecological revitalization work of Japan-based collective Matsutake Crusaders, we begin and end with mushrooms, those fleshy spore-bearing fruiting bodies that have inspired “exercises in noticing”⁷ from mid-century avant-garde music to contemporary relational art.

Research-creation “is an activity all its own” that transpires within the co-composition of art practice and theoretical research.⁸ It eludes

1. Anna Tsing, "Arts of Inclusion, or How to Love a Mushroom," *Wild Hearts: Literature, Ecology, and Inclusion* (Mānoa) 22, no. 2 (2010): 191.

2. "Noticing" is a form of observation and fieldwork that takes inspiration from Ilya Prigogine and Isabelle Stenger's *La nouvelle alliance* in which the authors argue that an appreciation of indeterminacy has the potential to open up an alliance between the natural and human sciences. See Anna Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015), 160.

3. Isabelle Bucklow, "Indeterminacy," in John Cage, Kingston Trinder, and Alexander H. Smith, *John Cage: A Mycological Foray*, ed. Ananda Pellerin (Los Angeles: Atelier Éditions, 2020), 160.

4. Bucklow, "Indeterminacy," 1.

5. Bucklow, 1.

6. Bucklow, 1.

7. Jen Delos Reyes with Diane Borsato and Amish Morrell, "The Best Dancer is Also a Farmer: A Conversation around Art, Life and Learning," in *Outdoor School: Contemporary Environmental Art*, ed. Diane Borsato and Amish Morell (Madeira Park, BC: Douglas and McIntyre, 2021), 52.

8. Erin Manning and Brian Massumi, *Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014), 89.

9. Manning and Massumi, *Thought in the Act*, 89.

10. Erin Manning, *The Minor Gesture* (Durham, NC: Duke University Press, 2016), 91.

11. Manning, *The Minor Gesture*, 138.

12. Manning, *The Minor Gesture*, 13.

13. *Ibid.*, 2.

14. Konrad Wojnowski, "Capturing the World with Performance: John Cage's Probabilistic Aesthetics for the Digital Age," *TDR: The Drama Review* 63, no. 4 (2019): 34.

15. While John Cage was not a core member of the Fluxus (non-) movement, his work and collaborative relations are linked in myriad ways to Fluxus, a post-wwII avant-garde art programme rooted in experimental music. The (non-) movement was named after a music and art magazine centered around the compositional work of John Cage.

16. Tsing, *The Mushroom at the End of the World*, 46.

17. Wojnowski, "Capturing the World," 34.

18. Wojnowski, 44.

19. This is "accepted number" (180) for scholars, however there were multiple versions of

institutional structures that seek to "capture and contain," by separating research and creation."⁹ Disrupting the major forces of institutionalized practices from within, research-creation as an expression of "the minor," like the mycological foray, is attentive to other forms of knowing that cut across normative standards of, for example, art, science, and anthropology. The unpredictability of the foray is, like research-creation, constitutive of new processes, thoughts, and potentials that cannot be known in advance of an event's coming into being.¹⁰ New techniques emerge from within research-creation's hyphen, "open[ing] up the differential between making and thinking."¹¹ It is in such an "ecology of practices" expressed by the hyphen that the force of the "minor gesture" is situated.¹²

The indeterminacy of the minor allows for a continued (re)invention of improvisational forms and modes of expression, "activating new forms of perception" in the everyday.¹³ This affinity toward chance, unpredictability, and the unknown is echoed in the conceptual and compositional work of American composer and avant-garde John Cage (1912–1992). Cage played with the structures of composition and performance in order to transform physical spaces into abstract "space(s) of possibility."¹⁴ His work celebrated the aesthetics of everyday life and the "liveness" of sound, and Cage played between ambient sound and composed music to create value in the indeterminate experience of an encounter. For Cage and the Fluxus¹⁵ movement more generally, the instructional piece or durational performance was a world-making practice that values processes of noticing and attunement allied, I argue, with the techniques of research-creation. In *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, feminist anthropologist Anna Tsing brings Cage's work into her fold of mushroom relations to share the particular quality of attention to listening that was emblematic of Cage's practice as a composer and mushroom gatherer. Tsing notes that his music was always about the here and now, an attention to the encounter and all of its contingencies and surprises.¹⁶ Cage's attentiveness, cultivated by his "trademark aestheticization of nonintentional expressivity of matter," also had the capacity to expand aesthetic performances that harbour complexities beyond the individual moment or event.¹⁷ The pleasure in Cage's compositions requires an ear attuned to random interpenetrations of sounds, a valuation of the improbability of connection.¹⁸ Cage's radical soundscapes encouraged listeners to perceive the sensory signals of the world with an altered perception, one that would embrace the indeterminate and encourage a multitude of different sounds (and silences) to be folded into aesthetic experience.

Cage was an innovator of indeterminacy in music, and the concept became the title of a body of work. *Indeterminacy* (1958) began as a public lecture of thirty stories which, in 1959, was developed into a ninety-story performance backed by music performed by David Tudor (see *Indeterminacy*, 1959). Tudor's accompanying arrangement included noises from several radios and borrowed from Cage's *Concert for Piano and Orchestra* (1958). Shortly after, in that same year, Cage repeated his performance with his own *Fontana*

Mix (1958), a score of ten pages of paper and twelve transparencies of graphical notations of music that celebrate chance encounters of unlikely sounds, replacing Tudor's radios. This version of *Indeterminacy* was recorded by Folkways and released as an album called *Indeterminacy: New Aspect of Form in Instrumental and Electronic Music*. Cage's collection of stories continued to expand and it is believed that there are upwards of 180 total stories in *Indeterminacy*.¹⁹ While the stories may be numbered, Cage insisted that such an arrangement was arbitrary and the stories could be ordered freely without the insistence of a structured order or authentic version.²⁰ He notes, "my intention in putting the stories together in an unplanned way was to suggest that all things—stories, incidental sounds from the environment, and, by extension, beings—are related."²¹ Cage drew a parallel between reading a newspaper and the manner in which he composes a reading of the *Indeterminacy* stories, purposefully "jumping here and there and responding at the same time to environmental events and sounds."²²

The Mycological Foray

A mushroom lasts for only for a very short time. Often I go in the woods thinking after all these years I ought finally to be bored with fungi. But coming upon just any mushroom in good condition, I lose my mind all over again. Supreme good fortune: we're both alive!²³

The responsive experience of Cage's *Indeterminacy* performances is somewhat like the mushroom foray. The stories' narratives unfold at varying paces and stories varied in length but were meant to be read in a one-minute time frame, altering the pace of recital, echoing the quickening or slowing of pace of mushroom hunters traversing the forest while the punctuating sounds of piano keys, muffled crashes, background conversations, and pops and clicks accent the stories like the surprise discovery of mushroom [fig. 1]. The hum of a story is pierced by a pulse-quickening sound, recalling the thrill of a found mushroom peeking out from within a lush density of forest. As Cage suggests, "you can stay with music while you're hunting mushrooms, it's a curious idea perhaps, but a mushroom grows for such a short time and if you happen to come across it when it's fresh it's like coming upon a sound which also lives a short time."²⁴

Diverse references abound in Cage's *Indeterminacy* stories, including excerpts from writings of Taoist thinker Kwang Tse, Hindu mystic Sri Ramakrishna Paramahansa, and direct citations from Zen literature. Subjects range, though Cage suggested that a common thread in *Indeterminacy* consisted of "things that happened that stuck in my mind," of which mushrooms were a common theme.²⁵ Cage considered his amateur mycology and foraging practices to be separate from his art as a composer, yet relationships between sound and mushrooms flourish in his writings, field notes, and stories. Cage's interest in mushrooms was born from difficult conditions. He found himself travelling west from his birthplace, Los Angeles, to the coastal village of Carmel-by-the-Sea, California, in 1934, where he hoped to find work during the Great Depression.²⁶ Driven by hunger and poverty,

Indeterminacy. The first recording had ninety stories—following that, more were revised and added. There is no "authentic or original structure," according to Bucklow, further "Cage insisted the numerical arrangement is arbitrary" (Bucklow, 157) making the indeterminate nature of the total number of stories in the collection intentionally hard to define.

20. Bucklow, 157.

21. John Cage, *Silence* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961), 260.

22. Cage, *Silence*, 276.

23. John Cage, "Diary: How to Improve the World (You will only make matters worse), 1969," in John Cage, *M: Writings '67-'72* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1973), 69.

24. Cage, *Mycological Foray*, 67.

25. Cage, "Indeterminacy," in Cage et al., *John Cage: A Mycological Foray*, 157.

26. Kingston Trinder, "Mycological Foray," in Cage et al., *John Cage: A Mycological Foray*, 26.

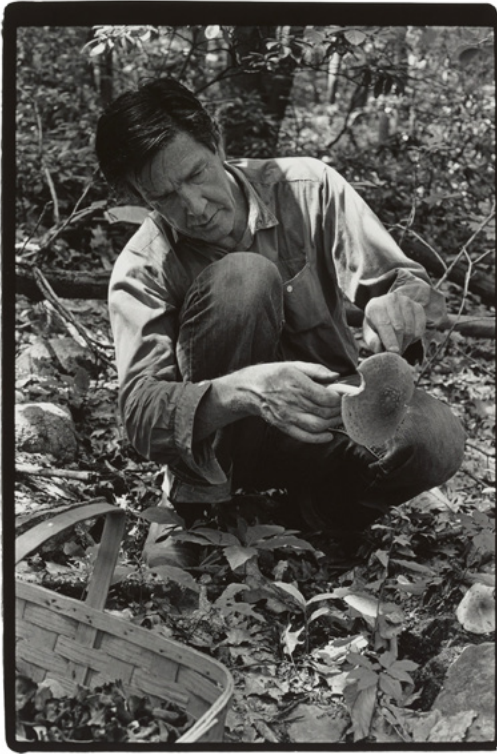


Figure 1. William Gedney, John Cage, 1967. Photograph, 28 × 35.5 cm. William Gedney Photographs and Papers, David M. Rubenstein Rare Book & Manuscript Library. Photo: Duke University.

Cage, like many others during the period, began foraging for edible flora. He entered into a dangerous dance with mushrooms early on and, with the knowledge of their potentially deadly capabilities, he began his research. Cage recalls, “I picked one of the mushrooms and went in the public library and satisfied myself that it was not deadly, that it was edible. And I ate it and nothing else for a week.”²⁷ In the spring of 1934, Cage travelled to New York where he found employment washing walls for the Brooklyn YMCA and began instruction with American modernist composer Adolf Weiss. He also attended some of American composer Henry Cowell’s classes at The New School for Social Research. From March 1935 to January 1937 he was back in California to study with Austrian-American composer Arnold Schoenberg.²⁸ During the years following Cage’s initial pull towards mushroom foraging, his economic circumstances slowly improved and his interest in mycology “developed from a necessity into an altogether pleasurable endeavour.”²⁹ No longer a means of survival, foraging for wild mushrooms came to inform and develop Cage’s conceptual attention to noticing.

Cage moved to Stoney Point, a cooperative community in New York State, in 1954.³⁰ He spent much of his time meandering through the thickly wooded landscape foraging for favourites such as oyster, chanterelle, and morel, which he sometimes framed as performances of his “silent piece.”³¹ Cage’s arts of noticing and chance compositions continued to develop in the rural landscape. Set free from expectations about performance duration,

27. David Bernstein and Christopher Hatch, eds., *Writings through John Cage’s Music, Poetry, and Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2001), 269.

28. Trinder, “Mycological Foray,” 27.

29. Trinder, 27.

30. Other creatives wishing to escape New York City lived at Stony Point including pianist David Tudor and artist Jasper Johns.

31. *Lactarius piperatus* and *Lactifluus vellereus*, which John Cage suggested were “excellent when grilled,” Cage in Trinder, 15.

Cage's "chance woodland happenings" flourished.³² Cage describes how, "at one performance, I passed the first movement by attempting the identification of a mushroom which remained successfully unidentified. The second movement was extremely dramatic, beginning with the sounds of a buck and a doe leaping."³³ Wandering and conducting performances of the unpredictable natural landscape through attentive listening, Cage's contemplative practice unfolded through mycology. He would bring along and consult various mushroom field guides, some of which were found serendipitously in second-hand bookstores, interweaving his two worlds of music and mushrooms.

Cage's wandering compositional forays follow research-creation's "practice of being *inside* a research event."³⁴ Describing their research-creation walking projects with their *WalkingLab*, artists and scholars Stephanie Springgay and Sarah Truman suggest the concept of a "walk score" as a "catalyst for movement" that is influenced by the tradition of Fluxus event scores.³⁵ The walk score, as with the Fluxus event score, enact what Manning and Massumi, following Alfred North Whitehead, call *propositions*.³⁶ Research-creation's propositions are "speculative and event oriented" rather than contained/containing.³⁷ Scores are process-oriented in their capacity to "emphasize chance and improvisation."³⁸ For *WalkingLab*, and in Cage's earlier forays, experiences of moving through a place, a landscape, a forest, a field, gives way to experimentation. "Thinking-in-movement"³⁹ expresses research-creation's indeterminacy by allowing for improvisation to activate new forms of perception.⁴⁰ Cage's practice of walking, listening, reading, smelling, eating, and looking predate the term "research-creation" but share an approach to research that generates knowledges that do not "know themselves in advance."⁴¹ In his writings for his 1972 limited-edition *Mushroom Book*, Cage describes his embrace of indeterminacy, asserting that "ideas are to be found in the same way that you find wild mushrooms in the forest, by just looking. Instead of having them come at you clearly, they come to you as hidden things, like Easter eggs."⁴² Cage's handwritten musings in *Mushroom Book* echo this sentiment as they brim with maps, anecdotes, and philosophies that overlap and obscure each other [figs. 2 and 3]. For the mushroom forager, as within research-creation, normative modes of documenting or describing are often unsuitable. Instead, lively notations open up as much as they evade understanding.

32. Trinder, 15.

33. Cage, *Silence*, 276.

34. Stephanie Springgay and Sarah E. Truman, *Walking Methodologies in a More-than-Human World: WalkingLab* (New York: Routledge, 2018), 83.

35. Springgay and Truman, *Walking Methodologies*, 83.

36. Springgay and Truman, 83.

37. Springgay and Truman, 83.

38. Springgay and Truman, 83.

39. Springgay and Truman, 84.

40. Manning, *The Minor Gesture*, 2.

41. Manning, *The Minor Gesture*, 91.

42. Cage, "Mushroom Book," in Cage et al., *John Cage: A Mycological Foray*, 159.



Figure 2. John Cage, VII from *Mushroom Book*, 1972. Lithograph, 56.8 × 15.1 cm. Photo: Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by SCALA/Art Resource, NY. Courtesy of the John Cage Trust.

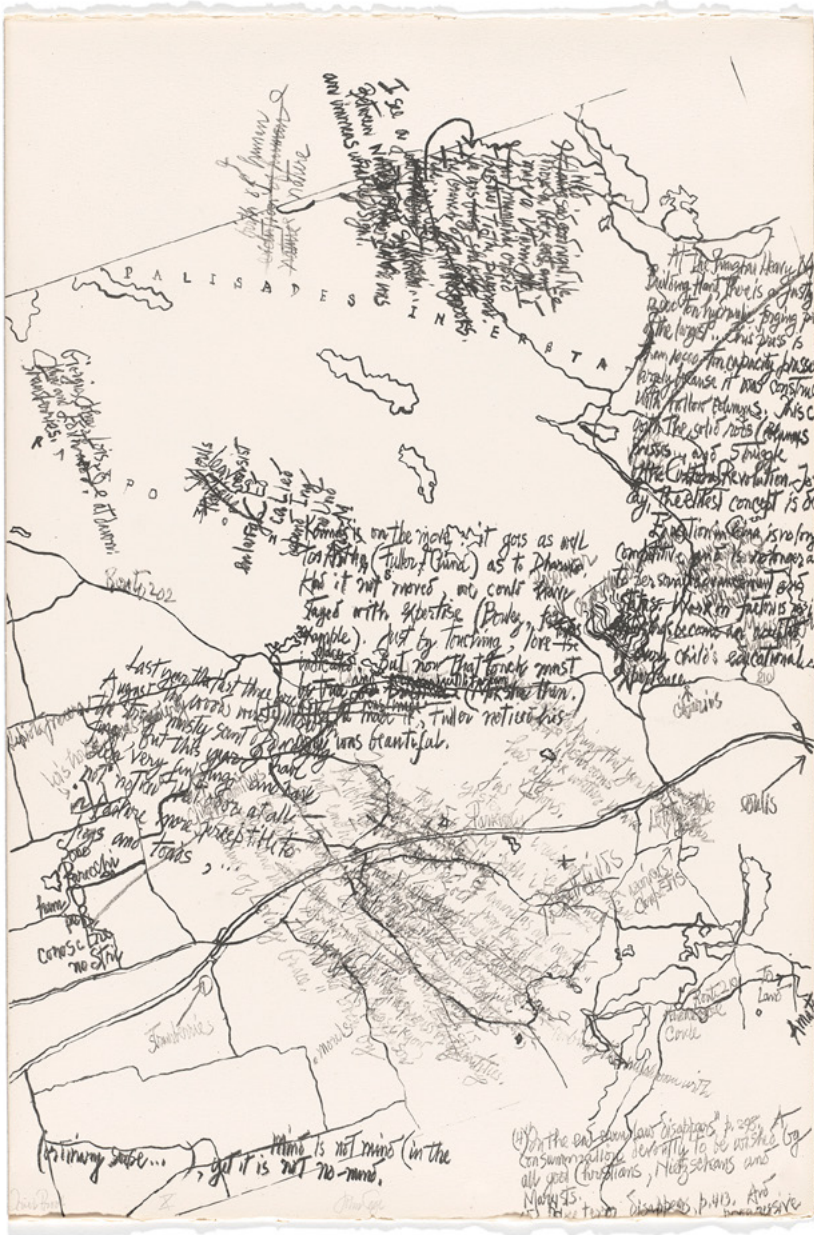


Figure 3. John Cage, X from *Mushroom Book*, 1972. Lithograph, 54.9 x 38.1 cm. Photo: Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by SCALA/ Art Resource, NY. Courtesy of the John Cage Trust.

The Chinatown Foray

The mushroom forays that we lead are exercises in noticing. We actually walk very slowly when we are looking for mushrooms in order to look at everything and find new and unexpected forms in the woods. When I lead forays ... I try to draw their attention to the ways this practice might exercise their muscles for seeing—seeing small variations in stipe and cap, seeing beauty in the unexpected or reviled and seeing invisible kingdoms! Hidden worlds, explored with all our senses—among things we usually step on and ignore.⁴³

Research-creation and pedagogy are bedfellows, choreographing new modes of collaboration where, in Springgay's words, "art-making and concept-formation come together as part of the same open process of experimentation from which new relations or articulations are born."⁴⁴ Mushroom foraging is a continuous process of learning and experimentation. Foragers hunt for familiar fungi and those that they have never encountered. The next step, mushroom identification, is a multisensory learning process involving sight, touch, smell, and taste. Describing her experience of multidisciplinary Toronto-based artist Diane Borsato's *The Chinatown Foray* (2008–10), Stephanie Springgay draws a parallel between Deleuze and Guattari's concept of the minor and the sensational pedagogy of the mushroom foray. *The Chinatown Foray* brought together amateur mycologists, foodies, and art students to forage for mushrooms throughout Chinatown in Manhattan, New York,⁴⁵ collecting various mushroom species in shops and markets [fig. 4] and ending with dim sum at a local restaurant.⁴⁶ Borsato's work takes up an existing practice, mycology, and uses it "as a means to explore how the sociality of being together becomes a process of knowledge exchange."⁴⁷ Borsato choreographs the conditions for the minor's emergence, destabilizing pre-established methods and systems in favour of sensation and experimentation and collective exploration. Springgay, referencing Simon O'Sullivan, asserts that "the minor has no model; it is a becoming, a process" that involves a stuttering which evades habit in pursuit of the "unfamiliar and inventive."⁴⁸ The event of the mycological foray as an expression of the minor's affectivity, it "invites bodies to experience a knowing that happens in the interval," crossing between different forms of knowing.⁴⁹ Exploring the woods (or the city) with an activation of all the senses and a heightened awareness of fungi, other things begin to emerge in the intervals of the foray [fig. 5].

The mycological foray begins with walking, a journey through a landscape which, as an "aesthetic practice is both the form of the artwork and the research methodology by which we shape an inquiry about knowing."⁵⁰ Borsato, describing an experience with her students on a foray, notes this heightened awareness, recalling, "a student once told me that she used to think of the woods as 'just a bunch of green'—an unidentified mass of nothing important—until we walked slowly together this way, looking and learning and greeting the creatures together."⁵¹ The foray is simultaneously artwork, method, and a means by which we come to question the formation of knowledge itself. As research-creation does not know itself in advance, techniques are invented in the process.⁵² Creative practices, such as the

43. Reyes with Borsato and Morrell, "The Best Dancer is Also a Farmer," 52.

44. Stephanie Springgay, "'The Chinatown Foray' as Sensational Pedagogy," *Curriculum Inquiry* 41, no. 5 (2011): 646.

45. While the mycological foray is thought to occur only in the woods, urban forays are not uncommon, as many mycologists live in colder climates and thus will often frequent local shops in the winter to gather and identify mushrooms.

46. *The Chinatown Foray* has also been held in Chinatown in Markham, Ontario and was an ongoing project between 2008 and 2018. *The Chinatown Foray* discussed by Springgay in this paper was an art event hosted by the Unami Food Festival, 2009.

47. Springgay, "The Chinatown Foray," 642.

48. Springgay, "The Chinatown Foray," 652.

49. Springgay, "The Chinatown Foray," 652.

50. Springgay, "The Chinatown Foray," 647.

51. Reyes with Borsato and Morrell, 52.

52. Manning and Massumi, *Thought in the Act*, 89.



Figure 4: Diane Borsato, *Chinatown Foray*, 2008.
 Photo: courtesy of the artist.

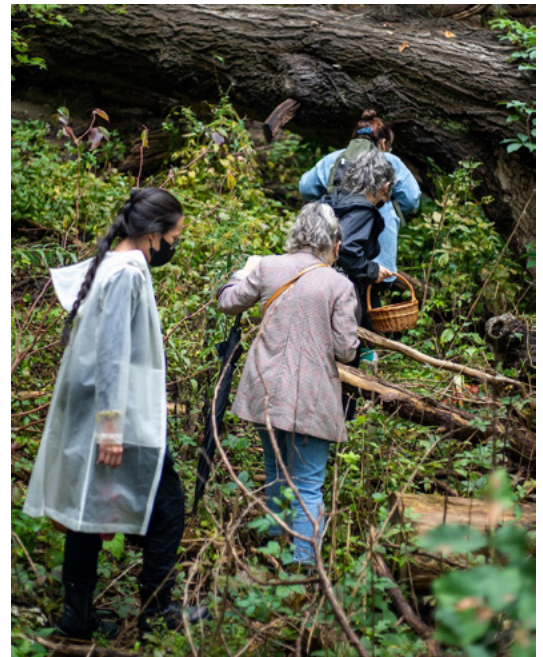


Figure 5: Diane Borsato and Amish Morrell, *Mushroom Foray with Doris McCarthy Gallery*, 2021.
 Photo: Peppercorn Imagine, courtesy of the artists.

emergent event of Borsato's foray, launch "concepts in-the-making" that are "mobile at the level of techniques they continue to invent."⁵³ Sensing the environment with a new and heightened awareness, the arts of noticing, new thinking, and creative practices emerge. Visual identification may come first, but a mycologist will know that this is only the beginning. Fungi are so difficult to collect and identify because most of their body remains underground; "only their reproductive organs—the mushroom—come up into the air, and those only sporadically, sometimes in intervals of many years."⁵⁴ Their complex, unseen underground networks leave much unknown and it is within this gap that inventive techniques for identification emerge.

Foraging is, as Borsato explains, "an exercise in following your curiosity. What happens when we allow ourselves to be surprised and disgusted and awakened to all kinds of weirdness, evocative forms, peculiar smells and more."⁵⁵ Curiosity likewise guides research-creation, "denaturaliz[ing] singular disciplinary locations" and creating the conditions for "maker-thinkers" to reimagine practices outside of the binding limitations of disciplinary knowledge.⁵⁶ Borsato's forays depart from scientific, commercial, and colonial legacies of outdoor education, becoming allied to the minor's opposition to the major forces of, for example, classification, mastery, and set method. Uncontrolled by an established mode, the minor's rhythms are open to flux and are thus *indeterminate*. Experiential forms of learning that embrace pleasure and view the "body as an instrument" are often discounted within an institutional frame.⁵⁷ Such workings go overlooked, as indeterminacy, "because of its wildness, is often seen as unrigorous, flimsy."⁵⁸ This is not a weakness, but rather a strength that allows the minor to fly below the forces of predetermined values, structures, and metrics. Research-creation, a term that Manning uses interchangeably with Fred Moten and Stefano Harney's term, "study," is a practice of workshoping, rehearsal, jamming, walking, and playing that expresses a "kind of common intellectual practice."⁵⁹ For Borsato, the foray is "also an exercise in humility, where we are overwhelmed by the limitlessness of things to learn and know with confidence."⁶⁰ The mycological foray reminds us of how little we know and "this insight is as crucial to learning, to an openness to the world—and it must be in balance with any convictions and facts."⁶¹ The search for mushrooms and the subsequent process of identification is unpredictable and open to possibility. For Erin Manning, research-creation or study "is an act that delights in the activation of the as-yet-unthought."⁶²

The Outdoor School

We are continuing to wander ... among these wanderings—and in the middle of them—here, all of a sudden, is a release. Or an opening.⁶³

Diane Borsato and Amish Morrell, collaborators and co-editors of *Outdoor School: Contemporary Environmental Art* (2021) have been experimenting outdoors for some time. The pair became members of the Mycological Society of Toronto in 2007 and have since led forays across Canada. One of the

53. Manning and Massumi, *Thought in the Act*, 89.

54. Tsing, "Arts of Inclusion," 193.

55. Reyes with Borsato and Morrell, 54.

56. Natalie Loveless, *How to Make Art at the End of the World: A Manifesto for Research-Creation* (Durham, NC: Duke University Press, 2019), 37.

57. Reyes with Borsato and Morrell, 54.

58. Manning, *The Minor Gesture*, 1.

59. Fred Moten and Stefano Harney, *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study* (New York: Minor Compositions, 2013), 110.

