

Mise en scène de l'intégration : des modes de passage du terrain aux significations

Joëlle Tremblay, doctorante

Université du Québec à Montréal

Pierre Gosselin, Ph.D.

Université du Québec à Montréal

Résumé

La recherche dans le domaine des arts soulève la problématique de la saisie d'un savoir qui émerge sur le terrain de la pratique artistique. Cette saisie pour laquelle on convoque le plus souvent l'heuristique et la systémique appelle le développement de voies méthodologiques respectant la nature du travail artistique. Les auteurs font part ici de quelques modes développés en cours de processus de recherche et qui leur permettent de passer du terrain aux significations. Il sera notamment question du recours à la vidéo comme mode de collecte et de traitement de données, du détournement du logiciel PowerPoint pour la tenue d'un journal de pratique et du recours au « paysage d'idées » dans le travail de modélisation.

Mots clés

MÉTHODOLOGIE, PRATIQUE ARTISTIQUE, MODÉLISATION, VIDÉO, JOURNAL POWERPOINT, PAYSAGE D'IDÉES

Introduction

Invités à échanger sur la relation entre les discours théoriques et leur contexte d'émergence, nous voulons, Joëlle Tremblay et moi, partager ici quelques réflexions méthodologiques que nous poursuivons à partir du terrain de la recherche en pratique artistique. De plus en plus de praticiens du domaine des arts s'inscrivent dans des démarches d'élaboration de discours théorique dans

RECHERCHES QUALITATIVES – Hors Série – numéro 6 – pp. 57-72.

Actes du colloque RECHERCHE QUALITATIVE : DISCOURS THÉORIQUES ET ÉLÉMENTS CONTEXTUELS :

OÙ ET COMMENT METTRE EN SCÈNE L'INTÉGRATION

ISSN 1715-8702 - [http //www.recherche-qualitative.qc.ca/Revue.html](http://www.recherche-qualitative.qc.ca/Revue.html)

© 2008 Association pour la recherche qualitative

le but d'articuler un savoir intimement lié à leur engagement