60. Reyes with Borsato and Morrell, 54.

61. Reyes with Borsato and Morrell, 54.

62. Manning, *The Minor Gesture*, 13.

63. John Cage, *A Year from Monday* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1967), 34.

values of their foraging events is that they bring together different ways of knowing: that of artists, philosophers, amateur mycologists with specialized scientific knowledge, and those who are connected to or curious about a specific place.⁶⁴ Borsato and Morrell, like Cage, have approached their aesthetic and choreographic practices of arranging the foray as a way of learning. Taking pedagogy outside creates the conditions for embodied and incidental knowledge to flourish. Borsato and Morrell's various projects for their ongoing *Outdoor School* encourage participants to "think like an artist" and to bring those artful critical thinking techniques to everyday life.⁶⁵

Cage's interest in mycology also became a part of his pedagogical practice. Expanding beyond teaching musical composition, Cage began teaching "Mushroom Identification" (Course No. 1287) at the New School in September of 1959, assisted by textile designer Lois Long and botanist and lichen enthusiast Guy Nearing. The classes, attended by some thirty to forty students, would bring New School students outside of the urban intensity of New York City on field trips to the woods. According to Dean Clara Mayer,⁶⁶ the course had "the double advantage of taking city dwellers to the woods in the most beautiful season of the year and of cultivating their powers of observation in a way rarely afforded in urban centres."⁶⁷ Fostering relations to place, the foray led by artists encourages experimentation and play, underscoring processes of learning that are as much "cultural events" as they are "scientific and pedagogical exercises."⁶⁸

This model of class-as-art was a core concept for the Fluxus movement, which turned everyday and social practices into art.⁶⁹ Research-creation, a term born out of the Canadian university context, is inherently linked to pedagogy while being disruptive of established and engrained scholarly methods [fig. 6]. As feminist art and design educator Natalie Loveless asserts, "research-creation is a category produced *within, with, and for* an ever-adapting university landscape."⁷⁰ Research-creation, as allied with the minor, is in excess of the "registers of making on one end and thinking on the other," doing away with predetermined and determining scholarly methods in favour of process and technique.⁷¹ Fluxus art, like research-creation, encouraged experimentation, play, and chance, led by provocations that saw "teaching as an art" and the classroom—mobile and loosely defined—as "the interactions between students as part of a social practice."⁷² The impetus for the creation of Fluxus art was not a resulting physical object but rather the creation and expression of new experiences.⁷³ Research-creation, like Fluxus art, is an unfolding and situated process rather than a means to a finished product.

Art, as expressed through the most common definition, foregrounds an object. Research-creation, for Manning, departs from this definition to consider the "artful," or what Raymond Ruyer calls the "aesthetic yield," which is "defined throughout as the in-act of the more-than where the force of form remains emergent."⁷⁴ Manning looks to the medieval definition of art, which sees art not as an object but as the way wherein process is prioritized and intuition comes to expression.⁷⁵ Intuition often guides the search

64. Reyes with Borsato and Morrell, 51.

65. Reyes with Borsato and Morrell, 59.

66. Clara Woolie Mayer (1895–1988) held multiple roles at the New School over a number of years, first as a student, then as a trustee, and finally in administrative roles including Dean of the School of Philosophy and Liberal Arts (1943–61) and vice president of the New School for Social Research (1950–61). She worked with many well-known figures who taught or lectured during this time, such as W.E.B. Du Bois, Albert Einstein, and John Cage.

67. Clara Mayer quoted in Trinder, 32.

68. Reyes with Borsato and Morrell, 52.

69. James Miles and Stephanie Springgay, "The Indeterminate Influence of Fluxus on Contemporary Curriculum and Pedagogy," *International Journal of Qualitative Studies in Education* 33, no. 7 (December 2019): 7.

70. Loveless, *How to Make Art at the End of the World*, 10.

71. Manning, *The Minor Gesture*, 13.

72. Miles and Springgay, "The Indeterminate Influence of Fluxus," 7.

73. Miles and Springgay, 7.

74. Manning, *The Minor Gesture*, 13.

75. Manning, *The Minor Gesture*, 14.



Figure 6: Amish Morell, “Outdoor School” Residency at Banff Centre for the Arts, 2018. Photo: courtesy of the artist.

for mushrooms, particularly in the experimental and experiential forays of Borsato and Morrell. For Springgay, writing about her experience of Borsato's *Chinatown Foray*, walking became "an aesthetic practice" that is "both the form of the artwork and the research methodology by which we shape an inquiry about knowing."⁷⁶ Practices of noticing are developed in-the-act of the foray as certain senses are apprehended: the sight of a white-cap mushroom poking out from the base of a tree, the earthy smell of fungi, the sounds of companion species, the feel of a mushroom being pulled up from the forest floor.

Of course, within the process-led practice of the foray there are some guiding rules. While gathering mushrooms is led by noticing and chance, identification, on the other hand, presents a certain danger. The mushroom foray points to the limits of human knowledge; an array of species and types spread out over a table post-gathering present an overwhelming number of possibilities for identification. Morrell explains that "poisonous fungi are wonderfully humbling! There are some edible mushrooms I won't eat, for fear of mistaking them for a poisonous look-alike. And there are some that remain elusive, ones we've found but have never been able to identify."⁷⁷ Many mycologists learn about poisonous mushrooms the hard way, including John Cage. In the mid-1950s, he ate what he believed to be *Spathyema foetidus*, also known as low-lying skunk or meadow cabbage, but was actually a misidentified poisonous hellebore.⁷⁸ Cage nearly died as a result of this encounter.

When he came to teaching mushroom foraging at the New School, experimentation and interpretation were not encouraged during identification (as they were in his music composition classes).⁷⁹ However, Cage embraced the artistic and creative potentials of the foray, conducting his silent piece in the woods and drawing relationships between music and mushrooms. In her 1931 circular, *Some Common Mushrooms and How to Know Them* (a text assigned by Cage to his students), US Department of Agriculture Associate Pathologist Vera K. Charles wrote, "the beautiful colours and delicate textures exhibited by many of these plants offer a great attraction to artists, while the more practical are reminded of the gastronomic possibilities offered by many of the wild species."⁸⁰ Research-creation, as a transdisciplinary event that calls to artists, scientists, anthropologists, philosophers, musicians, and chefs, is a critical intervention into the academic structuring of knowledge, unraveling assumptions about how knowledge is produced.⁸¹ The mycological foray, bringing together art, scientific knowledge, embodied sensing, wonderment, and chance is an expression of the minor's unmooring of structured methods.

76. Springgay, "The Chinatown Foray," 647.

77. Reyes with Borsato and Morrell, 54.

78. Trinder, 16.

79. Trinder, 37.

80. Vera K. Charles quoted in Trinder, 33.

81. Owen Chapman, "Foreword," in *Knowing and Knots: Methodologies and Ecologies in Research-Creation*, ed. Natalie Loveless (Edmonton: The University of Alberta Press, 2020), xxiv.

Conclusion: Arts of Inclusion

Plantation science teaches us to strive for control of human and nonhuman landscapes. For those who love wild mushrooms, full mastery is not the goal; indeterminacy is part of the point.⁸²

In her text “Arts of Inclusion, or How to Love a Mushroom,” Anna Tsing poses the question: “how do lovers of fungi practice *arts of inclusion* that call to others?”⁸³ In order to weave together the many threads of this paper’s wandering inquiry into the affinities between research-creation, the mid-twentieth-century mushroom forays of John Cage, and the contemporary *Outdoor School* of Diane Borsato and Amish Morrell, I want to conclude by scaling up from the local politics of foraging and outdoor art-based pedagogy to the macro scale of our global ecology. Thinking alongside Tsing’s provocation to practice the arts of inclusion, I turn to the larger ecological impacts of foraging and mushroom noticing and their potentials to help us “build models of well-being in which humans and nonhumans alike might thrive.”⁸⁴

Unpacking the characteristics of the minor through the thinking of Simon O’Sullivan, Springgay asserts that within minor registers everything is political, as those individuals “who are imbricated by the minor are always linked to larger social spaces.”⁸⁵ Amateur mycologists and artists from various backgrounds form a collective practicing the minor tendencies of the foray. Recalling the work of scientist and organizer Dr. Fumihiko Yoshimura, Tsing describes his life-long investment in matsutake mushrooms. Dr. Yoshimura is the founder of the Matsutake Crusaders, a Kyoto-based citizens’ initiative with the goal of revitalizing Japan’s forests so that matsutake will once again grow in abundance. For those unfamiliar, matsutake (*Tricholoma matsutake*) is an edible mushroom much loved in Japan. They cannot be cultivated, are hard to find, and inhabit northern-hemisphere forests, relying on companion conifers such as pine to grow.⁸⁶ According to Tsing, Japanese pine forests produced a wealth of matsutake until the 1970s, following a decline in village life after WWII. In the 1980s Japan began importing matsutake from around the world and Japanese pine forests continued to change, due to human populations fleeing to cities. Forest health declined as the red pine was choked out by overgrown broadleaf trees. The matsutake dwindled. Assemblages of mushrooms, pines, and humans create lifeways. As Tsing tell us, “if history without progress is indeterminate,” then assemblages have the capacity to show us new possibilities.⁸⁷

The Matsutake Crusaders volunteer their time and labor to sculpt the forest and bring back the health of the red pine and its companion matsutake. The fungi are not just a delicious treat—for many, they are also “a valued participant in a world of ecological well-being.”⁸⁸ For centuries, the inhabitants of villages in Japan would create “disturbed forests by shifting cultivation and selective harvesting of broadleaf trees that are used for firewood and charcoal.”⁸⁹ Disturbances are changes in environmental conditions that caused noticeable shifts in an ecosystem. They can “renew ecologies as

82. Tsing, “Arts of Inclusion,” 201.

83. Tsing, “Arts of Inclusion,” 192.

84. Tsing, “Arts of Inclusion,” 198.

85. Springgay, “The Chintown Foray,” 652.

86. Tsing, “Arts of Inclusion,” 196.

87. Tsing, *The Mushroom at the End of the World*, 23.

88. Tsing, *The Mushroom at the End of the World*, 198.

89. Tsing, *The Mushroom at the End of the World*, 199.

well as destroy them,” opening up the potentials for the emergence of new “landscape assemblages.”⁹⁰ Matsutake and red pine (*Pinus densiflora*) thrive in disturbed areas and, “in these disturbed sites, something that might be called a sustainable relationship between humans and nonhumans could be imagined.”⁹¹ For Dr. Yoshimura and the Matsutake Crusaders, their commitment to the labor of environmental remediation bridges a connection between human and more-than-human life and well-being.

Tsing notes that this type of landscape intervention “contrasts with the hegemonic, extinction-oriented practice of what might be called ‘plantation science.’”⁹² Plantation science, born from a legacy of slavery and colonial violence, is a top-down approach to ecology, cultivation, and development that seeks power and mastery over nature. This approach is racist, sexist, ableist and anti-ecological.⁹³ However, in the actions of citizen labourers working to restore Japanese pine forests, Tsing finds hope for “multispecies love” that “encourages a new passionate immersion in the lives of the non-human subjects.”⁹⁴ Further, the critical intervention of this new form of science attuned to the more-than-human is that it “encourages learnedness in natural science *along with* all the tools of the humanities and the arts.”⁹⁵ There is a lively city coursing through and below the forest floor, and it is one that Tsing warns “almost no one notices, because so few humans know of the existence of that city.”⁹⁶ The arts of noticing mushrooms, “the mycorrhizal webs, structures of fungus and root, connecting the forest’s communications through fungal networks from tree to tree,”⁹⁷ can constitute an artful and political act. The foray, as evidenced in different ways in the practices of John Cage, Amish Morrell and Diane Borsato, and the citizen-led labours of the Matsutake Crusaders, stage research-creation’s transdisciplinary force as an “ecology of practices.” Research-creation is a strategy of resistance.⁹⁸ Through the minor gestures of walking, searching, and gathering, the foray cuts through the major forces of the institution, opening up unto as-yet-unknown potentials. ¶

90. Tsing, *The Mushroom at the End of the World*, 160.

91. Tsing, “Arts of Inclusion,” 199.

92. Tsing, “Arts of Inclusion,” 201.

93. Kathryn Yusoff proposes an opposition to such “inhuman/inhuman” logics of extraction, suggesting that black poetics can redirect the “racial logics of extraction through new energetic modes and understandings of relation, desedimenting the forms of inhuman historicity that are established through colonialism.” Yusoff, *A Billion Black Anthropocenes or None* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018), 19.

94. Tsing, “Arts of Inclusion,” 201.

95. Tsing, “Arts of Inclusion,” 201.

96. Tsing, “Arts of Inclusion,” 192.

97. Tsing, “Arts of Inclusion,” 191.

98. Loveless, *How to Make Art at the End of the World*, 3, 10.

ACKNOWLEDGMENTS I would like to thank the Curatorial Research-Creation Collective for the ongoing collaboration that has helped develop the framing of research-creation within parts of this text. I would also like to thank the Fonds de recherche – Société et culture for the support of my doctoral research.

Trouble dans le positivisme, la création en tant que recherche : le cas de *La zona del silencio*

Édith-Anne Pageot

This article proposes to study research-creation by considering our embodied relationship to the world. It is an approach that tends to reject the ontological distance implied by positivism. Often subversive, research-creation itself blurs disciplinary thresholds and undermines positivist logic. The lesser-known *La zona del silencio* collective project, set up in the Mexican desert between 1984 and 1985, brought together twelve artists with diverse disciplinary backgrounds from Mexico, Germany, Canada, and the Cree Nation. The environmental complexity of the site, the transnational dimension of the project and the cultural plurality of the group incited the artists to connect and to form a community. *La zona del silencio* offers an alternative vision of contemporary art that can be compared to Arturo Escobar's concept of *sentipensar con la tierra* and that, in some ways, resonates with the words of Édouard Glissant. This case study demonstrates how research-creation has a disruptive and transformative potential.

Édith-Anne Pageot est professeure dans la Département d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal.

—pageot.edith-anne@uqam.ca

Dans le milieu universitaire, la recherche-création est un concept encore relativement récent. En Grande-Bretagne et en Australie, il émerge il y a un peu plus d'une trentaine d'années en tant que « *practice as research*¹ » et aux  tats-Unis en tant que « *arts-based research* » et « *performative research*² ». Au Québec, au tournant des années 1970, l'intégration des écoles des beaux-arts aux universités implique des changements structuraux qui contribuent à la création de postes d'artistes-chercheurs, puis progressivement à celle de programmes de cycles supérieurs en recherche-création.

Ces programmes répondent en partie à un enjeu criant, celui du décloisonnement des disciplines que réclamait, à la fin des années soixante déjà, la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts (Rapport Rioux)³. Les programmes universitaires en recherche-création offrent, en effet, un cadre pour des projets qui mettent en dialogue des outils méthodologiques empruntés à plusieurs disciplines⁴ et qui se situent à l'intersection de la pratique et de la théorie ou encore qui proposent une recherche-intervention impliquant l'interactivité dans la production de connaissances afin de résoudre des problèmes spécifiques. Au tournant des années 2000, les principaux organismes subventionnaires au Québec et au Canada (FRQSC, CRSH⁵) emboîtent le pas en consacrant à la recherche-création des programmes dédiés.

Pour autant, comme plusieurs auteurs le soulignent⁶, la recherche-création reste, encore aujourd'hui, souvent mal comprise. Les croisements entre la pratique et les connaissances empiriques et théoriques de la recherche-création soulèvent nombre de tensions tant sur le plan pédagogique que disciplinaire⁷.

Ajoutant à la confusion, on peut sans doute considérer qu'en soi la création d'une œuvre artistique est très souvent indissociable d'un processus de recherche interdisciplinaire, pluridisciplinaire, voire transdisciplinaire. Les exemples historiques, même lointains, ne manquent pas. Pensons seulement à la démarche respective d'un Léonard de Vinci ou de Leon Battista Alberti, pour ne nommer que les cas les plus canoniques. Conséquemment, on pourrait argumenter que le couple recherche-création a existé sous diverses formes bien avant sa reconnaissance progressive depuis une quarantaine d'années dans les institutions universitaires.⁸ Cependant, certains chercheurs, comme Louis-Claude Paquin, suggèrent que les pratiques

contemporaines en recherche-crédation qui se font en milieu universitaire se distinguent de ce principe général, car elles se construisent par la rédaction d'un récit de pratique : « [J]e prétends que c'est par l'écriture d'un récit qu'il est possible de parvenir à cette reconstruction. Je prétends également que le récit de sa pratique est le lieu de la recherche-crédation où les connaissances sont produites. »⁹

La spécificité de la recherche-crédation en milieu universitaire, tel qu'elle se pratique au Canada du moins, reposerait donc sur une démarche réflexive, sur la « mise en récit » du faire œuvre, c'est-à-dire un texte long qui documente et contextualise les processus de création et problématise les activités artistiques. Paquin et Noury synthétisent ainsi : « Pour Scrivener (2002), la documentation, voire l'enregistrement du processus de création, constitue le matériau de base pour initier cette réflexion. Quant à eux, Cake et al. (2015) conseillent le recours au récit comme moyen de favoriser la réflexivité en faisant référence à Bolton (2010), qui insiste sur l'importance de comprendre comment nous construisons notre monde à travers la narration et la métaphore¹⁰. » Enfin, comme le rappelle Marie-Madeleine Bertucci, la réflexivité est « constitutive de la posture de recherche, car elle suppose un travail constant du chercheur sur ses positionnements, ses angles d'attaque et une réactivité permanente [...] »¹¹. Malgré ces clarifications, un certain flou persiste. On peine à cerner l'articulation entre la production d'une œuvre et la production de connaissances en recherche-crédation.

En fait, la recherche-crédation jette le « trouble » dans l'ordre disciplinaire et dans la logique positiviste qui structurent les environnements de recherche universitaire. On aura reconnu la célèbre formule empruntée à Judith Butler, « trouble dans le genre »¹², ici remaniée dans le but de réfuter la logique d'exclusion du positivisme et de l'ordre disciplinaire. La relative incompréhension entourant le concept de recherche-crédation en milieu universitaire m'apparaît, en effet, symptomatique du potentiel perturbateur de la création entendue comme mode de connaissance et de recherche. La recherche par et à travers la création peut ébranler les catégories disciplinaires, l'hégémonie positiviste et la logique néolibérale héritées de la modernité. Certes, les approches en recherche-crédation n'ont pas toutes un tel potentiel subversif. Comme le soulignent Nicholas Dawson et Marie-Claude Garneau, la recherche-crédation ne souscrit pas nécessairement à ce principe : « On peut être dominant-e et super capitaliste en faisant de la recherche-crédation, y'a tout un pan de la recherche-crédation qui encourage un modèle néolibéral de l'Université, qui ne s'engage pas dans des enjeux politiques et identitaires¹³. » Il n'en demeure pas moins que les dimensions transdisciplinaires, performatives, critiques, intuitives, le savoir situé, les approches collaboratives, les rapports de concomitance entre pratique et théorie qui caractérisent souvent l'approche des artistes-chercheurs influencent, aujourd'hui, plusieurs champs disciplinaires étrangers aux arts proprement dits. En définitive, le malaise institutionnel ne témoigne-t-il pas, d'abord et avant tout, de la difficulté à comprendre et à valider des modes de production de savoirs qui ne souscrivent pas au paradigme

1. Estelle Barrett et Barbara Bolt, *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, London, I. B. Tauris, 2010.

2. Patricia Leavey, *Method Meets Art: Arts-based Research Practice*, 1^{re} édition, New York, The Guilford Press, 2009.

3. Jean Deslauriers et Marcel Rioux, *Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec*, Québec, Éditeur officiel du Québec, 4 vol., 1969. Édition numérique disponible à l'adresse suivante : <https://numerieq.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3393234>.

4. Par exemple, le Doctorat en études et pratiques des arts (DEPA) à l'UQAM créé en 1997 est fondé sur le paradigme de l'interdisciplinarité. Il est aujourd'hui soutenu par plusieurs centres de recherche et est offert conjointement par trois écoles (École des arts visuels et médiatiques, École de design, École supérieure de théâtre) et quatre départements (danse, études littéraires, histoire de l'art et musique).

5. Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC) ; Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH).

6. Voir entre autres : Sophie Stévanec, « À la recherche de la recherche-crédation : la création d'une interdiscipline universitaire », *Intersections*, vol. 33, n° 1, 2012, p. 3-9 ; Louis-Claude Paquin, *Faire le récit de sa pratique de recherche-crédation*, 2019, p. 1, [en ligne], http://lcpaquin.com/methoRC/Recit_de_pratique_prepubl.pdf (consulté le 20 août 2021) ; Owen Chapman et Kim Sawchuk, « Research-Creation: Intervention, Analysis and Family Resemblances », *Canadian Journal of Communication*, vol. 37, 2012, p. 5-26.

7. Voir le dossier polémique sur la recherche-crédation dans *RACAR : revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, vol. 40, n° 1, 2015, p. 46-49.

8. Owen et Sawchuk ont élaboré une typologie afin de caractériser les modalités de la relation entre la recherche et la création : *research-for-creation, research-from-creation, creative presentations of research, creation-as-research*. Voir Owen Chapman et Kim Sawchuk, op. cit.

9. Louis-Claude Paquin, op. cit., p. 2.

positiviste, à sa prétention à l'universalité, à la distance ontologique qu'il suppose, aux binarismes étanches qu'il impose entre pratique et théorie, subjectivité et objectivité, affect et logique.

La recherche-création nous invite à (re)considérer la création en tant que mode de connaissance performatif qui ouvre sur de nouvelles perspectives en faisant intervenir des saisies incarnées et rapprochées de l'espace, du temps et de la mémoire dans la construction des savoirs. Il y aurait alors peut-être lieu de parler de création-recherche !

C'est à partir de ce renversement de proposition que je m'intéresse ici au projet intitulé *La zona del silencio*, une expérience de création collective qui a eu lieu dans le désert du Mexique entre décembre 1984 et janvier 1985. De quelles manières singulières ce projet de « création-recherche » appréhende-t-il notre rapport à l'espace, au corps, au monde, et notre vision de l'être ensemble ? De quelles manières façonne-t-il l'imaginaire géographique ?

La zona del silencio

La zona del silencio est un événement collectif dont Domingo Cisneros, artiste canadien d'origine mexicaine, fut l'instigateur à l'automne 1983. Arrivé au Québec en 1968, Cisneros, dont l'ascendance maternelle est tepehuán – un nom qui signifie « propriétaires de la montagne » ou « habitants des montagnes » en langue nahuatl –, voulait retourner au Mexique pour y vivre une expérience collective sur une longue durée¹⁴. *La zona del silencio* réalisait ce souhait. Ce projet, que Cisneros qualifie « d'art-aventure », rassemblait douze créatrices et créateurs issus de divers champs disciplinaires (arts visuels, performance, composition sonore, danse, littérature, cinéma, photographie), de quatre cultures et de trois langues différentes (français, anglais, espagnol). Il consistait à aller vivre, ensemble, une expérience de création, pendant un mois, dans le désert mexicain dans la région appelée « La zone du silence », éponyme du projet artistique [fig. 1]. La zone est située dans le Centre-Nord du Mexique entre les 26^e et les 28^e parallèles de latitude nord et le 104^e méridien de longitude ouest. Elle s'étend sur quelque cinquante kilomètres, à l'intersection de trois États frontaliers, Durango, Coahuila et Chihuahua. À l'ère cambrienne, le site était couvert par les eaux de la mer de Thétis, une étendue dont la taille était comparable à celle l'Asie actuelle. Véritable mer intérieure, cette masse d'eau relativement peu profonde a existé il y a environ 250 millions d'années alors que les continents étaient soudés. La zone du silence est riche en fossiles témoignant de la biodiversité passée. Terre aride, où l'intensité des rayons solaires présente un défi à la survie, elle est peuplée d'animaux sauvages : coyote, puma, lézards, caméléons, tortue géante, chats sauvages, tarentules et scorpions, etc. La région fait l'objet de nombreux mythes et récits populaires¹⁵ en raison des phénomènes magnétiques et de silence qui y sont observés par les scientifiques.

La complexité environnementale du projet, *La zona del silencio*, sa pluralité linguistique et sa dimension transnationale exigeaient une préparation

10. Louis-Claude Paquin et Cynthia Noury, « Petit récit de l'émergence de la recherche-création médiatique à l'UQAM et quelques propositions pour en guider la pratique », *Communiquer*, Hors-séries : La communication à l'UQAM – « 50 ans d'audace », 2020, p. 103-136, [en ligne], <http://journals.openedition.org/communiquer/5042> (consulté le 12 octobre 2021). Voir aussi Gillie Bolton et Russell Delderfield, *Reflective Practice: Writing and Professional Development*, Thousand Oaks, CA, 5^e édition, Sage, 2018 ; Susan Anne Cake, Lauren Solomon, Grant McLay, Kate O'Sullivan et Colin Robert Schumacher, « Narrative as a Tool for Critical Reflective Practice in the Creative Industries », *Reflective Practice*, vol. 16, n° 4, 2015, p. 472-486.

11. Marie-Madeleine Bertucci, « Place de la réflexivité dans les sciences humaines et sociales : quelques jalons », *Cahiers de sociolinguistique*, vol. 1, n° 14, 2009, p. 43-55.

12. Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005.

13. Nicholas Dawson et Marie-Claude Garneau, « On veut les entendre se nommer : introduction à *Savoir les marges*, un dialogue », dans Nicholas Dawson et Marie-Claude Garneau, dir., *Savoir les marges : écritures politiques en recherche-création*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2022, p. 19-20.

14. Wanda B. Campbell, « La Zona del Silencio », dans *La Zona del Silencio – ArtAdventure – Une célébration des arts du désert*, Les Éditions Intervention, 1985, non paginé.

15. Par exemple, voir le site de Zona del silencio : <https://www.amusingplanet.com/2015/03/zona-del-silencio-urban-legend-of-zone.html>.

Figure 1. La zone du silence, désert du Mexique. Photo : Silvy Panet-Raymond



et une planification hors du commun. Outre la conceptualisation et l'organisation logistique, qui n'est pas en reste, les artistes étudient en amont de l'aventure les spécificités géologiques, géographiques, climatiques, ainsi que les dimensions anthropologiques, mythologiques et historiques et politiques des lieux.

Le projet est conçu et mis en œuvre de manière collaborative. Au cours des deux années précédant l'expérience artistique dans le désert, Wanda B. Campbell (écrivaine canadienne d'origine américaine) et Domingo Cisneros séjournent plusieurs fois à Durango (Mexique) pour conceptualiser et organiser l'expédition. Ils obtiennent des appuis de la Délégation du Québec au Mexique¹⁶, de l'Office du tourisme et cinématographique de l'État de Durango.¹⁷ Accompagné de Benjamin Medel (cinéaste mexicain), Cisneros se rend dans la zone du silence à plusieurs occasions pour filmer les lieux.

Depuis Montréal, Silvy Panet-Raymond (chorégraphe, danseuse, professeure, cofondatrice de Tangente, premier organisme de diffusion spécialisé en danse au Québec) rédige les documents servant aux demandes d'appui des organismes subventionnaires québécois. Elle sollicite la collaboration de la compagnie Les promotions Multi-vision, spécialiste en productions filmiques et audiovisuelles¹⁸. Elle fonde le Groupe Safari Inc. un organisme à but non lucratif voué à la création, la promotion et la diffusion d'activités artistiques et culturelles. La création de cet organisme devait permettre d'accroître et de diversifier les sources de financement. En définitive, ce seront plutôt les artistes eux-mêmes qui assureront la diffusion du projet¹⁹. Panet-Raymond et Richard Martel (artiste québécois en arts visuels) obtiennent respectivement l'appui financier du ministère des Affaires culturelles du Québec dans le cadre du programme Accessibilité. Ces fonds sont redistribués au sein du groupe.

16. Lettre d'appui de Corrie Castello, Délégation générale du Québec au Mexique, à Domingo Cisneros, 29 octobre 1984, archives privées de Domingo Cisneros.

17. Lettre d'appui de Victor Torres Arriaga, le 23 août 1984, archives privées de Domingo Cisneros. Arriaga est le directeur du tourisme et de la cinématographie de l'État de Durango (*director estatal de turismo y cinematografía*).

18. Archives privées de Silvy Panet-Raymond.

19. Échanges avec Domingo Cisneros par courriel, le 4 octobre 2022.

Douze participants se rendent finalement dans le désert mexicain et y campent entre décembre 1984 et janvier 1985. Aux artistes déjà mentionnés s'ajoutent : Lise Labrie (sculptrice québécoise), Jeanne MacDonald-Poirier (poète d'origine nehiyawak [crie] et québécoise), Carlos Majul (photographe et cinéaste mexicain), Norbert Ruebsaat (poète-écrivain canadien d'origine allemande), Hildegard Westerkamp (compositrice canadienne d'origine allemande), Gloria Cano (historienne mexicaine) et Francisco García Pérez (artiste visuel et poète mexicain) ainsi que les enfants des participants²⁰. À ce groupe pluridisciplinaire, plurilingue et pluriculturel, se joint ponctuellement le trio U. Calitkay, formé des musiciens de Durango, Felipe Palacio, José Gamiz et Jesus Baraza.

Le projet est mu par une vision « panaméricaine et transculturelle, susceptible d'accroître et d'intégrer la diversité des manifestations et des sensibilités culturelles », par un désir de rapprochements entre les artistes autochtones et « non-autochtones » [sic] et par un « désir d'échange dynamique et positif visant la recherche et la création²¹ ». L'objectif premier de *La zona del silencio* est de « permettre la rencontre de personnes appartenant à des ethnies allogènes afin d'échanger, produire et diffuser leurs expériences ». Le contexte pluriculturel et plurilingue du projet est donc perçu par les organisateurs et les organisatrices comme un vecteur essentiel d'affranchissement de la logique moderniste, centrée sur les canons et les épistémologies européennes. Plus loin, on explique : « Ce projet se veut un précédent dans les relations culturelles panaméricaines et mise sur la représentation de points de vue reflétant la diversité des individus et l'unicité de l'effort commun²². » La dimension inclusive du projet entend créer des ponts entre des intervenants d'origine culturelle et linguistique et d'horizons épistémologiques divers. Du coup, il s'agit de réunir les conditions pouvant favoriser le « rapprochement de l'éducation, de la culture et des sciences humaines en vue d'élargir l'horizon moderniste et les liens d'entente²³ ». À l'origine, Yves Sioui Durand (écrivain et dramaturge, membre de la Nation huronne-wendat), sa conjointe la Québécoise Catherine Joncas, des membres du Popular Theatre of Hobbema de l'Alberta et Aberaham Burnstick (Cri), qui œuvre à l'époque au Poundmaker's Lodge Treatment Centres, à Edmonton (fondé en 1973), devaient participer à l'expérience collective dans le désert mexicain. Ils ne s'y rendent pas pour des raisons qui ne sont pas claires à ce jour. Peut-être que leur retrait était en partie dû à des événements circonstanciels. Rappelons qu'à l'époque, Sioui Durand et Joncas sont activement impliqués dans les activités de fondation de la compagnie théâtrale Ondinnok (1985). Par ailleurs, les participants autochtones devaient obtenir du financement auprès des organismes subventionnaires gouvernementaux fédéraux et autochtones provinciaux. Il est probable que le financement attendu n'ait pas été octroyé.

Quoiqu'il en soit, la seule participante autochtone originaire du Canada au projet *La zona del silencio* est Jeanne MacDonald Poirier, ancienne étudiante au Collège Manitou (La Macaza, Québec). Force est de constater que la modeste représentation autochtone à l'aventure mexicaine affaiblissait

20. Ayesha la fille de Wanda et Domingo, Sonja, la fille d'Hildegard et de Norbert ainsi que les enfants de Benjamin Medel. D'autres participants sont pressentis : Madeleine et Pierre Racine (sculpteur québécois) et Brigitte Radecki (peintre canadienne d'origine allemande), notamment. Ils ne se joindront pas à l'aventure, archives privées de Silvy Panet-Raymond.

21. Soumission du projet « La zone du silence » présentée par Groupe Safari Inc. Conception Domingo Cisneros et Silvy Panet-Raymond, préparation, Silvy Panet-Raymond, Yves Sioui Durand avec la collaboration des intervenants, le 15 octobre 1984, p. 3, archives privées de Silvy Panet-Raymond.

22. Ibid., p. 2.

23. Ibid., p. 6.

Figure 2. Vue de l'exposition *La zone du silence*, du 31 octobre au 19 décembre 1985. La Galerie du Musée, Québec. MNBAQ, Photo : Patrick Altman



un peu les objectifs de dialogues interculturels et « panaméricains » souhaités.

Pendant près d'un mois autour du solstice d'hiver, les artistes réalisent des projets collectifs et d'autres individuels : installations éphémères, photographies, une trentaine d'heures d'enregistrement audio, vidéo et de film super-8, de la poésie, des textes littéraires et des performances. À la suite de leur aventure dans le désert, les résultats de recherche et de création sont présentés sous diverses formes. Bien qu'on ambitionne une diffusion d'envergure locale, nationale et internationale, plusieurs ententes de collaboration ne se concrétisent pas²⁴. Le projet *La zona del silencio* est finalement présenté sous forme d'exposition dans trois lieux différents. Les artistes publient un catalogue avec l'appui du ministère des Affaires culturelles du Québec. Silvy Panet-Raymond obtient une subvention de 5 200 \$ du ministère des Affaires culturelles du Québec²⁵. D'une soixantaine de pages, le livret broché, piloté par Richard Martel et Wanda B. Campbell pour la traduction, paraît en trois langues aux Éditions Intervention (1985). La Galerie du Musée, située au 24, rue Champlain, à Québec accueille l'exposition *La zone du silence* du 31 octobre au 19 décembre 1985 [fig. 2]. L'année suivante, en 1986, la Galerie d'art de l'École d'art d'Ottawa présente « La zone du silence : aventure artistique », du 14 au 30 janvier. Enfin, à la fin de l'année 1986, Wanda B. Campbell, Domingo Cisneros, Richard Martel et Silvy Panet-Raymond retournent dans le désert mexicain afin d'y réaliser d'autres œuvres vouées cette fois à l'exposition que présente le Musée d'anthropologie et d'histoire (Museo de Antropología e Historia) à Durango du 9 au 30 janvier 1987.

Dans son ensemble, le projet a eu des retombées concrètes. Cisneros organise d'autres expéditions semblables ailleurs dans le monde. Dix ans plus tard, afin de commémorer la première l'expédition dans le désert, les artistes rassemblés en 1984, à qui se joignent cette fois d'autres créateurs,

24. Plusieurs institutions, associations, musées, galeries et centres autogérés furent approchés sans aboutir à des ententes effectives : le Musée Emerson de Syracuse (New York), le Musée Washington, la Galerie Charles H. Scott (Vancouver), Fondo del Sol (Washington), l'Association for Native Development in the Performing and Visual Arts (Toronto), Popular Theatre of Hobbema (Alberta), la revue *Intervention* (Québec), l'Assemblée des Premières Nations du Québec, Radio-Canada, Office du Tourisme et de la cinématographie (Durango), *ibid.*, p. 6.

25. Lettre du ministère des Affaires culturelles du Québec à Silvy Panet-Raymond, 12 février 1985, archives privées de Domingo Cisneros.



Figure 3. Francisco García Pérez, *La zona del silencio*, performance, Mexique, 1984-85. De gauche à droite : Francisco García Pérez, Benjamin Medel (vidéaste), Carlos Majul (photographe). Photo : Richard Martel.

se rendent à nouveau dans la zone du silence. Ces initiatives sont diffusées pendant plusieurs mois dans divers événements artistiques Europe. Il n'en demeure pas moins qu'aujourd'hui, le projet demeure méconnu et quasiment absent des cursus pédagogiques en art contemporain et en recherche-création dans les universités canadiennes.

Artistes du désert

Dès son arrivée en décembre 1984, dans l'attente des collègues mexicains, l'équipe canadienne réalise collectivement une installation éphémère. Geste dadaïste, les artistes s'emparent de l'obélisque de fer oxydé, le Vertice de Trino, qui s'élève à proximité de leur campement. Dans cet endroit du désert, l'obélisque sert de marqueur et de découpe du territoire et obéit à une logique d'appropriation des lieux par trois États. Le Vertice signale, en effet, la confluence des frontières des États de Coahuila, Durango et Chihuahua. Détourné de sa fonction première, paré d'ossements blanchis trouvés sur place, autant de présences muettes de la vie cambrienne, de boîtes de conserve, de roches, de papier aluminium, de pelle et de pic de métal qui reflète la lumière vive du soleil, l'obélisque est transformé pour un moment, en borne signalétique à la création. Sur le ton de la satire cette fois, Silvy Panet-Raymond amorce la performance collective *Archeology to Western Movies* portant sur différents sujets allant de la lettre A à W.

D'autres projets collectifs comportent une dimension rituelle, c'est le cas par exemple de l'intervention collective dans le « cercle apache ». Le cercle est constitué des ruines d'un muret où les participants installent leur campement et où sont érigées, en guise de totem de groupe, des structures faites de hampes séchées de mezcal chaparro, la fleur de l'agave du Mexique, appelées maguey.

26. « *Habrà que aceptarnos. Hay una imprescindible / una imperiosa necesidad recíproca entre las personas. Habremos de compartir nuestros espacios y dejar lo necesariamente personal — la energía suficiente — para trotar nuestros caminos.* », Francisco García Pérez, « Propósito principal del evento », dans *La Zona del Silencio*, op. cit.

Entre les 21 et le 31 décembre, Francisco García Pérez organise avec l'aide de ses collègues un événement qui se tient chaque jour au coucher du soleil et dont on trouve une description détaillée dans le catalogue, description que je résume ici [fig. 3]. Trois cercles de chaux, de pierres et de feu enserrant une structure noire placée au centre et à partir de laquelle des cordes sont fixées, puis tendues par des volontaires. Une personne nue pénètre dans la structure par le côté ouest et se couvre d'un linge blanc. Le cercle de feu est allumé. Les cordes sont ensuite fixées au sol afin que les personnes volontaires puissent s'éloigner et observer le coucher du soleil. Lorsqu'elles reviennent délier les cordes du sol, la personne se tenant au centre se déleste de l'étoffe blanche, pratique un geste de purification et, faisant face à l'est, se prépare à abandonner la structure noire en remerciant les personnes volontaires, puis elle s'habille à nouveau. L'installation-performance se veut une expérience de la rencontre, où les points cardinaux évoquent les rapports de force entre le Nord, le Sud, l'Occident et l'Orient : « Il nous faut accepter. Il y a une nécessité réciproque inévitable et impérieuse entre les personnes. Il nous faut partager nos espaces et laisser ce qui est nécessairement personnel – l'énergie suffisante – pour réaliser nos chemins²⁶. »

Le projet individuel *Resurrección Chichimeca* [fig. 4 et 5] de Domingo Cisneros revêt lui aussi une dimension rituelle, voire spirituelle, laquelle caractérise d'ailleurs toute sa pratique de sculpteur. Autour d'un monticule sableux, à proximité duquel s'élèvent quelques arbres près du puits d'eau dans les ruines de Mohovano, Cisneros réalise une installation faite d'épines, de silex, de pierres et d'ossements de bovins morts de soif ou de maladie. Il rédige un court texte, partie prenante de cette œuvre performative :

Des jours de plomb passés, élucubrant dans ce champ-saint d'âmes du désert. Soleil, sable et ossements. Enfer fossilisé. Des fois [sic] Funérailles du Shaman Chichimeca ou Arbre de Noël Mezquite. Autres fois, l'Insurrection des Morts, Jugement final ou les Lèvres de l'Enfer. [...] Tu parles un bout de temps avec tes êtres demi-enterrés tes chums. Ils te racontent leurs histoires, presque toujours de plaintes. Alors tu te dis : art Chichimeca. [...] Coyotes et âmes blessées. Les ossements avec la lune, la peau sur l'épine. Et finalement tu te dis : maintenant, déjà si loin, ma zone muse, Résurrection Chichimeca²⁷.

L'utilisation de la deuxième personne du singulier utilisée dans ce texte d'accompagnement exhorte l'action et la responsabilité. Le titre de l'installation, quant à lui, invite sans conteste à interpréter le rituel comme un geste critique radical. Avant l'époque coloniale, le nom « Chichimèque » désigne de nombreux groupes autochtones nomades au nord du Mexique. Après la colonisation espagnole, le terme devient péjoratif, désignant sans distinction les habitants du sud du pays²⁸.

Jeanne MacDonald Poirier, quant à elle, s'adonne longuement à la médiation et à l'écriture. En février, un peu avant de quitter le désert, elle offre à chaque participant un poème personnalisé en guise de cadeau. Parallèlement à ces initiatives, elle met à contribution ses connaissances en géologie en identifiant les roches et les fossiles trouvés sur place par les unes et les autres.

27. « *Días de plomo de darle elocubrado a ese camposanto de animas del desierto. Sol, arena y huesos. Infierno fossilizado. En veces Funeral de Chaman Chichimeca o Mezquite Navideno. Otras La Insurrección de los muertos, Juicio Final o Los Labios del Averno. Ojo: alacran alucinado ataca a panteon. Y así. Luego contemplas tu instalación, en cierto momento, y te dices: arte nomadico. Otro día, desde la sombra de un techo de espinas, dices: arte aventura. [...] Te platican sus historias, casi siempre en queja. Luego te dices: arte chichimeca. [...] Y finalmente te dices: ahora ya tan lejos, zona musa mía, Resurrección Chichimeca.* » Domingo Cisneros, « *Resurrección Chichimeca* », dans *La Zona del Silencio*, op. cit.

28. Anne Fardoulis, Notice « *Chichimèques* », *Encyclopedia Universalis*, [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/chichimeques/> (consulté le 20 juillet 2022).



Figure 4. Domingo Cisneros, *Resurreccion Chichimeca*, installation, décembre 1984, La zona del silencio, Mexique.



Figure 5. Domingo Cisneros, *Resurreccion Chichimeca* (détail de l'installation), décembre 1984, La zona del silencio, Mexique.

Photo : Silvy Panet-Ramond.



Figure 6. *La zona del silencio*, 1984-85, Mexique. De gauche à droite : Gloria Cano, Emerson Medel (fils de Benjamin Medel), Francisco García Pérez, Sily Panet-Raymond, Norbert Ruebsaat, Hildegard Westerkamp, Sonja Ruebsaat, Wanda Campbell (à l'avant-plan, debout), Ayesha Cisneros (enfant cachée derrière Wanda Campbell), Jeanne McDonald Poirier, Richard Martel, Lise Labrie, fils de Benjamin Medel, Richard Martel. Photo : Benjamin Medel.

D'autres projets collectifs comportent une dimension sonore centrale. C'est le cas de la *Cantata Chichimeca*, la *Sinfonia de Ramas* ainsi que les projets de percussion exécutés avec les outils de campement, pelles et pied-de-biche notamment. On organise le Festival sonore de Mohovano tenu dans le cimetière adjacent au campement et auquel collaborent Silvy Panet-Raymond, Wanda B. Campbell, Hildegard Westerkamp, Lise Labrie, Richard Martel, Domingo Cisneros et les enfants. Panet-Raymond invite les participants à réaliser des improvisations à l'aide de branches de longueurs différentes, trouvées sur les lieux et utilisées en guise d'instruments de percussion. Comme elle l'explique :

L'attention aux dynamiques des gestes et des textures sonores amenèrent une gamme variée de sifflements, de soupirs, de craquements, d'entrelacements entre le jeu du corps et la voix des instruments. [...] J'avais évité toute consigne de durée, de mode, de geste, ce qui permit un jaillissement spontané d'effort physique en chacun(e)²⁹.

Le jour d'ouverture du festival, au coucher du soleil le 29 décembre 1984, Wanda B. Campbell lit en français, en anglais et en espagnol son poème en prose intitulé, « Réflexions dans un cimetière du désert » dont voici un extrait |fig. 6| :

Peut-être des familles entières ont périés [sic] ici sans laisser de femme, d'époux, ni un seul enfant pour y ramener une pierre tombale de Ceballos, Mapimi, Chihuahua, Yermo, Tlahualilo. Ou peut-être qu'ils ont été vaincus par le désert et qu'ils sont partis en laissant leurs morts pour toujours, un poids qu'ils ne pouvaient plus porter. Ou peut-être qu'ils pensaient retourner un jour, portant leur pain de mort et leurs couronnes de fleurs ; mais ils ont trouvé un autre destin ailleurs³⁰.

Cisneros entonne une mélodie en hommage aux communautés autochtones du Nord qui ont traversé ce territoire. À l'écoute du silence, Hildegard Westerkamp, pionnière de l'écologie acoustique, enregistre la Symphonie des branches (*Sinfonia de Ramas*) en frottant les feuilles des plantes, frappant sur des palmiers et arrachant des épines de cactus. Comme elle l'explique, la clarté acoustique des lieux rend audibles des sons de basses fréquences exempts des environnements sonores parasites des milieux urbains :

Aller à la Zone du Silence me donnait l'occasion de récupérer mes sens hors d'une existence urbaine fiévreuse, les concentrer et me récupérer. [...] La seule façon de découvrir des sons excitants était de le faire avec mes propres mains, en touchant les plantes comme en jouant sur les épines du cactus maguë qui est très gros, juteux et vert. Il veut être touché. La téquila est faite avec cette plante. J'ai mis le microphone très près et j'ai frotté les feuilles. Il sonnait comme une tempête, changeant son spectre de fréquence tout le temps³¹.

Richard Martel réalise pour sa part une installation monumentale intitulée *Mohovamec* |fig. 7|, à l'écart du campement. Rappelant les préoccupations d'échelle et d'enjeux perceptifs chez les artistes du Land Art – je pense spécifiquement à Nancy Holt, *Sun Tunnels* (1973-1976, Great Basin Desert, Utah) et à *Shift* (1970-1972, King City, Canada) de Richard Serra et Joan Jonas –, Martel amonçèle des pierres volcaniques de façon à former deux grands segments de sept mètres de long et d'une cinquantaine de centimètres de haut. Placés en miroir les segments forment les lettres V et A, tirées du nom Mohovano

29. Silvy Panet-Raymond, « 1^{er} festival sonore de Mohovano », dans *La Zona del Silencio*, op. cit.

30. Traduit de l'anglais par Wanda B. Campbell. "Maybe whole families perished here, leaving no wives or husbands or children to bring monuments from Ceballos, Mapimi, Chihuahua, Yermo, Tlahualilo. Or maybe they were beaten by the desert, and they went away and left their dead forever, a weight they couldn't carry anymore. Or maybe they planned to come back someday, laden with egg bread and flowers, but fate ruled otherwise elsewhere. And so, these crosses stood and bore the wind and sun and rain until they toppled over, like those that lie below them. Some living things fall dead onto the earth's face and then are covered over. Others lie where they fall, offering their flesh to all, a delicatessen of death. I wouldn't mind either way. I could lie among you here white comfortably, or leave my bones out there, white as this graveyard Jesus, treasure for sculptors and coyotes." Wanda B. Campbell, « Reflections... », dans *La Zona del Silencio*, op. cit.

31. Hildegard Westerkamp, « Écouter la Zone du Silence », dans *La Zona del Silencio*, op. cit.

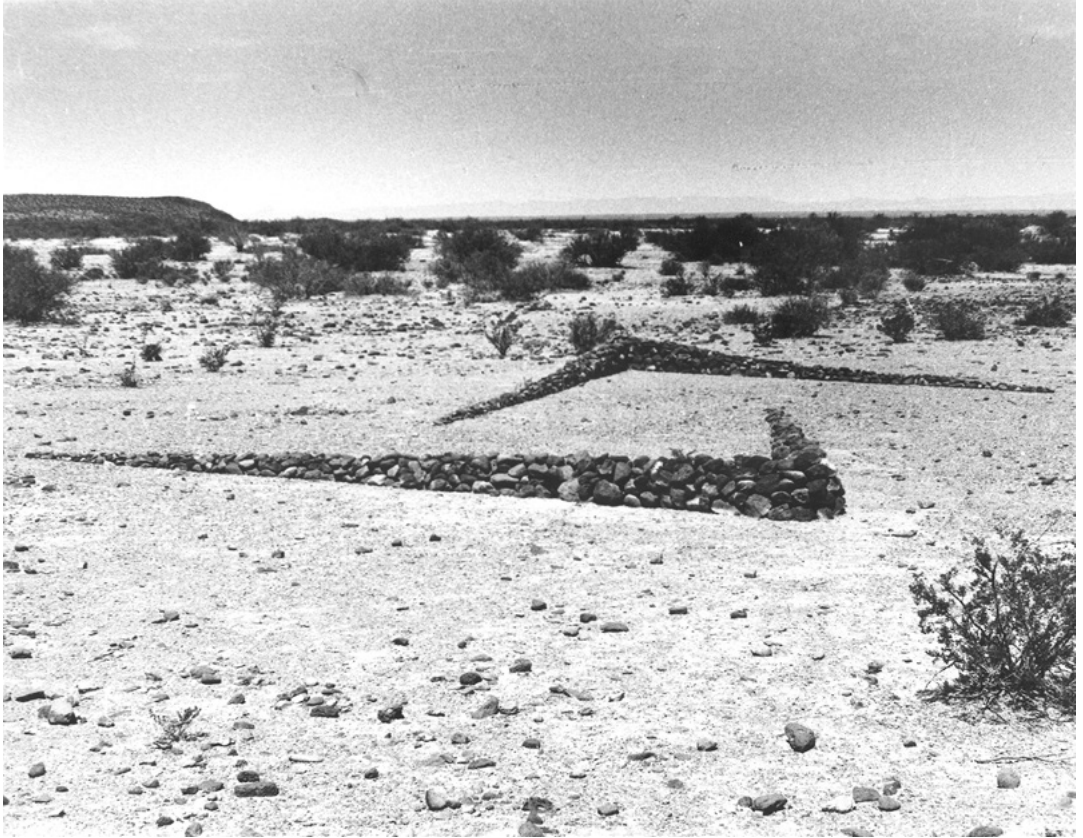


Figure 7. Richard Martel, *Mohovamec*, 1984-85, Mexique.
Photo : Richard Martel.

ancien campement apache. À ses yeux, « ce système formel favorise la méditation et un questionnement se “construit” au moyen de données adjacentes et alentour du site lui-même, comme données opérationnelles. La relation avec les gens vivants dans la zone et les visiteurs qui viendront éventuellement est de l’ordre du vécu communicationnel³² ».

Carlos Majul et le cinéaste Benjamin Medel documentent en photographies, en vidéo et en film super 8, les projets éphémères, mais aussi la vie quotidienne au campement, les interactions humaines, les plantes, les animaux, les jeux des enfants, les repas, les obstacles rencontrés ainsi que les quelques nomades qui viennent parfois observer les événements artistiques. Norbert Ruebsaat mène des entrevues avec chacun des participants. Recueillant leurs témoignages, il les invite à relater leur expérience du désert. Gloria Cano, enfin, partage ses connaissances sur l’histoire du site.

La zona del silencio en contexte

L’expérience vécue dans la zone du silence fut marquante pour plusieurs participants. Elle a servi d’officine pour d’autres projets menés par le collectif d’artistes Boréal-Multimédia (1988-1996) qui comptait parmi ses membres fondateurs Domingo Cisneros et Wanda B. Campbell. D’autres expéditions en nature, pluridisciplinaires et pluriculturelles, furent pilotées par ce

32. Richard Martel, « Mohovamec : lieu de rencontres », dans *La Zona del Silencio*, op. cit.

groupe. C'est le cas notamment du projet intitulé *Écart : art aventure*³³, organisé au lac Mitchinamécus, dans les Hautes-Laurentides à l'Extrême-Nord de la région administrative des Laurentides au Québec pendant l'été 1990. *Écart* visait la restauration écologique et l'immersion créatrice collective *in situ*. Le projet réunissait, entre autres, l'artiste norvégien Egly Martin Kurdol, Wanda B. Campbell, Domingo Cisneros, Silvy Panet-Raymond, Lise Labrie, Robin Poitras, Jan Swidzinski et Edward Poitras. De *La zona del silencio* naîtra également le concept du « territoire culturel »³⁴.

Pour Hildegard Westerkamp, *La zona del silencio* est l'occasion de poursuivre les recherches sur l'écologie acoustique et sur l'éveil d'une conscience sonore entreprises depuis son arrivée au Canada en 1968. À l'époque, elle étudie la musique à l'Université de la Colombie-Britannique et se joint au *World Soundscape Project* sous la direction de Raymond Murray Schafer à l'Université Simon Fraser³⁵. Distinguant cependant sa démarche de la musique concrète qui, elle, préconise une approche formelle du son, Westerkamp s'intéresse plutôt aux « interrelations entre son, nature et société »³⁶. La clarté acoustique qui l'avait marquée dans le désert mexicain se trouve, à nouveau, au centre du projet *Beneath the Forest Floor* (1992) qu'elle mène dans les forêts aux environs du lac Cowichan, sur l'île Galiano et au Lighthouse Park près de Vancouver.

Pour Silvy Panet-Raymond, le désert est une occasion d'approfondir l'« expérience du lieu »³⁷ qu'elle avait entreprise lors de son pèlerinage dans le sud des États-Unis au cours de l'année précédant la *Zona del silencio*. De retour à Montréal en août 1980, après un séjour de cinq ans en Grande-Bretagne, elle s'implique très activement sur la scène de la danse. Elle se produit en tant que danseuse, mais agit également comme chorégraphe et enseigne au département de danse de l'Université Concordia. Afin de satisfaire un besoin de ressourcement et de nourrir son intérêt pour les enjeux liés à la migration, elle se rend en 1984 dans le Sud-Ouest des États-Unis. Elle part seule en voiture dans les États du Texas et de l'Utah, puis au Nouveau-Mexique. Elle y visite les réserves autochtones. Elle filme et photographie sa trajectoire au quotidien. De retour au Canada, elle lit par hasard l'article que publie Julie Stanton dans le quotidien *Le Devoir* le 14 juillet 1984. Dans ce billet, la journaliste rapporte les propos d'une entrevue menée avec Domingo Cisneros et où ce dernier lance l'idée d'une ambitieuse aventure multidisciplinaire dans le désert mexicain, « un projet s'apparentant au monde de la parapsychologie, de l'astrologie, de la chimie. Des écrivains, des sculpteurs, des photographes, des ethnobotanistes et puis aussi des gens qui connaissent la faune, la flore et la minéralogie »³⁸. Enthousiaste à l'idée d'une telle aventure, Panet-Raymond s'enquiert du projet et s'implique immédiatement dans l'organisation de ce dernier.

Le désert lui offre l'occasion de poursuivre son exploration incarnée de l'environnement et d'élargir les horizons de sa pratique artistique et pédagogique. Plus tard, dans le cadre des cours de fin de baccalauréat en danse qu'elle prodigue à l'Université Concordia, elle préconise une approche pédagogique de la recherche-création qu'elle appelle « ensemble ouvert ».

33. À ce sujet, voir le catalogue : *Écart : art aventure*, La Macaza, Boréal Multimédia, 1991.

34. À ce sujet voir : Édith-Anne Pageot, « Paroles d'artiste : Domingo Cisneros, une pensée », *Inter*, n° 104, hiver 2009-2010, p. 14-16 ; Antoinette de Robien, « Territoire Culturel : la quête du phénix », *Inter*, n° 104, hiver 2009-2010, p. 17-27.

35. Au cours de cette période, Westerkamp anime une émission hebdomadaire, *Soundwalking* (1978-1979), à la radio coopérative. Entre 1981 et 1991, elle enseigne la communication acoustique à l'Université Simon Fraser (Vancouver) aux côtés de Bary Truax. Elle dirige des ateliers sur les paysages sonores. Westerkamp est membre fondateur du réseau international World Forum for Acoustic Ecology.

36. « Acoustic ecology or soundscape studies – The study of the inter-relationship between sound, nature, and society [...] » (Hildegard Westerkamp, 2002). Propos cités et traduits par Frédéric Duhaupas et Makis Solomos, « Hildegard Westerkamp et l'écologie du son comme expérience », dans Makis Solomos, Roberto Barbanti, Guillaume Loizillon, Kostas Paparrigopoulos, Carmen Pardo Salgado, dir., *Musique et écologies du son : propositions théoriques pour une écoute du monde*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 75-84.

37. Entrevue de l'autrice avec Silvy Panet-Raymond, le mercredi 24 août 2022.

38. Julie Stanton et Domingo Cisneros, « Un art guerrier à la défense de la terre-mère », *Le Devoir*, 14 juillet 1984, p. 17 et 23.

Panet-Raymond développe différents exercices collectifs dans le but de remettre en question les notions d’auteurs et d’autorité et d’explorer des méthodologies relationnelles. Par exemple, réunis en petits groupes, sans aucune consigne, les participants disposent de trois minutes pour créer quelque chose. Centrée sur la rencontre et la reconnaissance de l’autre, tout comme dans le désert, cette approche a pour objectif de susciter la production collective de nouveaux savoirs et de nouvelles manières d’être.

Se relier

Au désert, les défis sont nombreux. La coexistence d’un groupe hétérogène et plongé, de surcroît, dans un environnement inconnu génère des disharmonies, des incompréhensions linguistiques, culturelles et épistémologiques que l’impossibilité de traduire exacerbe. La rupture avec les modes de vie urbains et avec les outils et les environnements familiers de la création est radicale. Dans ce contexte Silvy Panet-Raymond exhorte chaque participant et participante à une responsabilité totale qui, comme elle le souligne, « ne peut tolérer la mesquinerie ni la négligence de l’environnement, sans qu’on soit victime de ses propres infractions³⁹ ».

La perte des repères spatiaux, la rencontre déstabilisante avec un espace ouvert – « lisse », comme diraient Deleuze et Guattari – avec un lieu porteur de nombreuses empreintes géologiques, de traces et de mémoires extérieures à des cadres connus, ne font sens qu’au prix d’une réflexivité sur sa propre épistémologie. D’ailleurs, sitôt arrivée dans le désert, Wanda B. Campbell se rend compte que seule une posture d’ouverture est possible « [q]uand commence notre transformation en créatures du désert, comme les reptiles avec leurs regards anciens abrités sous leurs multiples paupières, là nous commençons à voir. Puis, soudainement, il y a tant de choses à voir que nous sommes étonnés. Où était tout cela avant ? Caché quelque part derrière l’écran de nos façons habituelles de regarder⁴⁰ ».

Pour plusieurs participants, l’expérience du désert mexicain s’avère transformatrice. Bien que cela ne fasse pas partie des intentions déclarées des artistes, la vie quotidienne m’apparaît indissociable de ce projet dans le désert |fig. 8|. Car c’est bien au quotidien, c’est-à-dire dans la résilience vécue au jour le jour, dans l’expérience du partage des ressources locales et du vivre-ensemble, autant de conditions à la création-recherche, que s’exerce la transformation. La création d’objets pérennes et l’expérience de création isolée cèdent ici à une vision décentralisée et basée sur une approche inclusive de l’art qui se fait et se vit. À cet égard, le projet *La zona del silencio* peut sans doute être rapproché d’une vision alternative de l’art contemporain, telle qu’on la trouve aujourd’hui chez certains collectifs. Je pense, à titre d’exemple parmi les plus notables, au collectif *ruangrupa*⁴¹, fondé officiellement en 2000 mais formé à la fin des années 1990 à la suite de la dictature militaire en Indonésie, et basé en périphérie sud de Jakarta. Les nombreux projets initiés par *ruangrupa* – ateliers, expositions, festivals, espaces d’apprentissage public, radio, etc. – s’appuient sur l’idée que l’art a une vocation sociale capable de relier des communautés. C’est d’ailleurs

39. Silvy Panet-Raymond, « 1^{er} festival sonore de Mohovano », dans *La Zona del Silencio*, op. cit.

40. Wanda B. Campbell, « Désert... », dans *La Zona del Silencio*, op. cit.

41. « *ruangrupa* » qui s’écrit sans majuscule, signifie « un espace pour l’art ». Voir le site du groupe : <https://ruangrupa.id/ten-tang/>. Voir aussi : Thomas J. Berghuis, « *ruangrupa* : What Could Be “Art to Come” », *Third Text*, vol. 25, n° 4, 2011, p. 395-407.

Figure 8. Les participants à la *La zona del silencio* tentant de dégager la camionnette d'un fossé, février 1985, Mexique. Photo : Silvy Panet-Raymond.



à partir de cette prémisse que *ruangrupa* conçoit la Documenta de Cassel (2022) autour du concept *lumbung* (grange à riz). Bien qu'issus de contextes radicalement différents, *La zona del silencio* et le *lumbung* se fondent tous deux sur le rejet de l'individualisme moderniste et de la sacrosainte autonomie artistique, au profit d'une expérience nourrie de croisements entre les disciplines et de gestes intriqués, entrelacés à la vie courante.

Aller autour

En introduction de cet article, je proposais d'envisager *La zona del silencio* sous l'angle du concept « création-recherche », au lieu de recherche-crétion. Le renversement des termes visait à signaler, d'une part, une distance par rapport à la définition institutionnelle du couple recherche-crétion, et d'autre part, à admettre la dimension de recherche inhérente à la création tout en insistant sur la validité de la création comme forme de recherche. Par définition, la recherche, du latin *circare*, signifie « aller autour ». La recherche renverrait donc à l'ensemble des « allers autour » ayant pour objet la production de connaissances ou de moyens d'expression, dicit le dictionnaire. Angles morts du positivisme, ces « allers », ces déplacements et cet « autour » qui supposent la plurilocalité des positions convoquent nécessairement le corps. Rejetant la distance ontologique que suppose le positivisme, la création-recherche reconnaît l'articulation entre le corps, l'affect, la raison et l'espace, elle prend en compte ces « allers autour » qui font émerger des rapports alternatifs au monde. C'est justement à partir d'un ancrage incarné et localisé dans un écosystème spécifique que des projets comme *lumbung* ou *La zona del silencio* ménagent à l'art contemporain de nouveaux terrains.

Ressortent de ce bilan tiré à grands traits, le caractère interdisciplinaire du projet, mais surtout la synergie entre la recherche empirique et la création ainsi que la dimension collective qui caractérise plusieurs des interventions artistiques. *La zona del silencio* force la rencontre entre des artistes



Figure 9. Silvy Panet-Raymond, *Désert Incognito*, performance / vidéo, décembre 1984, Mexique. Fonds Silvy Panet-Raymond.

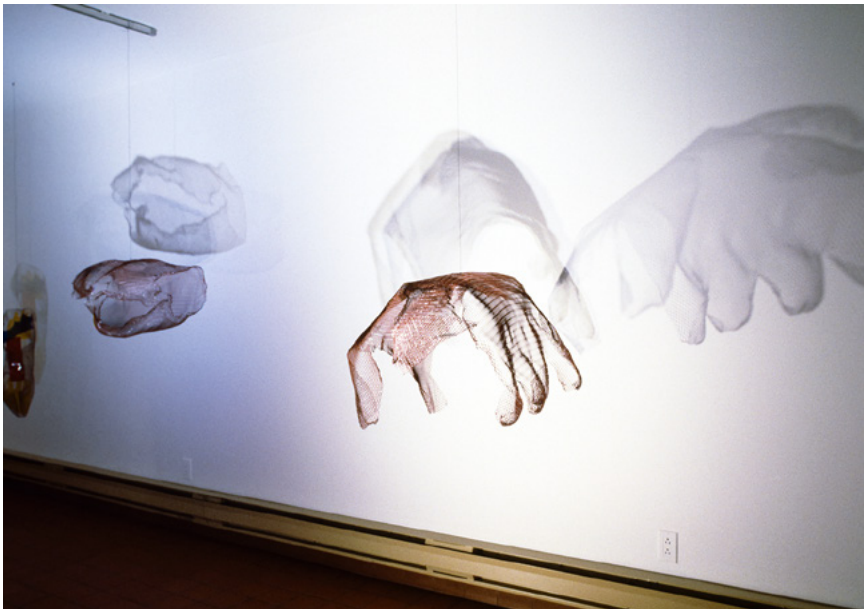


Figure 10. Silvy Panet-Raymond, *Vestiges*, 1986, sculptures de broche, dimensions variables. Exposition *La zona du silence*, du 31 octobre au 19 décembre 1985, Galerie du Musée, Musée National des Beaux-arts du Québec. Photo : Patrick Altman

d'origines diverses, mais aussi la rencontre avec le lieu et ses habitants, ses spécificités géographiques, géologiques, animales et végétales. Le silence du désert incite à l'écoute ainsi qu'à une posture réflexive. L'espace lisse du désert commande un regard du détail et un sentir de proximité [fig. 9].

Pour conclure, j'aimerais approfondir un peu ces rapports de proximité (ces allers autour) à partir de deux concepts qui peuvent éclairer cette posture. Le sentir-penser chez l'anthropologue colombien Arturo Escobar et la pensée archipélique chez le philosophe martiniquais Édouard Glissant.

À l'instar du sociologue colombien Orlando Fals Borda (1925-2008), Arturo Escobar parle de *sentipensar con la tierra* – ressentir et penser avec la terre – pour désigner « non pas tant une pensée écologique, mais la conviction profonde de notre indissoluble connexion avec la terre et avec tout ce qui existe dans l'univers, l'unité de tous les êtres⁴² ». Le sentir-penser suppose une synergie ontologique entre l'affect et la logique.

Les poèmes que Jeanne MacDonald Poirier rédige dans la zone du silence mettent justement de l'avant une conception de l'espace et un rapport à la terre qui font intervenir de telles connexions entre des mondes humains et non humains, incluant des mondes minéraux. Des poèmes personnels qu'elle offre à ses collègues, nous ne connaissons rien. En revanche, le catalogue produit a posteriori reproduit deux poèmes lyriques intitulés respectivement, *Sur la trace d'une étoile* et *Mort d'un chant de loup*. Ce dernier présuppose un aller autour des sédiments du désert, une attitude discrète non conquérante : « Je veux [dit la poétesse] disparaître dans le silence / dans le regard constant du soleil – visages de roche regardant fixement de leurs nombreux yeux de cristal / resplendissant à la lumière⁴³. » Dans *Sur la trace d'une étoile*, MacDonald Poirier écrit : « Je m'assois [sic] sur une pierre rouge et une face de roche saille dans la tempête, scrutant du regard les voix disparues / larme et rire / cachés sous les mers calmes et sableuses⁴⁴. »

Les mémoires du lieu, des mondes passés et présents que conjure MacDonald Poirier habitent également les œuvres d'autres artistes du désert, notamment Wanda B. Campbell dont les poèmes figurent le passage des familles nomades dans la zone du silence. De même, les sculptures de Silvy Panet-Raymond présentées au Musée national des beaux-arts du Québec lors de l'exposition sur la *Zona del silencio* évoquent des mémoires. Sorte d'apparitions, les formes sculptées suspendues faites de broche ainsi que leurs ombres projetées au mur incarnent à ses yeux, « un mélange de souvenirs et de préhistoires⁴⁵ » [fig. 10]. Autant d'entrelacs de traces d'expériences humaines et non humaines qui génèrent des savoirs.

Il y a encore dans les paroles de Jeanne MacDonald Poirier des mots qui, depuis le désert mexicain, résonnent avec ceux d'Édouard Glissant depuis la Martinique, la France et les États-Unis. Pour Édouard Glissant, le poème, savoir intuitif, est « la seule dimension de vérité ou de permanence ou de déviance qui relie les présences du monde, conquérants et peuples ravagés, savants et communautés élémentaires, chants et hèlelements, paisibles dialogues avec les bois et les eaux et les feux de l'étendue et poussées sauvages dans l'inconnu des ombres⁴⁶ ». Ce savoir intuitif qui relie est celui de la

42. Traduction libre de l'auteurice : « *sentipensar con la tierra*, thinking-feeling with the Earth does not refer so much to ecological thinking as to the profound conviction of our indissoluble connection with the Earth and with everything that exists in the universe, the unity of all things. », Arturo Escobar, *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*, Durham, Duke University Press, 2018, p. 204.

43. Jeanne MacDonald Poirier, « Mort d'un chant de loup », dans *La Zona del Silencio*, op. cit.

44. Jeanne MacDonald Poirier, « Sur la trace d'une étoile » dans *La Zona del Silencio*, op. cit.

45. Entrevue de l'auteurice avec Silvy Panet-Raymond, 24 août 2022.

pensée archipélique que Glissant oppose à la « pensée de système », conquérante, colonisatrice, une pensée qui dans le monde actuel est en faillite, car incapable de prendre en compte la pluralité des cultures. Sans nier le droit à l'opacité qui garantit aux cultures une spécificité, Glissant insiste, la relation est la seule voie de connaissance mutuelle. « [V]isages de roche regardant fixement de leurs nombreux yeux de cristal / resplendissant à la lumière... », il me semble qu'il y a dans ces mots de MacDonald Poirier quelque chose qui évoque justement cette dynamique entre l'opacité et la transparence, quelque chose qui s'oppose au récit monologique et systémique et à ses prétentions universalisantes. En découle un mode de connaissance centré sur la pluralisation de l'histoire et sur un processus relationnel sans horizon unique et sans objectif fixe.

Remerciements

Je tiens à remercier Wanda Campbell et Silvy Panet-Raymond pour avoir partagé leurs archives photographiques. Un merci tout spécial à Silvy Panet-Raymond qui m'a également donné accès à ses archives personnelles et qui m'a accordé une entrevue. Merci à Domingo Cisneros pour ses commentaires. Merci également à Nathalie Thibault, archiviste au Musée national des beaux-arts du Québec. ¶

46. Édouard Glissant, *Philosophie de la relation : poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009, p. 19.

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. Connu 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 ? 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'arime 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-crédation ou cartographie ses pratiques ? », *Magazine de l'Acfas*, 14 février 2018, [en ligne], <https://www.acfas.ca/publications/magazine/2018/02/definir-recherche-creation-cartographie-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. ¶

Les Dormeuses et les Méditateurs de l'Antique : (se) penser et performer autour de 1800

Saskia Hanselaar, Louise Hervé et Clovis Maillet

Saskia Hanselaar est chercheuse en histoire de l'art indépendante. Ses principaux axes de recherche s'articulent autour de la peinture d'histoire et de ses définitions et limites, la question de la mort et de la violence dans les représentations du XIX^e siècle, l'histoire sociale de l'art.

—saskiha@yahoo.fr

Louise Hervé et Clovis Maillet travaillent en duo sous l'entité I.I.I.I., créée en 2000 pendant leurs études, respectivement en art et en anthropologie historique. Le duo explore des savoirs incarnés dans des performances et des films, articulant matériaux historiques, reconstitutions et projections dans le futur.

—hervemaiilet@yahoo.fr

As-tu entendu quelque chose de cette société de peintres et de poètes que le vulgaire avait désignés sous le nom d'*illuminés des arts*, qu'on appelait plus généralement les *Observateurs de l'homme*, et qui s'étaient modestement nommés les *méditateurs de l'antique* ?¹

Pouvait-on pratiquer l'art de la performance au XIX^e siècle ? Peut-on penser les artistes érudits de cette époque comme des artistes-chercheurs et chercheuses ? La présente réflexion est née d'une rencontre entre un duo d'artistes, Louise Hervé et Clovis Maillet, et une historienne de l'art, Saskia Hanselaar. Elle est aussi ancrée dans la rencontre avec un groupe d'artistes connu-es sous différents noms autour des années 1800 : les Barbus, les Penseurs, les Dormeuses, les Méditateurs². À deux siècles d'écart, et depuis nos champs respectifs, nous avons été mis-es en mouvement par ce groupe.

L'histoire de l'art en a relayé une vision souvent parcellaire et anecdotique : ils et elles auraient été des artistes raté-es, une « secte » dissidente de l'atelier de Jacques Louis David, ayant peu produit³. Suivant le moment où les études ont été écrites, les Méditateurs et les Dormeuses auraient préfiguré la génération romantique des années 1830⁴ ou les hippies des années 1970⁵. De plus, la plupart des œuvres picturales et poétiques de ces artistes sont non localisées ou perdues. Dans ce contexte lacunaire, notre pratique de la performance au contact de ces sources historiques nous a amené-es à inscrire Méditateurs et Dormeuses dans cette lignée d'artistes qui nouent pratique et réflexivité, qui expérimentent par le corps comme par la pensée⁶. Dans cette période postrévolutionnaire, les Méditateurs et les Dormeuses étaient des artistes érudit-es, qui puisaient dans l'étude de l'art antique les formes du renouveau politique et artistique qu'ils et elles ambitionnaient ; mais cette érudition s'incarnait dans des pratiques nouvelles, telles que méditer, revêtir un costume ou encore déambuler. Introduire la notion de recherche création en regard de leurs activités nous est apparue comme un champ d'exploration inédit et pertinent. Le terme est anachronique bien sûr : il s'agit d'un territoire contemporain dont les contours, et les termes mêmes sont disputés : recherche « dans et à travers l'art »⁷, recherche « avec » l'art – il s'agit d'un champ de négociation mouvant, institutionnel, économique et politique⁸. Nous en retons la réciprocité entre un « faire », qui est une pensée par actes, et une élaboration conceptuelle, qui est déjà une pratique¹⁰. Nous tenterons de

1. Charles Nodier, Lettre LIII, à Charles Weiss, [Paris], [vers la fin de mars 1802], dans Jacques-Rémi Dahan, dir., *Correspondance de jeunesse*, t. 1, Genève, Droz, 1995, p. 184 – l'italique est ajouté par les autrices et auteur.

2. Étienne Jean Delécluze, leur condisciple, les appelle surtout « Barbus ». La critique utilise également les termes de « Penseurs de l'Antique », « Primitifs », « Naïfs »... Étienne Jean Delécluze, « Les Barbus d'à présent et les Barbus de 1800 », repris dans *Louis David, son école et son temps*, Paris, Éditions Macula, 1983, p. 420-438. Le terme de *Méditateurs de l'antique* nous semble, du fait du témoignage de Charles Nodier, qui a appartenu au groupe, le nom le plus légitime. Nodier, dans « Les Barbus », repris dans Étienne Jean Delécluze, op. cit., p. 443, nomme « Dormeuses » les femmes du groupe.

3. Peu d'historiens ou historiennes de l'art se sont penchés sur leurs parcours : George Levitine et Simone Velter ont écrit sur l'émergence du groupe et ses

personnalités ; Saskia Hanselaar a travaillé sur la réception critique du groupe autour de 1800 et sur la figure de Lucile Franque. George Levitine, *The Dawn of Bohemianism : The Barbu Rebellion and Primitivism in Neoclassical France*, University Park, Pennsylvania, Penn State University Press, 1978 ; Simone Veltter, « De l'atelier de David au romantisme : le destin des Primitifs », thèse de doctorat, Université de Paris IV-Sorbonne, Paris, 2005 ; Saskia Hanselaar, *Ossian ou l'Esthétique des Ombres : une génération d'artistes français à la veille du Romantisme (1793-1833)*, thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008 ; « Ossian or the Melancholic Savage: A New Way of Expressing Primitivism », 26 février 2010, séance organisée par David O'Brien, Université de l'Illinois, *Consortium on the Revolutionary Era 1750-1850* (25-27 février 2010), Charleston, Caroline du Sud ; « La critique face aux Médiateurs ou la peur de la déchéance de l'école française autour de 1800 », *Sociétés & Représentations*, n° 40, automne 2015, p. 129-144 ; « Comment un nom peut-il en cacher un autre ? Les aléas d'une mauvaise graphie liée à la condition d'une femme artiste, le cas Lucile Franque », dans Véronique Bouché, dir., *L'énigme en archéologie et en histoire de l'art*, Nanterre, Presses Universitaires de Nanterre, 2019, p. 185-199.

4. Étienne Jean Delécluze, op. cit., p. 420-438.

5. George Levitine, op. cit., p. 1-2.

6. Nous empruntons ce terme de « lignée » à la philosophe féministe Geneviève Fraisse pour désigner des provenances plurielles, qui s'articulent avec le présent : Geneviève Fraisse, *La suite de l'histoire : actrices, créatrices*, Paris, Seuil, 2019, p. 7.

7. Janneke Wesseling, « Introduction », dans Janneke Wesseling, dir., *See It Again, Say It Again: The Artist as Researcher*, Amsterdam, Valiz, 2011, p. 2 – traduit par les autrices et auteur.

8. Pierre-Damien Huyghe, *Contre-temps : de la recherche en arts et de ses enjeux – Arts, architecture, design*, Paris, Éditions B42, 2017, p. 11-13.

9. Mireille Losco-Lena, « La recherche-crédation n'est pas la recherche + la création », dans Monique Martinez Thomas et Catherine Naugrette, dir., *Le docteur et la recherche en création*, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 27-44.

10. Voir en particulier les propositions très stimulantes d'Erin Manning et Brian Massumi, *Pensée en acte : vingt propositions pour la*

démontrer que chez les Méditateurs et les Dormeuses s'ajoute l'importance de la mise en relation des champs de création (peinture, littérature) et des personnes (au sein de pratiques collectives), ainsi que la prégnance de gestes performatifs. Le mot « performance » fait ici référence à la définition de Richard Schechner de *showing doing*¹¹, c'est-à-dire une action qui se montre en même temps qu'elle se fait, une notion ouverte à la croisée du théâtre, du rituel, de la linguistique et des arts visuels. Penser en termes de recherche création permet de dépasser l'échec supposé des Méditateurs et des Dormeuses – leur incapacité à produire des objets identifiés par l'histoire de l'art. Pour autant, il ne s'agit pas d'effacer l'historicité de leur pratique, mais bien de les situer dans leur singularité dans un premier temps, pour ensuite nous intéresser plus précisément à leurs gestes novateurs, entre activité artistique et vie ordinaire. Enfin, dans un dernier temps, nous montrerons comment, depuis 2015, nous tentons de ressaisir l'épisode des Méditateurs et des Dormeuses, à travers et avec des performances, dans un processus d'expérimentation ouvert.

À la recherche d'une autre pratique dans l'atelier de David

Dans les années 1790, les secousses révolutionnaires touchèrent toutes les strates de la société, ainsi que la manière même de concevoir la création artistique. Des artistes tels que Jacques Louis David, Louis Girodet ou encore Pierre Narcisse Guérin tentèrent de réformer la peinture d'histoire, bastion de l'École française. À leur suite, une génération en phase avec l'esprit révolutionnaire entendit renouveler l'art de leur temps. Le noyau du groupe des Médiateurs, encouragés à l'érudition artistique et à la lecture des textes antiques, fut d'abord formé dans l'atelier de David au Louvre. Dans les années 1790, le Louvre était le centre névralgique de la République des Arts : certains maîtres, tels Jacques Louis David ou Jean Baptiste Regnault, y avaient leurs appartements et ateliers. Le Louvre accueillit aussi à partir de 1793 les collections du Muséum central des arts de la République, dont les collections furent grossies d'œuvres saisies en Italie et en Hollande lors des campagnes militaires françaises des années 1790. C'est dans ce contexte que les jumeaux Jean Pierre (1774-1860) et Joseph Boniface (1774-1833) Franque entrèrent dans l'atelier de David. Vers 1796, Jean Pierre faisait partie des élèves considérés comme les plus prometteurs de l'atelier : il exécuta l'une des draperies du célèbre tableau du maître *Les Sabines*¹² |fig. 1|. Les deux frères furent formés par l'apprentissage de la copie d'après les maîtres anciens, la statuaire et le modèle vivant. Suivant les conseils de David, ils s'inspiraient également des gravures de Flaxman¹³, des vases étrusques et des bas-reliefs antiques¹⁴ |fig. 2|. C'est aussi durant la création du tableau *Les Sabines* que Maurice Quay (1779-vers 1803) entra dans l'atelier. Il fut tout de suite remarqué par David pour son talent et montra rapidement des goûts littéraires arrêtés¹⁵. Il suivait les préceptes de David à la lettre, qui manifestait lors de l'élaboration des Sabines un goût exclusif pour l'art grec ancien : « Je veux faire du grec pur ; je me nourris les yeux de statues antiques, j'ai l'intention même d'en imiter quelques-unes¹⁶ ».



Figure 1. Jacques Louis David et atelier, *Les Sabines*, 1799, huile sur toile, 385 × 522 cm, Musée du Louvre. Photo : Wikimedia, domaine public.

recherche-création, trad. par Armelle Chrétien, édité par Yves Citton, Dijon, Les presses du réel, 2018, p. 36.

11. Richard Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, trad. par Marie Pecorari et Marc Boucher, sous la direction de Christian Biet, Paris, Éditions théâtrales, 2008.

12. Étienne Jean Delécluze, op. cit., p. 423 et p. 187.

13. John Flaxman (1755-1826), sculpteur et dessinateur, auteur du recueil *The Iliad and Odyssey of Homer, Engraved From the Compositions of John Flaxman, Sculptor*, Rome, 1793.

14. Richard Wrigley, « Aux grands artistes la critique reconnaissante : David devant la critique d'Ancien Régime », dans Régis Michel, dir., *David contre David : actes du colloque organisé au musée de Louvre*, t. 1, Paris, Éditions du musée de Louvre, 1993, p. 235.

15. Ibid., p. 61-62.

16. Ibid., p. 62.

17. Étienne Jean Delécluze, op. cit., p. 188. Selon Jean Pierre Franque, la décision de David de peindre Tatius et Romulus nus lui aurait été redevable.

18. Les poésies d'Ossian furent traduites du gaélique vers l'anglais par James Macpherson dès 1760. Ces poésies, bien que largement créées par Macpherson, connurent un succès immédiat et durable en Europe. Voir Saskia Hanselaar, 2008, op. cit.

19. Magloire Nayral, *Biographie castraise, ou Tableau historique, analytique et critique*, t. 3, Castres, Vidal aîné, 1836, p. 124.

20. Plusieurs journaux et chroniqueurs autour de 1800 les mentionnent spécifiquement pour leur apparence et leur attitude dans l'étude, voir Saskia Hanselaar, 2015, op. cit., p. 129-144.

21. Magloire Nayral, op. cit., p. 124.

22. Saskia Hanselaar, 2015, op. cit., p. 129-144.

23. Antoine Monsaldy et Georges Devisme, *Vue du Salon de l'an VIII*, gravure, Bibliothèque nationale de France ; George Levitine, op. cit., p. 62.

24. Patrice Bret, « Fonder la République par le costume : David, le législateur et le politique en représentation », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, n° 34, 2021, p. 145-154.

25. Henry Lapauze, *Procès-verbaux de la Commune générale des arts de peinture, sculpture, architecture et gravure et de la société populaire et républicaine des arts*, Paris, Bulloz, 1903, p. 265, cité par Bret, op. cit., p. 145-154.

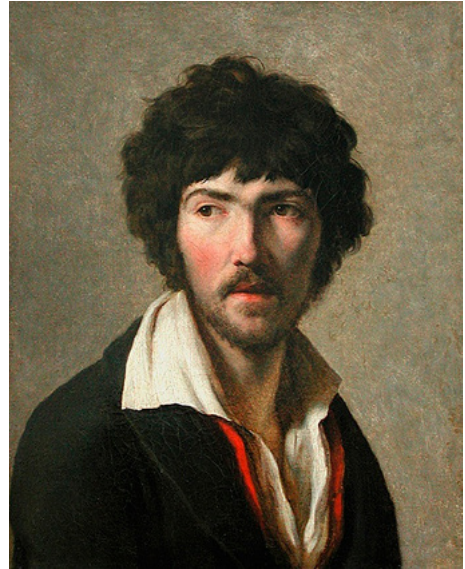


Figure 2. John Flaxman (dessin), Tommaso Piroli (gravure), *Hector blaming Paris*, dans *The Iliad of Homer*, part I, pl. 10, Rome, 1793, Musée Ingres Bourdelle, Montauban. Photo : LH.

Cependant, Quay dépassa rapidement son maître par sa radicalité¹⁷. Il défendait la nécessité d'un plus grand archaïsme, afin de retourner aux sources mêmes de l'art. La Bible, les épopées d'Homère et surtout les poésies d'Ossian, qu'il plaçait au-dessus des autres, étaient les œuvres les plus pures, puisque les plus anciennes, et se devaient d'inspirer les artistes¹⁸ [fig. 3]. Hilaire Périé (1780-1833), issu d'une famille aisée de Castres¹⁹, devint l'un des plus grands partisans de Quay : d'autres élèves furent également subjugués par son charisme. C'est à cette époque que Quay et Périé se distinguèrent par leur apparence et leur habillement ; le premier portait la barbe et les cheveux longs²⁰, alors que le second, bel homme, mettait en avant son corps²¹, en s'inspirant de la statue de Pâris, exposée au Museum [fig. 4]. Ils adoptèrent tous les deux un vêtement particulier qui les rendait facilement reconnaissables dans les galeries du musée²². La *Vue du Salon de l'an VIII* [1800] par Antoine Monsaldy et Georges Devisme montre, dans la foule venue admirer l'exposition des œuvres contemporaines, un personnage drapé d'une sorte de toge que l'on peut identifier comme l'un des Méditateurs²³. Plusieurs appels révolutionnaires à refonder le vêtement, sur le modèle de la simplicité grecque ancienne, furent émis dans les années 1790²⁴. La Société des arts, dont David fit partie, encourageait ainsi en 1794 les artistes à créer un costume qui leur serait propre afin de se distinguer de l'homme civil, en s'inspirant de la toge antique²⁵ [fig. 5]. Un journaliste anonyme décrivait de cette manière le vêtement d'élèves de David croisés dans les galeries du musée :

Les cheveux courts et jamais lavés, ils auraient, cependant, bien besoin qu'on leur lavât la tête, ils laissent pousser leur barbe ou portent des moustaches, point de cravate, un gilet rouge fermé par derrière, une espèce de veste bleue en forme de chals

Figure 3. Attribué à Henri François Riesener, *Portrait de Maurice Quay*, date inconnue, huile sur toile, 56 × 46 cm, Musée du Louvre RF 1965 12. Photo : Wikimedia, domaine public.



26. Note se référant au terme « Méditateurs » que le journaliste emploie dans un pamphlet qui leur est adressé. Anonyme, *Le Petit Arlequin au Muséum ou les tableaux d'Italie en vaudevilles, précédé d'une petite critique du tableau des Sabines*, Paris, an VIII (1800), p. 13-14.

27. Voir Saskia Hanselaar, 2015, op. cit., p. 129-144.

28. Ce choix radical, et la pratique de la méditation devant les œuvres, expliquent les surnoms qui sont donnés au groupe : Méditateurs ou Observateurs de l'Antique, Illuminés des Arts, Penseurs, Primitifs, en rapport avec leur volonté de n'étudier que les œuvres les plus anciennes.

29. Étienne Jean Delécluze, op. cit., p. 99.

30. Voir en particulier l'analyse de Nina Struckmeyer, « Dans l'atelier des élèves de Jacques-Louis David », dans France Nehrlich et Alain Bonnet, dir., *Apprendre à peindre : les ateliers privés à Paris 1780-1863*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2013, p. 123-137.

31. Ibid., p. 122 et Nicolas Lecreux, « À l'auteur d'une Lettre sur la secte des Peintres méditateurs, insérée dans le numéro 17 », *Journal des arts, de littérature et de commerce*, n° 29, 25 frimaire, an VIII [15 décembre 1799], p. 10.

32. Charles Nodier, « Deux beaux types de la plus parfaite organisation humaine », *Essais d'un jeune barde*, Paris, Chez Mme Cavanagh, libraire, 1804, p. 95 : Nodier réalise une véritable hagiographie de Quay et Lucile Franque, peintresse, morte également en 1803. À son sujet, voir Saskia Hanselaar, 2019, op. cit., p. 185-199.

[sic], un pantalon blanc, ou pour mieux dire, sale, des pentouffles [sic] jaunes, et un morceau de drap jeté sur leurs épaules ; ils se mettent quelques fois des chiffons au tour de la tête, en forme de turban. Ils ne travaillent pas, parlent peu, méditent beaucoup, et restent long-temps [sic] devant un tableau, dans une extase qui tient de la bêtise²⁶.

Si la critique insistait sur la saleté et l'inconvenance de ces jeunes gens, c'est qu'elle était le reflet de la peur grandissante inspirée par ces artistes, qui rejetaient ouvertement les maîtres et voulaient changer la manière de concevoir l'art²⁷. N'admirer que les œuvres les plus antiques²⁸, sans pratiquer régulièrement la copie, apparaissait comme provocateur [fig. 6]. Les jeunes aspirants de l'atelier de David, pour la plupart des adolescents entre douze et quinze ans, étaient tentés par cette contemplation qui paraissait oisive, et ils étaient moqués pour leur prétendue paresse²⁹. Il est possible que ce comportement ait été amplifié par la critique dans le but de nuire à l'atelier de David. Il révélait néanmoins une véritable rupture dans l'organisation même de l'atelier : les jeunes exécutaient habituellement des tâches pour le maître, comme broyer les couleurs, nettoyer les pinceaux, préparer les toiles, etc.³⁰ Donner l'impression de ne rien faire était donc un geste troublant, subversif et contraire au bon fonctionnement d'un atelier, et donc de toute la hiérarchie artistique. De plus, Jean Pierre Franque et Maurice Quay critiquèrent ouvertement David vers 1799, et ce dernier leur demanda de ne plus jamais revenir dans son atelier³¹. Ce scandale fit grand bruit au Louvre et fut mentionné dans la presse de l'époque. Les jeunes gens installèrent leurs toiles dans le monastère de la Visitation sur la colline de Chaillot et commencèrent alors à attirer d'autres personnalités comme Jean Antoine Gleizès ou encore Charles Nodier, tous deux écrivains³². La plupart des jeunes artistes ayant écouté attentivement les visées de Maurice Quay et de Jean Pierre Franque, certains artistes, tels que Hilaire



Figure 4. Charles-Paul Landon, *Paris, ou ministre de Mithras*, *Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts*, Paris, Migneret, T. III, 1802, pl. 63. Photo gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



Figure 5. Jacques Louis David, *Projet de costume civique, Habit de législateur*, 1794, aquarelle, Musée Carnavalet. Photo : RMN.



Figure 6. Hubert Robert, *La salle des saisons au Louvre*, 1803, huile sur toile, 31 × 52 cm, Musée du Louvre RF 1964 35. Photo : Wikimedia commons domaine public.



Figure 7. Jean Broc, *L'école d'Apelle*, 1800, huile sur toile, 375 x 480 cm, Musée du Louvre. Photo : Wikimedia Commons domaine public.



Figure 8. Paul Duqueylar, *Ossian récitant ses poèmes*, 1800, huile sur toile, 273 x 346 cm, Musée Granet, Aix-en-Provence. Photo : domaine public.

Figure 9. Lucile Messageot, *Portrait de la famille Messageot-Charge*, vers 1798-1799, huile sur toile, Lyon Musée des Beaux-arts. Photo : Hanselaar.



33. Ingres rejoignit l'atelier de David dès 1797 : l'un de ses carnets manuscrits n° X, Musée Ingres-Bourdelle, Montauban, cité par Pascale Picard-Cajan, « Fragments d'antiques : le fonds archéologique de l'atelier d'Ingres », dans Pascale Picard-Cajan, dir., *Ingres et l'Antique : l'illusion grecque*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 24-34.

34. Quay lui-même mourut très jeune, en 1803, avant d'avoir pu exposer au Salon.

35. Tous deux élèves de David, ils sont ensemble dans l'atelier dans les années 1790. Jean Broc commence sa carrière en 1800 et son *École d'Apelle* est tout de suite remarquée par la critique. Il a une carrière honorable dans les années 1810 et 1820. Duqueylar, originaire du Sud, fréquente Granet et Forbin, tous deux méridionaux. Sa carrière est moins remarquable que celle de Broc et il lègue la majorité de ses œuvres au musée Granet à Aix-en-Provence.

36. Étienne Jean Delécluze, op. cit., p. 99.

37. Anonyme, *Arlequin au muséum ou les tableaux en vaudeville*, n° 2, s. l. n. d., p. 13-15. La critique est faite à propos de son premier envoi au Salon, *Arthémise et Mirza*, 1800, localisation inconnue.

38. Elle eut une fille avec Jean Pierre Franque cette même année et se maria avec lui en 1801.

39. Revue du Salon de l'an X, ou examen critique de tous les tableaux qui ont été exposés au muséum, Paris, an X [1802], p. 180.

Périé, Joseph Boniface Franque, Jean Louis Ducis ou encore Jean Auguste Dominique Ingres³³, n'exposèrent au Salon seulement que dans les années 1810³⁴ ; tandis que d'autres, plus avancés dans la maîtrise de la peinture, tels que Jean Broc (1771-1850) ou Paulin du Queylar ou Duqueylar (1771-1845)³⁵, participèrent au Salon dès 1800 [fig. 7 et 8] : soulignons toutefois que l'esthétique de leurs œuvres était manifestement inspirée des propos de Quay et des frères Franque³⁶. Les critiques contemporains évoquaient en effet une « primitivité » rendue par une palette volontairement assourdie, ainsi que par une sorte de roideur dans les figures. Par ailleurs, cette manière n'était pas exclusive aux seuls élèves de David suggérant, entre autres, une diffusion des idées par l'entremise de Quay. De jeunes peintres, tel Augustin Vafflard (1777-1837), élève de Jean Baptiste Regnault, étaient remarqués pour un style similaire :

Tout ce qui ne leur ressemble pas est proscrit, c'est-à-dire, tout ce qui n'est pas froid, roide et sans mouvement [...]. C'est cette génération naissante d'artistes qui s'est emparée du droit de juger les maîtres³⁷.

La critique trouvait aux œuvres une manière figée, barbare. C'était le cas également pour les œuvres de Lucile Messageot (1780-1803) [fig. 9], qui fréquentait le Louvre vers 1798, sans maître attiré. Elle exposa au Salon dès 1799 et nous savons qu'elle connaissait Quay et Jean Pierre Franque³⁸. *Gaul et Evirchoma* (tableau non localisé), exposé au Salon de l'an X, était perçu comme prometteur, mais trop raide encore une fois³⁹. Cette incompréhension de la critique contemporaine, l'accusation d'excès, comme leur supposé échec, a marqué durablement l'historiographie concernant les Méditateurs et les Dormeuses. Elle a aussi masqué la diffusion de leurs idées chez la

jeune génération d'artistes de la France du début du XIX^e siècle. Elle a surtout conduit à minimiser la spécificité de leurs conceptions artistiques. C'est ce à quoi nous nous intéresserons ici.

Formes esthétiques et formes de vie

Au sein du groupe des Méditateurs et des Dormeuses, la pensée du retour à l'Antique irriguait aussi bien des gestes artistiques (peindre, écrire) que des gestes quotidiens (méditer, porter un vêtement singulier, partager des repas végétariens). Leur quête commune de formes artistiques nouvelles nous incite à situer les Méditateurs dans une archéologie de la recherche création, car toute entreprise de recherche création est par nature collective⁴⁰. Or, dans la courte vie du groupe, on observe une continuité entre formes esthétiques et formes de vie, depuis leur rencontre au sein de l'atelier de David jusqu'à la vie en communauté qui marqua leurs dernières années d'existence. Il en va ainsi de leur rapport à l'Antiquité. L'érudition, et en particulier la connaissance des arts et civilisations antiques, faisaient partie de la fondation du métier de peintre dans l'atelier de David⁴¹. Les Méditateurs et les Dormeuses se distinguaient pourtant par une attitude perçue comme excessive par la critique : plutôt que d'étudier, ils et elles *méditaient* devant les œuvres. En 1799, dans le *Journal des arts, de littérature et de commerce* paraissaient des « Réflexions sur la secte des Méditateurs » :

Ces sectaires prétendent que dans les arts, *l'étude pratique n'est rien ; la méditation, tout*. En rencontrez-vous un dans un lieu public, ou dans la grande galerie du Musée, vaguant sans objet et sans dessein, et lui demandez-vous ce qu'il examine ou étudie ? D'un ton magistral il vous répond : *Je médite*⁴².

Cette activité de méditation au Musée était présentée comme une bizarre, parce qu'elle s'opposait à l'étude, et en particulier à « l'étude pratique ». Dans les années 1780, « méditer » signifie « penser attentivement à quelque chose ; approfondir une vérité, une matière »⁴³. Le mot a donc une connotation philosophique pour la critique, ce qui est renforcé par l'appellation « secte », souvent utilisée par la presse, et qui peut désigner à l'époque un groupe minoritaire s'attachant à une maxime, ou à un penseur⁴⁴. Le mot évoque un ouvrage alors récemment paru, *Méditation sur les révolutions des empires* de Volney⁴⁵. Le livre s'ouvre sur la contemplation des vestiges de Palmyre, qui entraîne le narrateur dans une méditation sur le futur. Les écrits de Jean Antoine Gleizès, associé par Nodier aux Méditateurs⁴⁶, font donc totalement écho aux considérations de Volney. Dans *Les agrestes*⁴⁷, le narrateur médite sur les ruines antiques de Sagonte en Espagne, peuplées de fantômes qui s'imposent aux sens du narrateur-visionnaire⁴⁸. La méditation y relie le sentiment du passé et la prescience de l'avenir, elle sert ainsi de guide pour les actions futures. Or, la principale erreur des Méditateurs, selon le critique du *Journal des arts*, était précisément que cette « méditation » se faisait au détriment de l'action : elle les poussait à renier les « études pratiques » qui devaient fonder leur métier. La méditation apparaissait comme un geste public, radical. Elle distinguait le projet des Méditateurs de celui des autres jeunes artistes de leur temps, car tout se passait comme si la

40. Voir par exemple le développement sur l'importance des collaborations dans le champ de la recherche création chez Paul Carter, *Material Thinking : The Theory and Practice of Creative Research*, Melbourne, Melbourne University Press, 2004, ou encore l'essai de l'artiste et chercheur Bernard Rüdiger, « Les temporalités de la recherche en art », dans Jehanne Dautrey, dir., *La recherche en art(s)*, Paris, Éditions MF, 2010, p. 69-75.

41. Nina Struckmeyer, op. cit., p. 130.

42. Anonyme, « Variétés. Réflexions sur la secte des Méditateurs », *Journal des arts, de littérature et de commerce*, Paris, n° 17, 25 vendémiaire, an VIII [17 octobre 1799], p. 10-11.

43. Jean François Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Mossy, 1787-1788.

44. Ibid.

45. M. Volney (Constantin-François de Chasseboeuf, comte de Volney – 1757-1820), *Les ruines, ou Méditation sur les révolutions des empires*, Paris, Desenne, Volland et Plassan, libraires, 1791.

46. Charles Nodier, op. cit., p. 184, 192 et 200. Julia Ramírez-Blanco note cependant que si les écrits de Gleizès étaient manifestement importants dans le groupe, sa présence au sein de celui-ci est plus douteuse – Julia Ramírez-Blanco, *Amigos, disfraces y comunas : las hermandades de artistas del siglo XIX*, Madrid, Cîteдра, 2022, p. 42 et note 73, p. 186.

47. Jean Antoine Gleizès, *Les agrestes*, Paris, Fuchs, 1804.

48. Ibid., p. 30.

méditation était non seulement une pensée de l'œuvre future, mais aussi un geste artistique, qui faisait communiquer sentiment du passé, conscience du présent et projection dans l'avenir. Il y a là tout ce que nous pouvons lire d'une archéologie de la recherche création, comme un refus de la coupure entre théorie et pratique artistique : affirmer la jonction entre *faire* et *penser* est l'une des lignes de force dans ce champ⁴⁹. Des auteurs expliquaient l'impasse des Méditateurs et des Dormeuses par une autre raison : celui du primat qu'ils et elles accordaient au sentiment dans l'art. Le critique Boutard, en 1801, notait justement de manière sarcastique :

Un petit détachement⁵⁰ de la secte pensante a, dit-on, actuellement sur le chevalet, un tableau plus vaste qu'aucun de ceux que nous connaissons ; une composition immense, sentimentale, allégorique jusques [sic] dans ses moindres détails [...] ⁵¹

Ce sont autant les dimensions de ce futur tableau que sa composition « sentimentale » qui méritaient la dérision pour ce critique. De manière concordante, un autre critique, Paillot de Montabert, notait que « leur moyen d'atteindre à la perfection qu'ils rêvaient, c'était le sentiment »⁵². Le sentiment est une notion complexe et mouvante à la fin du XVIII^e siècle. Il recoupe à la fois l'opinion, la sensation, l'émotion et la conscience. Charles Nodier mentionne à plusieurs reprises le philosophe lyonnais Pierre-Simon Ballanche dans ses lettres de 1802⁵³, ce qui suggère une diffusion de ses idées dans le groupe. Ce dernier avait publié, en 1801, son premier traité, *Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts*⁵⁴. Dans celui-ci, le sentiment est la puissance qui permet l'articulation entre le sensible, la conscience de l'individu (y compris la conscience morale) et l'âme, dans son rapport avec le divin. Tout l'ouvrage est traversé par une opposition entre la connaissance par la raison analytique, qui est toujours morcelée, isolée, et la connaissance par le sentiment, immédiate, concrète, aisément transmissible. C'est cette seconde qui est valorisée, car elle est l'instrument créateur dans le domaine des arts et de la poésie⁵⁵. De même, pour les Méditateurs, la contemplation des œuvres du passé ne semblait pas avoir pour but d'analyser, mais de parvenir à une connaissance totale, intégrant l'expérience sensible individuelle à un ordre de réalité qui dépasse l'entendement humain. Le groupe se plaçait dans un rapport au passé qui allait au-delà de la connaissance rationnelle. Ballanche insiste ainsi sur la « naïveté » du sentiment :

L'empire du sentiment s'étend à toutes les actions, à toutes les circonstances de la vie. C'est le cri naïf ; c'est la bonne action irréflectie ; c'est le *hors de soi* qui n'a pas d'expression, c'est le cœur isolé, nu et sans fard. Souvent le sentiment s'exprime par des monosyllabes ; quelquefois il s'épanche, il s'abandonne. L'étreinte muette, les longs embrassements, les serremments de mains, voilà son langage le plus ordinaire⁵⁶.

Pour les Méditateurs, les œuvres vraies sont « naïves » et « puissantes »⁵⁷, tout comme pour Ballanche où le geste en tant que l'expression privilégiée du sentiment permet la circulation entre les êtres et la nature, entre soi et les autres. Dans les témoignages épars sur les activités des Méditateurs, la méditation apparaît précisément comme un geste, entre art et vie ordinaire, qui vise à approfondir et à faire démonstration d'une pensée esthétique.

49. Voir notamment Mireille Losco-Lena, op. cit., p. 33, et Pierre-Damien Huyghe, op. cit., p. 94 et suivantes, pour une discussion de cette question.

50. De manière intéressante, l'expression « un petit détachement » pourrait laisser entendre que plusieurs membres travaillaient ensemble à un même tableau.

51. Boutard, « Variétés. Salon de l'an IX. – V. Demarne. Un mot sur les peintres méditatifs », *Journal des débats et lois du pouvoir législatif et des actes du gouvernement*, 28 fructidor, an IX [15 septembre 1801], p. 3-4.

52. Jacques Nicolas Paillot de Montabert et Valentin Parisot, « Notice – David, Jacques Louis », dans Louis-Gabriel Michaud, *Supplément de la Biographie universelle*, 1837, p. 156.

53. Charles Nodier, Lettre LIII à Charles Weiss s. l., [fin mars 1802], *Correspondance*, op. cit., p. 183.

54. Pierre-Simon Ballanche, *Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts*, Lyon, Ballanche et Barret, an IX [1801].

55. Ibid., p. 21.

56. Ibid., p. 49 – l'italique est ajoutée par les autrices et auteur.

57. Un critique se moque ainsi de ces mots sans cesse répétés par les Méditateurs dans leurs appréciations des œuvres du Quattrocento italien. « Naïf » est donné comme leur mot de prédilection. Anonyme, op. cit., p. 10-11.

58. La formule que je cite ici est empruntée à Pierre-Damien Huyghe, « Devenir chercheur », dans Monique Martinez-Thomas et Catherine Naugrette, op. cit., p. 20.

59. Étienne Jean Delécluze, op. cit., p. 90.

60. Le couvent, alors désaffecté, de la Visitation Sainte-Marie, à Chaillot sur la route de Passy, dont les jardins descendaient jusqu'à la Seine, à l'emplacement actuel du palais de Chaillot. Il fut fermé en 1790, et démolí entièrement en 1810, en vue de la construction d'un palais pour le roi de Rome. Voir Lanzac de Laborie, *Paris sous Napoléon*, t. II, p. 191-202.

61. Charles Nodier, Lettre LIV à Charles Weiss, s. l., 18 [sans doute 18 Germinal an X – 8 avril 1802], *Correspondance*, op. cit., p. 190.

62. Pour un travail approfondi sur cette question, voir Julia Ramírez-Blanco, op. cit.

63. Delécluze raconte ainsi comment il lut à Maurice Quay un passage de l'*Odyssée* en grec, ce dernier manifesta une grande émotion, alors qu'il ne comprenait pas le langage. Étienne Jean Delécluze, op. cit., p. 427.

64. Lucile Messageot se maria avec Jean Pierre Franque en janvier 1802. Nous conservons ses deux noms. Pour la question des noms, voir Hanselaar, 2015, op. cit., p. 129-144.

65. Erin Manning et Brian Massumi, op. cit., p. 40.

66. Charles Nodier, Lettre LIII à Charles Weiss, s. l., [fin mars 1802], op. cit. p. 184.

67. Charles Nodier, Lettre LV à Charles Weiss, [Paris], [9 avril 1802?], op. cit., p. 192.

68. Renan Larue, *Le végétarisme des Lumières : l'abstinence de viande dans la France du XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

69. Voltaire, *Pensées végéta-riennes*, éd. par Renan Larue, Paris, Fayard, 2020.

70. Renan Larue, op. cit., p. 228-230. Pendant la Révolution française, Saint-Just propose aussi dans ses *Fragments sur les institutions républicaines* que les enfants suivent une diète végétarienne : « Ils sont nourris en commun et ne vivent que de racines, de fruits, de légumes, de laitage, de pain et d'eau. », Louis Antoine Léon de Saint-Just, *Œuvres complètes de Saint-Just*, Texte établi par Charles Vellay, Paris, Eugène Fasquelle, 1908, p. 517.

71. Alphonse Esquiros, « Les excentriques de la littérature et de la science », *Revue des deux mondes*, période initiale, t. 15, 1846, p. 837-857.

La pratique artistique est ici pensée comme une *expérience*, « un temps de vie traversé », dans des modalités proches de celles de la recherche création contemporaine⁵⁸.

Le port de vêtements inspirés de l'Antiquité, tant par les Méditateurs que les Dormeuses, peut aussi être entendu comme un geste artistique, car il inscrit une manière de rendre visible leur pensée et d'incarner leurs idées utopiques dans la vie quotidienne. Selon Delécluze, Quay formulait cette tentative de convertir le monde à leurs idées, en donnant à toutes et tous l'exemple de la beauté et de la grandeur de la vie antique ainsi :

Déjà vous voyez j'ai laissé pousser mes cheveux et ma barbe ; l'on achève en ce moment une vaste tunique blanche que je porterai sous un ample manteau bleu, et je ne chausserai plus mes pieds que de cothurnes. [...] Décadi prochain, vous me verrez ainsi vêtu dans les Tuileries, me promenant au milieu de ces stupides bourgeois que je ferai rougir de la laideur et de la mesquinerie de leur accoutrement moderne⁵⁹.

Porter une tenue à l'antique était un geste performatif qui faisait advenir la refondation esthétique et politique, incarnée à même le corps de l'artiste, de manière publique.

À partir de 1799, les sources décrivent un changement de cadre. Charles Nodier, qui rejoignit le groupe à cette époque, les évoquait dans le décor champêtre d'une « retraite » sur la colline de Chaillot, alors située à l'écart de la ville :

Hier, j'allais au monastère de Sainte-Marie, près de Passy⁶⁰ : c'est le lieu de retraite des Méditateurs ; il faisait un temps superbe. Le soleil à son midi brillait au-dessus des tours et au milieu des ruines. [...] Je les ai trouvés tous. Nous étions vêtus de tuniques blanches et nos cheveux flottaient sur nos épaules. Nous nous sommes reposés sur l'herbe ; nous avons parlé du désert, de l'amitié, de toi ; nous avons regardé Paris et nous avons pleuré⁶¹.

Le groupe habitait en communauté dans un couvent abandonné, jouté par des jardins qui descendaient en terrasses jusqu'à la Seine⁶². La dimension littéraire de leurs activités communes (écouter, réciter, composer des textes) paraît avoir été notable⁶³. La peintre Lucile Messageot Franque⁶⁴, par exemple, fut l'autrice d'un *Essai sur les harmonies de la mélancolie et des arts*, perdu, mais mentionné par Nodier.

Pour lire, méditer et composer, les Méditateurs et les Dormeuses, habitant ou non ce lieu, se réunissaient dans le jardin. Pour reprendre la formule de Manning et Massumi, ce mode vie permettait la mise en place de « techniques de relations » entre ces champs et leurs représentants, principe central de la recherche création⁶⁵. La communauté préparait collectivement les repas. Le groupe avait adopté une diète végétarienne : ils et elles « ne se nourrissaient que de végétaux⁶⁶ » parfois, semble-t-il, récoltés dans ledit jardin⁶⁷. L'alimentation végétarienne suscita l'intérêt en France à la fin du XVIII^e siècle, comme bénéfique pour la santé, mais aussi en raison d'un changement de sensibilité envers la souffrance des animaux⁶⁸. Il fut défendu par Voltaire⁶⁹ comme par Rousseau⁷⁰, qui l'imaginait comme le régime des temps les plus anciens. Associé au groupe des Méditateurs, il semble que Jean Antoine Gleizès ait été végétarien bien avant 1800⁷¹ et, dans ses *Nuits*

72. Jean Antoine Gleizès, op. cit., p. 38.

73. La vie de Pythagore est connue pour l'essentiel par des textes antiques tardifs. Voir Porphyre, *Vie de Pythagore* (vers 270), trad. Édouard des Places, Paris, Les Belles Lettres, 1982 ; Jamblique, *Vie de Pythagore* (vers 310), trad. Luc Brisson et Alain Philippe Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 1996 ou encore la compilation de Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, t. II, Paris, Flammarion, 1993.

74. Jamblique, op. cit., p. 39.

75. Charles Nodier, Lettre LVI à Charles Weiss, [Paris], [vers le 20 mai 1802], op. cit., p. 201. L'intérêt de Nodier pour les gestes rituels des sociétés secrètes précédait sa rencontre avec les Méditateurs : il avait, encore adolescent, créé avec ses amis de Besançon une fraternité appelée les « Philadelphes », qui s'organisait autour de réunions ritualisées, et à laquelle il tenta de donner une orientation politique contre Napoléon avant de partir pour Paris en 1800.

76. Erin Manning et Brian Massumi, op. cit., p. 36.

77. Louise Hervé et Clovis Maillet, *Spectacles sans objet/Spectacles without Objects*, diaporama, 88mm et transféré vers un format HD, 33', 2016, Production I. I. I. & redshoes, avec le soutien de la Fondation nationale pour les arts graphiques et plastiques (FNAGP), Centre Pompidou – Hors Pistes, parc Jean-Jacques Rousseau, du CAC Vilnius, ESACM, CRAC Alsace. Courtoisie Galerie Marcelle Alix. Avec Pierre Pinson, Laurent Cazanave, Louis Affergan-Cavillon, Luna Pico-li-Truffaut, Gonzague Van Bervesselles, Madeleine Cavet, Sarah-Anais Creviet-Goulet, Emily Lechner, Damien Delescluse, Les Figurants de l'Histoire.

78. *Spectacles without Objects*, livre, Pork Salad Press/Kunsthal Aarhus, 2016 ; *Spectacles sans objet*, livre, Marseille, Éditions P, 2016.

79. Le disque, *Spectacles without Objects*, enregistré par la Kunsthal Aarhus en 2016, est une reconstitution de chants révolutionnaires qui anticipe l'histoire canonique née avec le marxisme. Ces chants sont entonnés par la chorale amateur Camera Sei qui regroupe des professionnels engagés (architectes, médecins, professeurs) explorant la musique ancienne. La face B réunit des chansons saint-simoniennes, composées pendant la retraite de Ménilmontant (1831), utopie ritualisée de vie communautaire sans classes et unisexe. La face A regroupe quatre chansons écrites

élysiennes, ce « régime pythagoricien » comporte une manière de vivre portée par l'« amour et [le] respect de tous les êtres créés⁷² ». Un des traits de la pensée pythagoricienne, telle que transmise par les auteurs antiques tardifs⁷³, s'incarne par l'« amitié de tous pour tous » : le nom lui-même d'amitié (*φιλία*, une forme de l'amour en grec) est censé avoir été employé en premier lieu par Pythagore. L'amitié relie tous les êtres vivants : c'est la raison pour laquelle Pythagore demandait à ses disciples de s'abstenir de manger des animaux⁷⁴. En adoptant le régime pythagoricien, en revêtant des toges blanches comme dans les récits antiques, les Méditateurs et les Dormeuses en communauté à Chaillot s'approprièrent cet idéal d'harmonie du vivant, en ritualisant le quotidien. Ainsi, Nodier décrit le baiser de paix échangé matin et soir avec Maurice Quay ou l'acte de boire à la même coupe, comme un écho lointain de gestes monastiques⁷⁵.

En adoptant un mode de vie collectif et ritualisé, ils et elles réactualisaient dans le présent un passé lointain et donnaient corps à leur désir de refondations esthétique et politique. Les gestes qu'ils et elles adoptaient manifestaient une continuité entre formes artistiques et vie quotidienne. Cette dimension à la fois pragmatique et spéculative de leur pratique touche à des questionnements fondamentaux de la recherche création⁷⁶.

Méditations collectives au début du XXI^e siècle

Cette manière de vivre l'art fait écho à notre perception contemporaine de la recherche création comme *expérience*. En tant que duo d'artistes-chercheur et chercheuse (Hervé & Maillet), nous avons présenté une série de performances et d'expositions, réalisé un film, *Spectacles sans objet*⁷⁷, avons publié un livre, du même titre⁷⁸ et édité un disque vinyle assorti d'une série de pochettes⁷⁹. La performance est le point de départ de nos recherches par l'art⁸⁰ : elle se présente sous la forme de dialogue, entre nous et avec le public. Nous en parlons souvent comme d'un laboratoire de travail et d'expérimentation, instable et ouvert. Les performances sont pensées pour un lieu donné (*site specific*) et fondées sur l'exploration des formes de transmission et de construction de connaissances : par la rhétorique, les reconstitutions et les techniques de l'humour. C'est précisément dans ces formes *vivantes* que s'articulent le penser et le faire, dans un même mouvement. Ces performances peuvent être décrites comme des performances-conférences, qui émergent dans des essais récents, comme des formes privilégiées de la recherche création contemporaine⁸¹.

L'intuition première était de penser notre pratique en dépassant le cadre d'une histoire de la performance qui remonterait aux années 1970 ou aux avant-gardes du début du XX^e siècle⁸². À la recherche de formes émanant des arts visuels plus que du théâtre, nous nous sommes intéressé-es aux Méditateurs de l'Antique et des Dormeuses, en tentant de mettre à l'épreuve leur pratique de performance *par* la performance. Le fait que ces artistes aient laissé une œuvre matérielle, mais peu prolixe, permettait de faire de leur pratique un sujet et un dispositif de recherche. Le projet politique et esthétique de ces artistes rejoignait celui qui nous tenait à cœur à ce moment

Figure 10. Attribué à Maurice Quay, *Etude*, ca. 1800, Musée Granet, Aix-en-Provence.
Photo : Mailllet.



pendant la Révolution française pour les fêtes révolutionnaires (1790-1793). Les pochettes des disques sont conçues à partir de pochettes récupérées, dans lesquelles ont été découpées le plan d'architectures utopistes, du familistère de Guise au système solaire selon Charles Fourier.

80. Pour Pierre-Damien Huyghe, par la recherche avec l'art, l'art devient un instrument, plutôt qu'un simple objet d'investigation, op. cit.

81. Nous renvoyons ici en particulier à l'ouvrage de Marion Boudier et Chloé Déchery, *Artistes-chercheur-es, chercheur-es-artistes : performer les savoirs*, Dijon, Les presses du réel, 2022, auquel nous avons participé.

82. C'est l'hypothèse défendue par Roselee Goldberg dans *Performance Art: From Futurism to the Present*, 1979, réédité à de multiples reprises, et traduit en français sous le titre *La performance : du futurisme à nos jours*, New York, Thames & Hudson, 2001.

83. Je pense ici à l'époque de la présidence de François Hollande, qui a été l'occasion de désillusions profondes sur le socialisme dit réformiste, pendant laquelle les manifestations ont été durement réprimées. Ces interrogations politico-sociales ont aussi amené à la préparation d'un séminaire « de crise » à l'Institut national d'histoire de l'art qui a abouti à la publication du Hors-série 6 d'*Images Re-vues* ; lire Thomas Golsenne et C. Mailllet, « Historien-ne-s émancipé-e-s ? », *Images Re-vues*, [en ligne], Hors-série 6, 2018.

84. Louise Hervé et Clovis Mailllet, *Agamemnon, le peintre était fort laborieux*, performance dans le cadre de paroles/formes, curateur : Nicolas Bourriaud, École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2014, script publié dans *Spectacles sans objet*, op. cit., p. 18-36.

85. *Ibid.*, p. 18-36.

dans le contexte d'une crise politique importante en France⁸³. Nous avons le sentiment de ne pas savoir comment les projets artistiques pouvaient jouer leur rôle pour penser des futurs plus attractifs. Comme les Méditateurs et les Dormeuses, nous nous replongions dans le passé pour imaginer l'avenir, entre *reenactment* et spéculation.

Nous cherchions à faire revivre ces figures, mais surtout à les éprouver physiquement, à voir les corps en action, afin de créer une rencontre entre ces artistes et nous, à travers ces deux siècles de séparation. L'*étude de jeune homme* de Maurice Quay nous donnait quelques indications de costumes et d'allure [fig. 10], et l'autoportrait de Lucile Messageot nous invitait à porter des fleurs de soucis dans les cheveux [fig. 9]. Nous avons commencé par écrire une performance dialoguée, présentée à l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris (ENSBA) en 2014, dans des lieux dont l'épaisseur historique même répondait à l'épisode que nous évoquions⁸⁴. Nous avons imaginé les Méditateurs et les Dormeuses en tant que collectif, avec la participation d'un groupe d'étudiants et étudiantes de l'atelier de Claude Closky. Ce dernier pouvait être imaginé en David, et ses élèves en Méditateurs et en Dormeuses. Une citation de Delécluze était devenue un objet de travail et le titre de la performance : « Agamemnon, le peintre était fort laborieux » [fig. 11]. Nous voulions signaler que l'extravagance vestimentaire et les attitudes des jeunes artistes de 1800, qui faisaient écho aux *hipsters* des années 2010 pour de jeunes contemporains, étaient assorties d'un travail ardu⁸⁵. La performance se présentait comme une visite des lieux de l'ENSBA, circulant entre deux temporalités ; sur notre parcours, nous croisions des étudiant-es vaquant à leurs activités, conversant ensemble, qui symbolisaient



Figure 11. Louise Hervé et Clovis Maillet, *Agamemnon, le peintre était fort laborieux*, 2014, performance (avec Alexis Chrun, Virgile Fraisse et Louise Siffert). Photo : Hervé & Maillet.

dans notre discours les Méditateurs et les Dormeuses⁸⁶. L'étape suivante du processus de recherche création, le film *Spectacles sans Objet*, s'est construite dans un dispositif expérimental, entre performance publique et tournage. Nous avons identifié le parc Jean-Jacques Rousseau, à Ermenonville comme espace de travail. Le parc a été constitué autour d'un jardin paysager du XVIII^e siècle fondé par Émile de Girardin, aristocrate éclairé amateur de Rousseau, qui accueillit le philosophe dans ses derniers jours et lui fit construire un tombeau sur une île⁸⁷. Ce jardin reconstitué était un décor idéal, mais surtout un lieu où nous pouvions vivre réellement, grâce à une résidence d'artistes organisée sur place. Il était possible de faire des promenades solitaires, de jour comme de nuit, dans les fabriques du parc et de méditer au milieu de fausses ruines.

Pour incarner Lucile Messageot, Hilaire Périé, Jean Pierre Franque et Maurice Quay, nous nous sommes confronté·es à la difficulté de devoir mettre un visage sur des personnages historiques que notre imagination avait eu toute liberté de dessiner. Nous avons choisi des personnes qui avaient une expérience de la scène et du cinéma, mais aussi une familiarité avec les ateliers d'artistes. Luna Piccoli-Truffaut, choisie pour jouer Lucile, est une actrice et artiste formée à l'ENSBA. Louis Affergan Cavillon, un danseur rencontré pendant le spectacle *The Show Must Go On* de Jérôme Bel⁸⁸, fut choisi pour ses attitudes frappantes et sa ressemblance avec les personnages des tableaux de Jean Broc : il ne pouvait être que l'élégant Hilaire Périé. Laurent Casanave, un comédien de théâtre depuis l'enfance, remarqué dans *Brume de Dieu* de Claude Régy en 2011 ; c'est son magnétisme qui nous a fait songer au charisme de Maurice Quay, à qui il ressemble. Enfin, Gonzague Van Bervesselès nous a notamment frappé·es par sa voix, qui semblait venue d'un autre temps et qui permettait de faire entendre les mots rapportés par Delécluze, avec une tonalité précieuse et fascinante.

Plutôt que de leur demander de jouer un rôle, nous avons d'abord amené acteurs et actrice au musée du Louvre afin de voir les œuvres *Les Sabines* de David [fig. 1] et *L'École d'Apelle* de Jean Broc [fig. 8], toutes deux exposées dans la même salle. Après une discussion sur l'histoire de ces artistes, nous sommes resté·es de longues heures, à penser et essayer des gestes, face à ces tableaux. Quelques mois après, nous avons répété quelques scènes au parc Jean-Jacques Rousseau, laissant Laurent Casanave méditer en peplos (πέπλος) appuyé sur le cénotaphe de Rousseau, Luna Piccoli-Truffaut et Gonzague Van Bervesselès s'étreindre dans la cabane du philosophe, tandis que Louis Affergan Cavillon se promener dans la forêt coiffée d'un bonnet phrygien. La re-création de tous ces gestes rendait tangibles ces figures du passé [fig. 12]. Plus qu'enregistrer des images, il s'agissait de conserver des souvenirs et des émotions ; la froideur de l'eau du lac où nous nous sommes baigné·es, les larmes versées au coucher du soleil : en somme, vivre une petite partie de ce qui avait été vécu en 1800. Cette intrication entre l'expérience de vie et la forme artistique révèle pour nous que la recherche création, en tant que processus de réflexion et de transmission collective, dévoile sa propre fabrication en même temps qu'elle se tourne vers le futur.

86. Alexis Chrun, Virgile Fraisse et Louise Siffert avec qui nous avons performé, pensé et médité, sont depuis devenus des artistes professionnel·les.

87. Le tombeau est désormais un cénotaphe, car les restes de Jean-Jacques Rousseau ont été déplacés pour être conservés au Panthéon.

88. 13-15 mars 2015, Théâtre des Amandiers, Nanterre.



Figure 12. Louise Hervé et Clovis Maillet, *Spectacles sans objet*, 2016, film super 8 et vidéo (Luna Picoli Truffaut, Gonzague Van Bervesselès). Photo : Hervé & Maillet.

Le titre, *Spectacles sans objet*, paraphrasait Jean-Jacques Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* dans laquelle le philosophe répondait à l'article « Genève » de l'*Encyclopédie*, rédigé par d'Alembert⁸⁹. Opposé au théâtre, vu par lui comme immoral, Rousseau suggérait, pour la République future, des spectacles sans objet, dont le seul but serait les spectacles eux-mêmes :

[D]onnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis. Je n'ai pas besoin de renvoyer aux jeux des anciens Grecs : il en est de plus modernes, il en est d'existants encore, et je les trouve précisément parmi nous⁹⁰.

Pourtant, c'est en revenant aux anciens Grecs et aux artistes habitant les ateliers du Louvre ou les couvents désaffectés de la colline de Chaillot, que nous avons trouvé quelques réponses à l'actualité désarmante. Être Méditateur ou Dormeuse vers 1799 était une réponse à une crise historique, le redevenir en 2010 a engagé notre vie et notre art.

Le parcours des Méditateurs et des Dormeuses peut sembler ordinaire dans un contexte historique de fascination pour l'Antiquité dans les arts et le quotidien, mais leur expérience artistique et intellectuelle sortie de cet ordinaire, valorise une volonté d'outrepasser les normes sociales en vigueur à leur époque. Riches de l'enseignement traditionnel donné par David et pourvu-es d'une connaissance artistique inédite grâce à toutes les saisies révolutionnaires, ils et elles purent proposer une nouvelle vision de ce que peut être l'art, que nous faisons entrer dans une archéologie de la recherche création.

La pratique de la méditation plaçait les recherches des Méditateurs et les Dormeuses dans un antagonisme entre rationalité et émotivité, à la

89. Jean Le Rond d'Alembert, l'article « Genève » parut dans la première édition de l'*Encyclopédie* en 1757.

90. Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*, dans *Collection complète des œuvres de Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève*, vol. 6, in-4°, p. 73. [en ligne], www.rousseauonline.ch.

défavor de la seconde. Depuis les syncrétismes spirituels des années 1970, l'association entre méditation et pratique artistique est devenue courante, des écoles d'art estivales de Richard Demarco, se tenant sur des sites pré-historiques (de 1972 à 1981)⁹¹, aux méditations collectives visant à guérir les musées de leurs blessures coloniales de Grace Ndiritu (depuis 2012)⁹². Le végétarisme du XIX^e siècle, inspiré par un Âge d'Or antique, une meilleure hygiène de vie et un sentiment d'amitié pour tous les êtres vivants, fut au cœur des recherches artistiques des Méditateurs et des Dormeuses et de leur philosophie empreinte de pythagorisme. Ils et elles furent profondément des artistes-chercheurs et chercheuses, en quête d'un mode de vie, autant que d'une refondation artistique appuyée sur des savoirs. Plus que tout, c'est le fait même de penser en collectif qui les inscrit dans une histoire radicale de l'art et de la performance, faite de recherche et de méditation.

Les expériences artistiques d'Hervé & Maillet, encore en cours à l'heure actuelle, invitent à des pratiques qui permettent de travailler avec des artistes de manière transhistorique et transgénérationnelle. En dépassant le projet idéal d'une reconstitution, nécessairement imparfaite, l'histoire donne des clés pour penser aujourd'hui une pratique de la performance, sans efficacité ni spectaculaire, qui s'inscrit dans chaque moment de la vie. Les artistes-chercheurs et chercheuses du XIX^e siècle nous invitent à reprendre leurs expériences. ¶

91. Voir le catalogue de l'exposition *L'art d'apprendre : une école des créateurs*, dirigé par Hélène Meisel, 5 février-29 août 2022, Centre Pompidou-Metz, Luxembourg, Éditions Centre Pompidou-Metz, 2022, p. 187-189.

92. Grace Ndiritu, *Healing the Museum*, performance and research project ; lire Grace Ndiritu, « Healing the Museum », *Gropius Bau Journal*, 2021, <https://www.berlinerfestspiele.de/en/gropiusbau/programm/journal/2021/grace-ndiritu-healing-the-museum.html>.

Reviews

Recensions

Susanna Caviglia

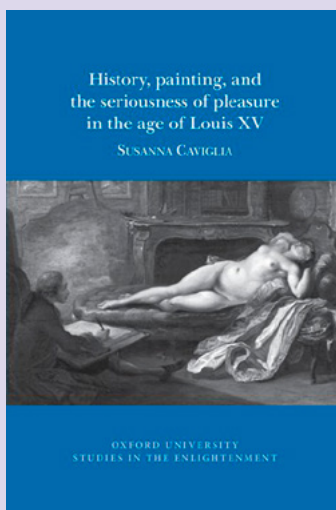
History, painting, and the seriousness of pleasure in the age of Louis XV

Oxford, Oxford University Studies in the Enlightenment, 2020

281 p., 24 ill. coul., 63 ill. n&b
€65.00 (relié) ISBN 9781789620399

Marjorie Charbonneau

Trop longtemps mal compris, coincé entre le caractère « sérieux » du classicisme du XVII^e siècle et le caractère héroïque du néoclassicisme de la fin du XVIII^e siècle, l'art rococo, sous toutes les formes qu'il a englobées, a longuement été relégué au second rang par les érudits et les érudites par manque de gravité. Néanmoins, dans *History, painting, and the seriousness of pleasure in the age of Louis XV*, Susanna Caviglia, professeure d'études visuelles, d'art et d'histoire de l'art à l'Université Duke, reconsidère les codes de la peinture française rococo pendant le règne de Louis XV (1723-1774), contestant ainsi sa longue dévalorisation comme style frivole valorisant l'hédonisme, le féminin et le désir de plaisir charnel. À travers l'analyse de pratiques artistiques des peintres d'histoire tels François Boucher



(1703-1770), Carle Vanloo (1705-1765) et Charles-Joseph Natoire (1700-1777), Susanna Caviglia rectifie la crédibilité du genre rococo historique et démontre que cette période ne promulgue pas seulement la sensualité, mais représente davantage un véhicule permettant d'atteindre un état général de contemplation ancré dans un environnement paisible.

La structure du livre, composé de trois parties comprenant chacune deux chapitres, sert l'argument de Caviglia qui nous expose de manière chronologique comment toute une génération d'artistes a bouleversé les conventions de la peinture d'histoire, non pas dans le but de contester le style précédent, mais plutôt de

manière à répondre aux nouveaux idéaux sociaux, politiques et culturels associés au règne de Louis XV.

Dans la première partie « *Historia in stasis* », l'auteur propose les spécificités saillantes du grand genre rococo tout en démontrant comment l'idéal du repos émerge chez les peintres d'histoire. Dans le premier chapitre, « *The action de repos* », Caviglia explique que la peinture d'histoire des premières décennies des années 1700 n'incarne plus un amalgame d'actions permettant de définir l'histoire racontée, mais offre principalement des personnages figés dans diverses actions de repos : méditation, contemplation, adoration, ravissement. Suivant la complexité des décors de style rocaille, la peinture doit à présent exposer plus simplement les scènes pour rendre celles-ci immédiatement intelligibles. Caviglia argumente que, dépouillés de leurs potentiels narratifs, les protagonistes sont représentés dans un cadre idéal favorisant l'atteinte d'un état de bonheur extatique suspendu dans un récit purgé de violence (p. 62). Ainsi, la figure en « *action de repos* », figée dans un espace de plaisir, engendre un environnement de paix essentiel pour les regardants et les regardantes du XVIII^e siècle. Le deuxième chapitre

« Corporeality and repose », prolonge l'analyse entamée au premier chapitre, car dépeindre des corps au repos nécessite aussi l'élimination de tout mouvement physique pour transformer ceux-ci en vecteur d'émotions intimes. Consciente des études et des discours produits à propos de l'érotisme des corps féminins dans l'art rococo, l'auteur décide plutôt de défendre l'idée que l'état de repos présent dans la peinture de cette époque occasionne dès lors un effet tranquilisant sur les sens (p. 76). Selon Caviglia, ce sont les maintes positions des figures qui daignent rendre intelligible ces entités statiques. Ainsi, les émotions vécues n'affluent plus par le visage, mais plutôt par les postures du corps – de dos, en profil perdu, dans l'ombre de la composition – dans lesquelles on comprend tout l'émotionnel des personnages. Caviglia clôt cette première partie en précisant que l'application accordée par le dernier siècle à la narration dans la peinture s'efface dorénavant au profit de corps disposés dans des lieux paisibles permettant de fixer l'attention sur eux-ci.

Dans la seconde partie « The figure in artistic practice », Caviglia poursuit sa démonstration en définissant l'exercice théorique du dessin comme étant la stratégie primée par les peintres pour autonomiser les figures dans la peinture d'histoire. Avec le troisième chapitre « Figure/study/artwork », l'auteur explique que dans les premières décennies du XVIII^e siècle, une nouvelle manière de dessiner émerge : on prône désormais l'isolement des détails corporels sur la reproduction de l'entièreté des corps. Ces

fragments, recopiés des antiques et des grands maîtres, sont à présent compris comme des entités physiques dans lesquelles tout le potentiel narratif est inscrit. Cette stratégie extrait encore plus avant les attributs des protagonistes habituellement utilisés qui justifiaient les postures et les expressions des visages. Dès lors, positionnées sans accessoires ou sans contexte, les figures normalement isolées dans un état de mélancolie ou de sommeil deviennent plutôt des phénomènes esthétiques que les artistes peuvent maintenant réutiliser d'une composition à l'autre. Dans le quatrième chapitre « The story beyond the figure », Caviglia établit comment ces figures cantonnées sur leurs feuilles d'esquisses aspirent à acquiescer un statut d'œuvres finies (p. 173). Tout d'abord, la figure s'autonomise, car les personnages sont à présent dessinés sur une seule feuille d'étude. Leur potentiel narratif n'est plus majoritairement porté par les arrangements vestimentaires ; notamment par les postures des corps en action de repos (p. 166). Ces croquis académiques sont ensuite repris quasiment à l'identique sur la toile. Par cette analyse, Caviglia boucle ainsi toute la réflexion de la deuxième partie en démontrant que ces dessins, transformés en œuvres de part entière et encouragés par la diffusion des croquis en gravure, sont désormais aussi présentés au Salon, côtoyant de ce fait les grandes peintures d'histoires.

En dernier lieu, dans la troisième section « The fabrication of a new grand genre », Susanna Caviglia réitère comment l'apprentissage du dessin dans la formation

des peintres d'histoire devient une forme autonome artistique responsable des changements qui qualifient la peinture sous Louis XV. Caviglia réserve le cinquième chapitre « Before the painting » à la primauté des dessins préparatoires dans la conception des œuvres finales. Les qualités esthétiques des croquis produits par les peintres du premier quart du XVIII^e siècle diffèrent de celles des artistes du siècle précédent qui présentaient un trait large et vigoureux sur lequel on apposait ensuite une grille pour faciliter la copie sur la toile. Désormais, les artistes n'utilisent plus cette technique, car ces études sont très souvent réutilisées d'une composition à l'autre et la grille ruinerait le réemploi. En inversant parfois seulement l'orientation des personnages, les dessins académiques sont juxtaposés dans une variété d'angles et de postures, tous autonomes de leurs actions. Caviglia formule que cette pratique est le moyen privilégié pour démontrer les capacités plastiques, techniques et théoriques des peintres d'histoire. Plus encore, ces réemplois suscitent un plaisir intellectuel chez le connaisseur ou la connaisseuse apte à trouver et à reconnaître ces récupérations. Caviglia clôt son ouvrage avec le chapitre six « Epilogue : On novelty in painting » dans lequel elle réitère que la peinture d'histoire rococo n'est pas une manifestation de la frivolité du goût, mais bien une réponse artistique à une demande sociale, politique et culturelle pour formater la peinture vers un idéal de bonheur (p. 246). La disparité des idées prérévolutionnaire et révolutionnaire au sein de l'art et de la

société a empêché les critiques et les érudits et les érudites d'y voir un rapport profond entre l'esthétique rococo et l'art néoclassique de la fin du siècle. Depuis le début de son étude, Caviglia tisse des liens entre le développement des personnages dans la peinture rococo et la conception de la figure possédant des qualités historiques intrinsèques. La virilité et la passivité des corps sont présentes dans l'art rococo bien avant l'arrivée du néoclassicisme. Caviglia ajoute que, tout comme les peintres de Louis XV ont figé leurs personnages dans un présent idéalisé capturant un modèle universel de repos paisible, Jacques-Louis David (1748-1825), parangon de ce courant artistique, fixera lui aussi ses figures dans un présent historique, modèle de vertu pour lequel on doit se battre et mourir. Le plaisir d'observer des personnages amoureux représentés dans des postures passives est remplacé par celui de regarder des corps actifs, non pas dans le sens d'un mouvement externe, mais plutôt orienté vers une tension interne.

À travers l'étude de la période rococo, Caviglia démontre que les bases d'un discours moderne sur la sexualité, le féminisme, les classes sociales, le militarisme, la poursuite du bien-être ainsi que l'élitisme intellectuel et politique sont fondamentalement inscrites dans l'art rococo. En revendiquant le caractère « sérieux » du genre rococo comme un point sociétal commun prépondérant au bonheur collectif, l'ouvrage de Caviglia s'établit tel un apport important quant à la position de la peinture d'histoire rococo au sein du grand XVIII^e siècle. En réinsérant la production des premières

décennies des années 1700 dans la culture académique et sociétale du début de cette période, l'autrice réussit à réinterpréter ce courant artistique trop longtemps et injustement rejeté comme frivole et érotique. En filiation avec les nouvelles études produites sur cette période, Susanna Caviglia réitère l'importance de la relecture du grand genre rococo. Ainsi, tout comme les travaux des historiens et historiennes de l'art Mary D. Sheriff, Melissa Hyde et Mark Ledbury, construits autour du sexe et du genre dans les différents milieux artistiques du XVIII^e siècle (*Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*, 2004, *Becoming a Woman in the Age of Enlightenment: French Art from the Horvitz Collection*, 2017, *Rethinking Boucher et Making up the Rococo: François Boucher and His Critics*, 2006), Caviglia procure une relecture nécessaire des activités artistiques pendant le siècle des Lumières permettant ainsi de réhabiliter ce grand siècle de la peinture d'histoire au sein de la grande histoire de l'art.

Marjorie Charbonneau est actuellement étudiante à la maîtrise en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal.
— charbonneau.marjorie@courrier.uqam.ca

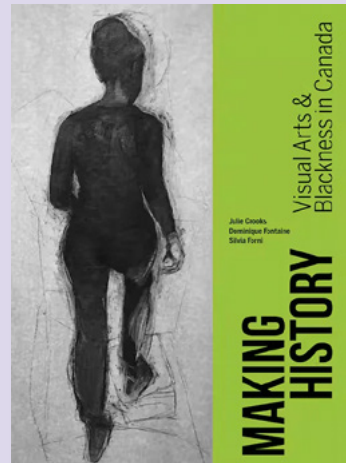
Julie Crooks, Dominique Fontaine, Silvia Forni, eds.

Making History: Visual Arts & Blackness in Canada

Toronto and Vancouver: Royal Ontario Museum; On Point Press: 2023

255 pp., illustrations (chiefly colour)
\$50.00 (paper) ISBN 9780774890649

Madeline Collins



In what Chantal Gibson calls “the noisy discomfort of this decolonial moment,” (122) we are witnessing more museums and galleries debuting diverse programming that aims to disturb settler-colonial mythologies, as well as redress dominant narratives that they themselves have helped construct. Yet institutional attempts at reinvention can be unsustainably performative, especially when they occur during pivotal political moments such as the 2020 George Floyd protests. In such cases, we have often seen that art gallery or museum programming remains unaccompanied by tangible policy or structural reform. Against this backdrop, *Making History: Visual Arts and Blackness in Canada* is a much-needed anthology that triumphantly asserts itself within the changing institutional landscape. Edited by Julie Crooks, Dominique Fontaine, and Silvia Forni, *Making History* consists of essays, poetry, and artist statements that elaborate on the lingering tension between Blackness and its “absented presence” in Canadian institutions, especially museums (22). The book seeks to

“continue on a path towards more careful and thoughtful understanding of Black aesthetics,” which will contribute to dialogic programming that better showcases the breadth of Black history, art, and being (15). It interrogates the museum as a “problem space” (22) in which the volume’s central question is produced: “Where are we and why are we here?” (80)

The volume is the culmination of a thirty-four-year journey that began after the Royal Ontario Museum’s controversial 1989 exhibition, *Into the Heart of Africa* (hereafter *IHA*). In 2014, two years before the ROM’s official apology for the ways in which *IHA* contributed to anti-Black racism, Crooks, Fontaine, and Forni produced *Of Africa*, a multidisciplinary program which ran until 2018 at the ROM. It aimed to represent the diversity and creativity of Africa and its diasporas, as well as to center Black voices amid the cacophony of institutional turmoil and diversity measures. The 2018 exhibition *Here We Are Here: Black Canadian Contemporary Art* (hereafter *HWAH*) synthesized these ideas and expanded on the breadth of Black Canadian aesthetics and current concerns around museological representation, remembering, and forgetting.

Now, *Making History* arrives amid a burgeoning interest in Black Canadian art and art history, as evidenced by publications such as *Towards an African Canadian Art History* (2019), edited by Charmaine Nelson; institutional projects such as Andrea Fatona’s *The State of Blackness* (2014) and The Centre for the Study of Black Canadian Diaspora¹; collectives like Black Wimmin Artists (BWA); and

exhibitions including *New-Found-Lands* (2016), *Position As Desired: Exploring African Canadian Identity* (2017), and *Practice As Ritual/Ritual As Practice* (2022), to name only a few². The volume also brings together major scholarly voices in the field, such as Rinaldo Walcott, Andrea Fatona, and Joana Joachim. This expanding network encourages a far more comprehensive engagement with the vastness of Black Canadian identity—the existence of which has been historically obfuscated by Canada’s established narrative of Black absence, backed by colonialist archival practices and codes of representation—and its depictions, envisioning how space may be opened to truly liberate Black Canadian aesthetics from its institutional and cultural confines.

The book’s twenty-four chapters are divided into three sections. The first, “Residues of History and Ongoing Challenges,” expands on the *IHA* aftermath from those directly involved. Activating haunting as a framework for understanding how the past informs the present, Crooks and Fontaine begin by reflecting on the Black community’s substantiated mistrust of museums, caused by “past wounds” that continue to haunt curatorial activism (22). They outline some of the approaches used in curating *HWAH*, such as consulting Black communities, creating advisory committees, “conversational curatorial practices,” and commissioning works that “speak back” (23–24). Forni then openly and honestly meditates on *Of Africa*’s successes and failures. She emphasizes slowness as a critical attribute for arts workers, especially in dismantling norms

such as preservation, history, and authority, or building strong community relationships (36). She also notes that the success of initiatives like *Of Africa* and *HWAH* are but “temporary positive outcomes, not stable victories” (34) that must be repeatedly revisited, re-negotiated, and built upon for sustainable change.

Here, personal retellings of the *IHA* controversy are brought in, through accounts of the protests and their residual traumas (Afua Cooper), the experience of the exhibition itself (Rita Shelton Deverell), and the ROM’s continued inertia (M. NourbeSe Philip). In Philip’s chapter, “A Life in the Day of an Object,” she chronicles her request to perform her landmark piece *Zong!* within the ROM space in 2017. Here, the museum’s resistance to change made itself clear as Philip’s requests were frequently denied, controlled, and patronized by ROM staff and policies. Poetic passages intersperse her text, including poignant dialogues with the African art in the ROM’s collections, addressing the need for repatriation and countering the “gravitational pull” of dominant historiographies (80). It offers an affective conclusion to the section and reinscribes a sense of identity and humanity in the ROM space, where it had been previously leached out by the museum’s “spiritually violent” ownership and storage of African artworks (83), and, more broadly, its abusive behaviour following *IHA*.

The section “Black Art/Black Canada” gathers fourteen essays and artist statements, wide-ranging in their critiques and dialogues, to reflect on the many facets of Black

Canadian artistic production via the works featured across the *Of Africa* program. Texts by Michèle Pearson Clarke, Joana Joachim (on the portraits of Gordon Shadrach), Sally Frater (on Dawit L. Petros' *Sign*), Karin Jones, and Kelsey Adams (on Esmaa Mohamoud's sculptures) address issues and themes that contribute to public (mis)conceptions of Canadian Blackness. Demonstrative of our archival turn,³ other chapters engage the "interventionist dimension" of Black Canadian contemporary art, in which the past becomes a tool to interrogate and perhaps even enact change in the future.⁴ This is done through the use of archival documents and curated personal collections (Sylvia D. Hamilton), the reinscription of Black presence in eastern Canada through storytelling (Bushra Junaid), and wrenching poems that give voice to Black Canadian women, real and fictional (Chantal Gibson). This use of the past offers a redress of the very representations that have constructed Black present experience and speaks to the importance of creative methodologies that can fill gaps in institutional and national memory.

The most striking contributions in the anthology reinvent how we understand Black Canadian creativity entirely. Pamela Edmonds engages Sandra Brewster's paintings as intimate everyday portrayals that "[shift] the colonizing gaze through deliberate self-resignification" (135). Eddy Firmin (interviewed by Fontaine) describes his *bossale* method as a means of initiating a new visual practice outside of Western cultural logic. Of particular

note in this section is Katherine McKittrick's analysis of the art of Charmaine Lurch. In thoughtful dialogue with Sylvia Wynter and Andrea Fatona, McKittrick encourages us to view Black Canadian art beyond excavation and absence. She contends that Lurch "visualiz[es] race otherwise" through peaceful Black bodies but also insects, shadows, wheels, and wires, and she wonders, "How might we notice the work of Black Canadian creatives as composed of affective and material energies? And what ideas and meanings emerge when Black Canadian art is and feels?" (180) In this sense, she engages Justin A. Coles' notion of Black desire, which moves away from damage-centered narratives towards Black joy, affect, and an embodied understanding of the particular "wholeness [and] humanness" of Canadian Blackness.⁵ Similarly, Stéphane Martelly reads Manuel Mathieu's *Self-portrait* (2017), which depicts his Haitian grandmother in her garden, as an ouroboros-like symbol that obliterates the limits of representation and "draws its life force from...some intimate elsewhere," where the body has agency and its own individual history (204). And for Honor-Ford Smith, "belonging" as a concept is complicated; using Junaid's collages and Glen Coulthard's work on recognition, she interprets what it means to "belong" to a settler-colonial state and invites us to "dare to leave behind a desire for easy acceptance in a world that is unacceptable" (197). Taken together, the essays trace Black Canadian art's multiplicity, whether concerned with the genesis of the diasporic subject or

the imagining of new futures. Further, the latter chapters demonstrate how alternative lenses are integral to the study and consumption of Black Canadian art and seek to change the very ground from which Black Canadian aesthetics are understood.

The final section, entitled "Towards a History of Black Art in Canadian Institutions: Here We Are Here?," considers broader contexts of *HWAH*. The first and last chapters focus on a coinciding Pablo Picasso exhibition at the Montreal Museum of Fine Arts, which, though it showcased African contemporary art, muddied the extent of primitivism's colonial ideals by forcing an "anti-colonial gaze" that brushed over Picasso's racist foundations (240). At first these chapters seem like a departure; however, they acknowledge a common pitfall of well-meaning exhibitions situated within "the deeply revisionist mood of our moment" (240), which stumble when they "[talk] past and often over critical histories" of Black creative production (243).

Between these chapters, Rinaldo Walcott eloquently reviews *HWAH* through a critique of the equity, diversity, and inclusion frameworks that, he argues, led it astray. According to Walcott, the exhibition fell into the redundant cycle of announcing that Black Canadians do in fact exist, a curatorial "dead end" (237) that reinforces exclusion and non-belonging as the only possible conditions of existence for Black Canadian art and artists. Ultimately, he requests a steep expansion of literature on the subject to deepen the field and public understandings of Black Canadian aesthetics, as well

as a significant increase in the value given to critique. “Our next project then is to produce the rigorous and robust scholarship that will give Black Canadian art the life it gives us,” he writes (238). The chapter does not fully discredit those before it, but it does ask for more, from institutions, curators (including the editors of this book), critics, and audiences alike. It is a very welcome addition to the volume and, paired with Forni’s earlier honesty, does well to flesh out potential models for responding to Black Canadian art with the intellectual work it deserves. Attentive to issues that are becoming increasingly common in contemporary exhibitions, the section speaks to the need to pause and resituate ourselves, lest we endlessly repeat our mistakes and reinforce the very margins we are trying to abandon.

As such, *Making History* constitutes not only a critical document but an essential guide for future museological work. Through a chorus of compelling voices, the volume contextualizes the complicated relationship between Black Canadian art and institutions, with essays that work to renew the terms upon which Black representation has been dictated. The most exciting part of the book is the sincere openness about the active, long-term work required for more intellectually engaged, laterally related, and actively counter-hegemonic curatorship, as well as ongoing care for art and for each other. As McKittrick acknowledges, it is necessary to begin “thinking about Black art as aesthetic possibility” and “consider how creative representations of Black life

offer a politic, and demand a reading practice, that is not beholden to prevailing negative descriptions of Blackness” (180). An energizing first step in this reading practice, *Making History* serves as a new beginning, and provides an important resource for arts workers looking for new models, as well as anyone looking to learn about Black Canada, its art, and the pathways it makes to the future.

Madeline Collins is a research assistant and graduate student at OCAD University, currently pursuing an MA in Contemporary Art, New Media, and Design Histories.
—mcollins@ocadu.ca

1. See www.blackcanadiandiasporacentre.com.
2. *New-Found-Lands*, curated by Pamela Edmonds and Bushra Junaid, Eastern Edge Gallery, St. John’s, NL (September 9 – October 18, 2016); *Position As Desired: Exploring African Canadian Identity / Photographs from the Wedge Collection*, curated by Kenneth Montague, Art Gallery of Windsor, ON (February 11 – May 7, 2017); and *Practice As Ritual/Ritual As Practice*, curated by Andrea Fatona, A Space Gallery, Toronto, ON (November 24 – February 23, 2022).
3. Sara Callahan, *Art + Archive: Understanding the Archival Turn in Contemporary Art* (Manchester: Manchester University Press, 2022), 1–2.
4. Winfried Siemerling, “From Site to Sound and Film: Critical Black Canadian Memory Culture and Sylvia D. Hamilton’s *The Little Black School House*,” *Studies in Canadian Literature* 44, no. 1 (2019): 30.
5. Justin A. Coles, “Black Desire: Black-centric Youthtopias as Critical Race Educational Praxis,” *International Journal of Qualitative Studies in Education* 36, no. 6 (2023): 983–84.

Diana Nemirow

Women at the Helm: How Jean Sutherland Boggs, Hsio-yen Shih, and Shirley L. Thomson Changed the National Gallery of Canada

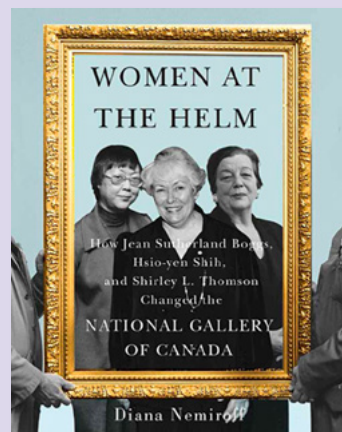
Montreal and Kingston: McGill-Queen’s University Press, 2021

552 pp., 85 illus.

\$44.95 (paper) ISBN 9780228008736

Anne Dymond

After initiating significant shifts towards more diverse representation, the Director of the National Gallery of Canada (NGC) resigned before the end of her term, significant questions arose about the length of time taken to appoint a new director lead to questions about the Board, there were public enquiries into the problematic governing legislation of the national museums, and national polemics erupted over the display of controversial art: the 1970s and 80s were volatile at the NGC.



That these issues could as easily describe the last few years at the NGC indicates just how topical *Women at the Helm* is. Diana Nemirow, a curator at the Gallery for more than twenty years before becoming Director of the Carleton University Art Gallery, has gifted us with essential reading for anyone interested in how large museums actually work. Her focus on the Gallery’s three female directors from 1966 through 1997 explores why the NGC was such a notable exception to the general exclusion of women from the top rungs of power in the art museum

world and what might be learned from their tenure.

Divided into four sections, one for each Director, plus one covering the period between Hsio-yen Shih's resignation and Shirley Thomson's arrival, this comprehensive overview reveals the complexity of any Director's role. Each faced challenges dealing with a complicated and changeable relationship with the government's oversight structure, each fought for the autonomy of the Gallery, each faced significant challenges around funding, and each had to create an appropriate administrative structure to mobilize the skills and minimize the weaknesses of their staff. Striking a balance between biographical accounts, such as Andrew Horrall's book on former Director Alan Jarvis, and the often quite focused examinations of moments or exhibitions so often found in museum studies, Nemiroff provides the first comprehensive account of the NCC Director's role.

The immense impact of Jean Sutherland Boggs's role as Director is the focus of the first four chapters. While some of this material is familiar from Douglas Ord's history of the Gallery, under Nemiroff's guidance the focus is more squarely on the role of the Director. Nemiroff lays out Boggs's successes towards creating "a thoroughly first-rate institution," by focusing on top-quality research, exhibitions, and publications, but also by planting the seeds for future growth, such as plans for a new building, a better library, and a significant publishing department. It reveals how important international respect and connections

are to so many of the Gallery's functions: facilitating acquisitions, loans, and the now-common major touring exhibitions. Among Boggs's many long-impacting achievements, she lured Brydon Smith from the Art Gallery of Ontario (AGO) and concomitantly changed the acquisition policy so he could begin collecting contemporary American art. This shift away from a parochial interest in Canadian art is well contextualized, and the impact of the turn towards the contemporary is recognized as truly formative. Smith's 1967 acquisition of Andy Warhol's *Brillo Soap Pad Boxes* (1964) is one component of Boggs's necessary efforts to improve the Gallery's international reputation. Previous director Charles Comfort had refused to certify them as art only two years prior; following on Comfort's 1962 exhibition of numerous fakes from the collection of American magnate Walter P. Chrysler, the NCC's international reputation had to be repaired. Soon, photography would be added as a collecting area, and Boggs's deft re-focusing of staff member James Borcoman's position again had long-term impact. That Boggs allowed both curators a small discretionary budget is the kind of telling detail Nemiroff uses as evidence of Boggs's empowerment of her curators. Nemiroff signals as major coups the increase in the acquisitions budget that Boggs secured from the government (which sadly remained unchanged for almost twenty-five years), and the purchases of works by some significant European artists, although the text might have further contextualized the continued focus

on Euro-American art. Boggs is also credited with significant staff growth. When Boggs arrived in 1966, curatorial decisions were made by the Director and two others; when Boggs left, ten years later, there were seven curatorial departments and 17 curators—a marked uptick in professionalization that changed the Gallery's capacity. Nemiroff's assessment of the 1968 National Museums Act, which led to the formation of National Museums Commission (NMC), is central to the story of the National Gallery and to the Director's decreasing access to real power. This centralizing body was intended to reduce administrative duplication in the four national museums. However, as Boggs predicted, in fact, it reduced their autonomy, their ability to lobby effectively for their institutions, and often became a bureaucratic juggernaut. This oversight body intertwined with the lack of progress on a new building to replace the Lorne Building in ways that deeply impacted both Boggs and Shih. In Nemiroff's account, it seems clear that sometimes leaving is the most powerful thing a director can do. The essential insight, however, is just how much Boggs's ambitions for the Gallery shaped what it has become.

Both because the material was less known to me and because it has such clear connections to issues now animating museums, I found the two chapters on Dr. Shih's tenure revelatory. As with other sections, Nemiroff begins with a short biography: hired away from the Royal Ontario Museum (ROM) and the University of Toronto, Shih was a surprise appointment. Although the

surprise may be attributed in part to her area of expertise—she was an expert on Chinese art, which was not a collecting area for the Gallery—Nemiroff reveals how Shih’s identity as a Chinese-Canadian woman was regarded as appropriate for the Trudeau government’s new interest in diversity (if not yet in decolonization). Shih’s commitment to diversifying the collection so that it could begin to represent diasporic Canadians had some major successes. The acquisition of an impressive collection of primarily Indian art, owned by the estate of Parsi-American art dealer and collector Nasli Heeramaneck required significant expertise; because its cost far exceeded the budget, Shih convinced Max Tanenbaum, a Toronto-based philanthropist, to acquire and donate almost 300 works. Shih also curated or brought to the Gallery at least six significant exhibitions of non-Western art in her roughly four years there. Nemiroff laments that this broadening of the Gallery’s focus was “a seed that fell on barren soil” (300). But Nemiroff is careful not to directly link this shift in focus to the controversies around Shih’s leadership, described in more lurid detail in Ord’s text. While Nemiroff acknowledges personality as a component of the mass exodus of most of the Canadian curatorial department, she is careful not to tread into areas where she does not have evidence, which leaves intangibles such as sexism and racism, unconscious or not, to the interpretation of the reader.

The third section covers the period from Shih’s departure in 1981 to Thomson’s hire in 1987. The extent

to which the relation with the NMC had become unworkable should be clear through the resignation of two successive Directors, but sometimes Nemiroff’s anecdotes are more telling. As an example, in 1984, the government decided the Still Photography Division of National Film Board collection would become a sub-museum of the NGC and planned the announcement in Toronto. Nemiroff reveals that Gallery Director Jo Martin had to request permission to leave Ottawa to attend, because his travel outside the city had to be approved by the NMC. In this case, permission was refused, and the NGC Director could not even pretend to be a central player in this decision which had major consequences for the Gallery. The role of the Director in these crucial years in the struggle to get a new building are framed by Nemiroff’s interpretation of Martin as Boggs’s faithful lieutenant. Boggs returns as the key figure, hired as head of the newly formed Canadian Museums Construction Corporation to lead the charge on the new building.

The relatively smooth operations of the Thomson years (1987–97) make for fewer revelations but suggest paths to success. Nemiroff notes that Thomson inherited a much better situation than either of her predecessors: the long, hard fight for a new building was essentially done; the NMC was on its last legs and Thomson was able to reassert the autonomy of the Gallery; even the budget had improved. Thomson effectively defended the autonomy of the gallery in fending off complaints about Hans Haacke’s critique of Alcan in *Voici Alcan* (1983) at the

new buildings opening exhibitions. Her success here perhaps led her to underestimate the care needed at the outset of the *Voice of Fire* controversy. Public outcry over the Gallery’s purchase of American artist Barnett Newman’s 1967 piece led to threats of political interference, which has been considered more extensively in Bruce Barber, Serge Guilbaut and John O’Brian’s edited volume on the issue.¹ Nemiroff considers Thomson’s role in the controversy judiciously, even generously, describing her response as “less than stellar.” Yet even in a period of the Gallery’s history I thought I knew well, there were some surprises. For example, just how active the Board was in the acquisition of a Rothko in 1993, down to weighing in on the timing of the offer, seems unusual in an oversight Board.

In the 1990s, when Nemiroff herself was such a key player at the Gallery, we might have hoped for more gossip, but Nemiroff is too professional to publish the tell-all scoop of which we might have dreamed. Nevertheless, there are times when her assessment is almost too careful. We do not learn much new, for example, about the slow recognition on the part of the Gallery that it needed to do more to decolonize the collection and represent the diversity of the country’s art. More surprising is how indirectly the text sometimes deals with systemic gender issues. For example, Thomson finds out she is paid less than her second in command, the Deputy Director she hired. Nemiroff admits “There are a few possible explanations for this inequity, amongst which gender discrimination cannot be ruled out,”

but she goes on to explain in detail the government's employment pay grid, in effect minimizing the role of systemic gender bias in her analysis. Similarly, Nemiroff's observation that all four female directors of the gallery have had PhDs leaves the reader to explore on their own the implication of the unstated fact that none of the male directors have earned this credential. Despite such quibbles, the impact of this text on our understanding of the evolution of the National Gallery in these key decades is profound. This is an important book, and the successes and failures that Nemiroff lays bare make for essential reading for anyone interested in Canada's artistic heritage or in institutional leadership. We can only hope that future Directors of the Gallery will consider it required reading.

Anne Dymond is Chair of the Department of Art at the University of Lethbridge.
—anne.dymond@uleth.ca

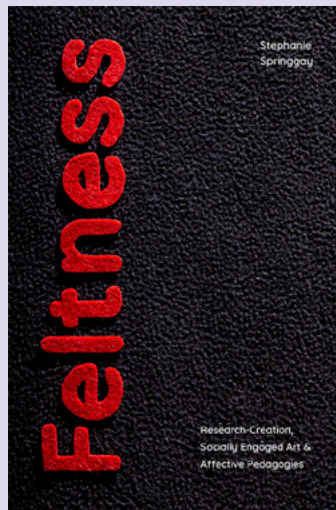
1. See Bruce Barber, Serge Guilbaut, and John O'Brian, eds., *Voices of Fire: Art, Rage, Power, and the State* (Toronto: University of Toronto Press, 1996).

Stephanie Springgay
Feltness: Research-Creation, Socially Engaged Art, and Affective Pedagogies
Durham, NC: Duke University Press, 2022

224 pp., 63 color illus
\$25.95 (paper) ISBN 9781478018902.

Laura Ryan

Through repeated touching, felt-ing locks together individual fibers to create a new material. Stephanie



Springgay uses the process of *felt-ing* as a metaphor for her proposed pedagogy of feltness, which calls for collaborative, intimate, and tactile modes of arts education. Springgay argues that affective, interdependent, and experiential projects can *felt* a class(room) into a restorative space of learning, yielding unanticipated learning outcomes.

Springgay's book *Feltness: Research-Creation, Socially Engaged Art, and Affective Pedagogies*, threads this concept of feltness through a series of case studies of generative arts prompts posed to elementary through to postsecondary students. In one instance, elementary schoolers were asked to paint blocks of colour onto narrow wooden panels roughly two feet tall. They spiked these "colour bars" into the sand of a Toronto riverbank, creating a horizontal row of bright color along the shoreline. The students then photographed these bars with their peers, situating them within the Canadian landscape. In doing so, the students asserted their own relationship

with the land they occupy by visually inhabiting it. The project taught the students about the *terra nullius* myth of much Canadian landscape painting, which has historically often shown the country as uninhabited, while making art that actively disrupted the idea (1–2). Another prompt, offered to secondary and university classes, asked students to listen to one of their peers give a presentation in a language most of the class did not speak (121). In one iteration, students listened to their Indigenous classmate lecture in Cree inside the classroom, prompting an experiential and affective confrontation with settler dominance in education (146). These research-creation prompts and the events or projects they generated are discussed alongside other similar projects to form a series of case studies of research-creation at each educational level.

The book comprises an introduction and seven chapters, with sixty-three color photographs of these described research-creation events included in a middle insert. Each chapter offers new examples of *felt* pedagogies and a trove of impressively current supporting theoretical concepts. With frequent reference to Natalie Loveless and Jorge Lucero, Springgay grounds her own work within the growing scholarly movement affirming art as a worthy and potentially transformative mode of education. The text certainly succeeds in its effort to affirm the value research-creation as a productive educational process—a process that is valuable because of its difficulties: its incompatibility with current education and its need for

responsible, care-full, perhaps felt implementation.

The introduction places research-creation within its neo-liberal educational context. Research-creation is now a well-known term made commonplace by the Social Sciences and Humanities Research Council (SSHRC) and used Canada-wide to secure grant funding. SSHRC defines research-creation as “an approach to research that combines creative and academic research practices, and supports the development of knowledge and innovation through artistic expression, scholarly investigation, and experimentation.”¹ This category allows researchers to propose projects without fully determined learning outcomes, projects that will discover and disseminate knowledge through the process of creation. However, as research-creation functions within the extant capitalist academic system, research-creation can also institutionalize these purportedly transformative educational arts projects (6, 17). Springgay argues that past pedagogical projects have not actually disrupted this system and that to do so they “must expose the violence of settler colonialism and anti-Black racism in order to create more just and flourishing worlds” (19). She states that it is only through care, social justice, and resistance that research-creation becomes radical. With this message of socially engaged, affectively oriented research-creation established, much of the rest of the text moves around the author’s own research-creation project, *The Pedagogical Impulse*, which is an ongoing

two-part project funded by two SSHRC grants (2011–14 and 2016–20).

In its first iteration, Springgay arranged artist residencies at Toronto K-12 public schools. During these placements, artists produced research-creation projects with elementary school teachers and students. Chapter One features the residencies of participating artists Hannah Jickling and Reed Reed, which value the input and analysis of grade-six students, often overlooked as knowledge producers. During one such research-creation, *Ask Me Chocolates*, students made and traded chocolate candies (31). Most students who participated in *Ask Me Chocolates* were students of colour from newly immigrated families (36). The project empowered these often-marginalized students to trust their own tastes, which they did by expressing their dislike for dark chocolate. In a structure repeated throughout the book, Springgay enumerates the positive results of these projects and warns against their mobilization for disingenuous ends. Springgay notes that such socially engaged and participatory arts are often only performatively disruptive of established power structures (43).

Chapter Two covers secondary school research-creation residencies that Springgay facilitated. Using the 1960s UK-based Artist Placement Group’s (APG) notion of an “open brief” (59), Springgay invited research-creation projects by artists Hazel Meyer, Rodrigo Hernandez-Gomez, and Sarah Febraro, to be open-ended and without predetermined, measured outcomes, setting aside the common and

predetermined procedural approach to education that she critiques in the text at large. The second and more recent iteration of *The Pedagogical Impulse* involved university class studies of, and responses to, pedagogical arts collective projects.

Chapter Three assesses the pedagogical precedence of Fluxus artists from the 1950s to 1970s, including their happenings and Fluxkits which, along with *Proposals for Art Education from a Year Long Study* (1968–69), inspired the *Instant Class Kit* of Chapter Four. Curated by Springgay, Vesna Krstich, and other collaborators, the *Instant Class Kit* is “a mobile curriculum guide and pop-up exhibition of fourteen [newly commissioned] contemporary art projects dedicated to radical pedagogies and social justice” (113). This kit performs counter-archiving, or anarchiving, which Springgay defines as a repository that is actively used, spurring new relationality between and beyond its contents (118). Three of these kits were mailed between North American classrooms. Projects including Jickling and Reed’s *Tacky Forms*, which asked the students to chew raw gum materials and remark on their taste, teaching through embodied activity (124). The responses to these projects and their relationship to *feltness* are the subject of Chapter Five. It is within this chapter, “Conditions of Feltness,” that Springgay adds significantly to the scholarship and theory of touch (138–9). She shows that working with non-digital art and handling a physical art object in the classroom inspires trust and responsibility in students, prompting doing rather than observing (140–43).

Chapter Six discusses artist Shannon Gerard's research-creation course, *Pressing Issues*, run at Ontario College of Art & Design University (OCADU), in which students created educational artist's multiples with and for a public audience after studying from pedagogical arts archives at OCADU and in Los Angeles. While the "diverse publics" sought out for these events were arts-related and thus less public than those of the APG, the research-creation events and archiving of this class—as assessed through their art—appear to have been highly fruitful. The decision to include one semester's final nano-published project (posters entitled *Counter with Care*, after Corita Kent's *Handle with Care*, 1967) within the kit for the next class enacts the forward-looking doing that Springgay asks of socially engaged research-creation. As the author also notes, this course, like many inventive approaches, has flaws that stem from its radicality. Not all of the OCADU students could travel to LA to visit arts archives, making the course exclusionary for the same reason it is innovative (169).

Concluding in Chapter Seven, Springgay discusses changes she made to her office, such as giving students access to the room when she is not on campus, as an example of how we as educators can "shift the ways in which we approached reading and studying in the academy—as something solitary and typically assigned in course work—to a practice of intimacy" (172). This practical example, like so many of the research-creation events described within *Feltness*, offers educators clear

suggestions for a more *felt* method of education. And, as with the OCADU course, these suggestions have also already found their own barriers to widespread adoption. Springgay has shown that by refusing to establish expected learning outcomes in advance nor provide quantifiable evaluative criteria such as rubrics, as is the normal educational practice, research-creation is "imponderable" to neoliberal educational administration.

As *Feltness* is a culmination of over a decade of Springgay's work, the scope of the content she presents sometimes gets in the way of showcasing *felt* as a method. I found this most often with her returns to care as a core value of *feltness*, which could have been developed further in its own right (130, 144). Chapters are largely organized around new examples of research-creation, which are afterward connected to current pedagogical theory, and then to *feltness*. With this structure, the concept of *feltness* and its many theoretical underpinnings read secondary to research-creation as a pedagogy. Also, the small, already intimate, size of elementary and university seminar courses eases the touch-based, collaborative, and process-oriented learning Springgay describes. The author does not comment on the application of *feltness* in large university lecture courses, where many students are introduced to art history and arts education as a field, and where active learning is often most challenging to implement. This is one of many possible future research areas supported by this book. *Feltness* offers a strong new work of affective-pedagogical

literature with which we can catalyze future socially engaged projects and validate ever-more disruptive grant applications.

Springgay's *Feltness* is a guiding resource for educators looking to implement or justify research-creation with respect to the social justice that such radical pedagogy can either foster or simply perform. The book makes a compelling case for the benefits of research-creation, educating as an artist-teacher, and the need to keep both practices affective and socially engaged.

Laura Ryan is a PhD Candidate in the Department of Art History & Art Conservation at Queen's University.
—lglkr@queensu.ca

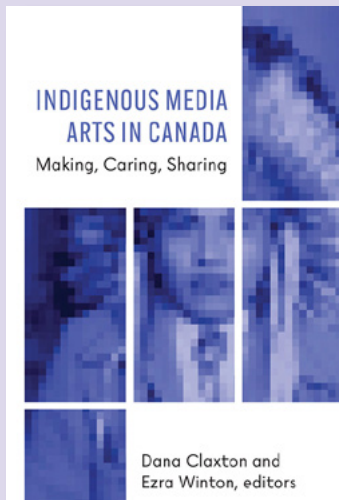
1. "Definitions of Terms," Social Sciences and Humanities Research Council of Canada, Government of Canada, updated May 4, 2021, <https://www.sshrc-crsh.gc.ca/funding-finance/programs-programmes/definitions-eng.aspx#a22>.

Dana Claxton and Ezra Winton, eds.
Indigenous Media Arts in Canada: Making, Caring, Sharing
Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press, 2023

450 pp., b&w illus.
\$44.99 (paper) ISBN 9781771125413

Migueltzinta Solis

In *Indigenous Media Arts in Canada: Making, Caring, Sharing*, editors Dana Claxton and Ezra Winton present a comprehensive look at landmark artworks and events within Indigenous moving image, film, and television in Canada. The book is divided into four main sections: "Decolonizing Media Arts Institutions," "Protecting Culture," "Methods/Knowledges/



Interventions,” and “Resurgent Media/Allies/Advocacy.” Focusing on artists and creators in so-called Canada, *Indigenous Media Arts in Canada: Making, Caring, Sharing* takes pains to provide context for and analysis of both Indigenous-made media and moving image, and a critical analysis of settler-made media which has negatively affected Indigenous representation. While the book does not present radically new ideas in media art, it does fulfill a need for further unpacking of the trajectories of media, video, and film in the recent past and how it has shaped our Indigenous medial present.

Contributions such as Claudia Sicondolfo’s “Sights of Homecoming: Locating Restorative Sites of Passage in Zacharias Kunuk’s Festival Performance of *Angirattut*” and Joanne Hearne’s “‘Our Circle Is Always Open’: Indigenous Voices, Children’s Rights, and Spaces of Inclusion in the Films of Alanis Obomsawin” focus on the works of creative figures important to the fields of Indigenous film, television, and media art, contextualizing them

within these fields as well as within their larger political contexts. Other contributions such as Alethea Arnaquq-Baril’s conversation with editor Ezra Winton, “Curating the North: Documentary Screening Ethics and Inuit Representation in Cinema” and “Not Reconciled: The Complex Legacy of Films on Canadian ‘Indian’ Residential Schools” offer redress to problematic films and media with in-depth, politically situated criticism, often contrasted with works that align with Indigenized and decolonized modes of media creation. The book seeks to provide a thorough historical overview of Indigenous media’s creative, political, and technological development, while also taking time to discuss theoretical and methodological approaches which resist colonial historicizing, demonstrating the editors’ desire to question the ways in which imaging has served to disempower Indigenous life and bodies. Interdisciplinary in approach, this book will be quite useful to educators and students in film, cultural, literary, and visual studies. While the volume largely addresses works realized before 2016, it does provide background on foundational issues and texts relevant to media arts today.

Indigenous contributors offer their Inuit, Anishinaabe, Métis, Hunkpapa Lakota, L’nu, Cree, and Ojibwe perspectives, among others, applying a broad range of Indigenous worldviews and voices to the subject matter. In “Indigenous Documentary Methodologies – ChiPaChiMoWin: Telling Stories,” Jules Arita Koostachin (Attawapiskat First Nation) delivers an accessible

rethinking of documentary practice grounded in her own filmmaking and scholarly practice. Settler contributors largely self-identify as such, and in some cases use their positionality to provide insight for others in positions of institutional influence, such as Claudia Sicondolfo’s contribution on the experience of Zacharias Kunuk’s film being screened without English subtitles, and Toby Katrine Lawrence’s “Curatorial Insiders/Outsiders: *Speaking Outside* and *Collaboration as Strategic Intervention*,” which may be useful to settler curators, art historians, cultural workers, educators, and anyone involved with arts programming. The aim of the book seems skewed more towards providing an understanding of Indigenous media arts and media art history for a settler audience, rather than supporting Indigenous scholars, artists, students, educators, and media practitioners who approach these topics from a lived experience of Indigeneity. While the volume makes space for Indigenous voices, the way in which those voices are presented is performing for a largely settler—or *settled*—audience, a sadly common pitfall in Indigenous and post-colonial scholarship.

“Our Own Up Here: A Discussion at imagineNATIVE,” a conversation between Dani Goulet, Tasha Hubbard, Jesse Wenthe, Alethea Arnaquq-Baril, and Shane Belcourt makes important space for Indigenous self-address on recent issues in media and imaging. This contribution opens the first section of the book, “Decolonizing Media Arts Institutions,” which provides valuable insight and criticism on the

ways in which Indigenous imaging and self-imaging has been represented in film festivals, broadcasting platforms, and similar media-oriented institutions. Refreshingly not overcredited, “Our Own Up Here” is a conversation between key players in the established world of Indigenous media and film serves not only to bring these important voices to a larger audience, but also to show how Indigenous thought can unfold through collective discussion and relating. The participants’ humour, passion, and critical conversation (as they crack jokes and express themselves candidly) offers far more hopeful and helpful pathways into Indigenous methodologies of media creation, critique, and dissemination than a more theoretical text might. Through the roundtable format, the reader can learn through observation rather than through instruction—the typical academic writing form—the importance of relationship-making and keeping to the development of radical Indigenous creativity and discourse.

The contributions to the second section, “Protecting Culture,” give the volume a strong political backbone. They examine key political topics such as the Residential School System, racially motivated and gender-based violence, and other sources of historical trauma and cultural genocide for Indigenous peoples within the Canadian colonial state. In “Not Reconciled: The Complex Legacy of Films on Canadian ‘Indian’ Residential Schools,” film scholar Brenda Longfellow lays out a clear critique of how visual media across genres has narrativized the Residential School System

in Canada’s national imaginary largely for the purposes of settler consumption. Longfellow points out colonial conventions found in documentaries and fictional films on the rss which do a disservice to understanding its realities even if their intent is to illuminate them. Longfellow analyzes the production history and choices in films including *Cold Journey* (1975) and *Where the Spirit Lives* (1989) to deconstruct how the writing, characters, aesthetics, and racial/cultural make-up of the production team shaped the films’ representation of the rss, and how this in turn informed the contemporary liberal colonial discourse around reconciliation. Longfellow goes on to give in-depth thought to Indigenous-made films addressing rss legacies from a place of self-determination. She discusses Métis director Loretta Todd’s *The Learning Path* (1991) as an example of a reparative documentary which focuses on recovering lost knowledge and education post-rss. Rather than feed a settler fixation on the abuses experienced within the rss and hunger for easy reconciliation, Longfellow shows how reparative documentaries, such as Barbara Cranmer’s *Our Voices, Our Stories* (2016) and *Kuper Island: Return to the Healing Circle* (1998) by Christine Welsh and Peter C. Campbell, use visual strategies of juxtaposition to reframe rss as a narrative of Indigenous survivance and resurgence.

Part three of the book, “Methods/Knowledges/Interventions,” presents a cross-disciplinary constellation of approaches which span performance and documentary media, and outline important strategies for

medial subterfuge of colonial institutional forces in the past, present, and future—if one chooses to so categorize. Scholar and curator Julie Nagam and art historian Carla Taunton examine Ursula Johnson’s *L’nuwelti’k (We are Indian)* (2012–) and *SNARE* (2013) by Lisa Jackson, two works which bring together media and the body to express Indigenous, gendered embodiments. Their chapter, titled “Marking and Mapping Out Embodied Practices through Media Art,” provides a strong argument for performance as critical to the processes of decolonizing the body. Readers working at the crossroads of archive and performance will find valuable the chapter’s section on the Indigenous living archive, which they situate as a space where static medial elements (videos, photographs, maps, cultural objects) can be brought to life via materially engaged performance, process, and activation.

Michelle Stewart’s contribution, “The Generative Hope of Indigenous Interactive Media: Ecological Knowledge and Indigenous Futurism,” addresses Indigenous-made video games and other narrative, immersive virtual experiences as they intersect with ideas of ecological knowledge. While the chapter provides a good primer on the topic and an interesting conceptual parallel between ecological knowledge and interactive media theories, the essay would have been helped by more recent theoretical contributions from Indigenous futurists such as Jason Edward Lewis, who unpacks Indigenous futurities beyond content production and representation, and addresses questions at

the intersections of contemporary Indigenous technologies and ontologies. Stewart does present useful reflections on story and space as they function in Indigenous digital creation, providing important foundational links between Indigenous worldviews and virtual worldbuilding and narrative design.

Part four of the volume, “Resurgent Media/Allies/Advocacy,” makes space for further experimentation in formal approaches to media via Indigenous creativity. Media scholar Sasha Crawford-Holland and gender studies scholar Lindsay LeBlanc highlight temporal and axiological agency and adaptability within Indigenous futurist approaches to the digital in their chapter, “‘Making Things Our [Digital] Own’: Lessons on Time and Sovereignty from Indigenous Computational Art.” Framed by a critique of the filmic trope of the ignorant savage, Crawford-Holland and LeBlanc analyze works by Skawennati and Scott Beniinaabandan, among others, in terms of their capacity to unsettle the digital and reclaim notions of the Indigenous technological.

In the concluding section, Anishinaabe filmmaker Lisa Jackson offers a thoughtful rumination on time and history, a brief but critical component which importantly troubles the often inescapable linearity and flatness of all colonial media, from film to text to mapping. In “Setting the Record Straight,” originally adapted from a social media post, Jackson states simply that Indigenous stories are not intended to be easily understood by the forces which gatekeep the highest echelons of media production, even

while these are the most important stories, the ones which endure.

Interestingly, there is scant address in this volume of social media as it relates to contemporary Indigenous imaging and self-imaging. This omission is surprising given its role in current movements such as LandBack as well as recent blockade demonstrations such as the 2020 rail blockade in Tyendinaga, raised in solidarity with Wet’suwet’en demonstrations at the time. In a book concerned with access to image and narrative production, social media as a conduit for political mobilization, particularly amongst young and emerging Indigenous artists, might have been more deeply considered. Another question left unaddressed is the role of streaming services and content creators, particularly Indigenous-run streaming services and television networks such as Red Nation Television Network and the Aboriginal Peoples Television Network (APTN), in current media creation and access.

The volume makes a few attempts at bringing visual art, new media, and performance into the fold, but ultimately focuses on film, cinema, video, and television. While it is understandably difficult to keep up with the speed of media production and technological innovation, the book could have made more conceptual space for the rapid evolution of digital creativities as well as the ways in which the moving image in the visual arts has a different flavour than the moving image in more commercial film and television. Nevertheless, the breadth of the contributions makes this book

relevant across many fields including film, cultural studies, critical studies, visual art, post-colonial studies, and history of media and art, demonstrating an understanding of intersectionality and interdisciplinarity within Indigenous and decolonial thought and scholarship. The contributions usually reference the political and historical contexts of producers, and thus support the editors’ desire to situate media art as a tool for Indigenous self-determination via moving image production and dissemination. That being said, in tone and approach the book is likely better suited to media studies focused on film and television. The treatment of the more creative, performative, and digital elements and concepts of media art is somewhat dry and skirts deeper phenomenological and speculative discourse surrounding Indigenous Futurities.

Migueltzinta Solís is a queer trans Chicanx/mestizXXX interdisciplinary artist, writer, and educator. He holds an MFA in Art and a PhD in Cultural, Social and Political Thought from the University of Lethbridge/Iniskim in Treaty 7, traditional Blackfoot territory, where he is now Assistant Professor of Indigenous Art Studio. —mc.solis@uleth.ca

We foster critical discourse and artistic practice within an inclusive and supportive environment, to be innovative in pedagogy, and to be international in scholarly perspective.

Programs we offer

BA Major in Art History	BFA Honours in Visual Art
BA Minor in Art History	BA/BFA + Master of Management Dual Degree
BA Honours in Art History	MA in Art History
Diploma in Art History	MA in Critical and Curatorial Studies
BA Major in Visual Art	MFA in Visual Art
BA Minor in Visual Art	PhD in Art History
BFA Major in Visual Art	Learn more at ahva.ubc.ca

We acknowledge that the UBC Vancouver campus is situated within the traditional, ancestral, and unceded territory of the xʷməlkʷəyám (Musqueam)

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA
Department of Art History, Visual Art & Theory
 Faculty of Arts

Visual Art & Art History



BA | BFA | MA | MFA | PHD
vaah.ampd.yorku.ca

school of the arts, media
 performance & design

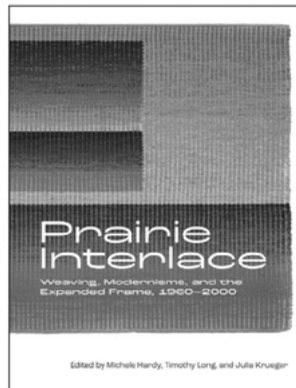
YORK U



UNIVERSITY OF CALGARY
Press

**PRAIRIE INTERLACE:
Weaving, Modernisms, and the
Expanded Frame, 1960-2000**

Edited by Michele Hardy, Timothy Long,
and Julia Krueger



Discover how innovative textile-based artwork exploded across the Canadian Prairies in the second half of the twentieth century with some of Canada's most important craft scholars.

Forthcoming
November 30, 2023



Canada



Canada Council
For the Arts
Conseil des Arts
du Canada

  @UCalgaryPress

press.ucalgary.ca



University
of Victoria

Distinguished Women
Scholars Lecture

Distinguished Women Scholars Lecture

DR. ANNE DYMOND

University of Lethbridge

Getting the Keys to the Vault: How
Feminist, Decolonizing and Anti-racist
Work is Changing Collections

Saturday, 27 January | 10:30 – 11:30 a.m.

Legacy Art Gallery

630 Yates Street, Victoria, BC

ORION Visiting Scholar

DR. ALICE MING WAI JIM

Curating in Crisis: Benin Bronzes to
Extreme Weather

Saturday, 27 January | 12:15 – 1:15 p.m.

Legacy Art Gallery

630 Yates Street, Victoria, BC

Roundtable Discussion

Critical Conversations about Collections

Saturday, 27 January | 3:00 – 4:00 p.m.

Legacy Art Gallery

630 Yates Street, Victoria, BC

Presented by the Department of Art History & Visual Studies

Our Distinguished Women Scholars Lecture series was established by the Vice-President Academic and Provost to bring distinguished women scholars to the University of Victoria.

FREE & OPEN TO EVERYONE | SEATING IS LIMITED

For disability accommodation call 250-721-7942 | uvic.ca/events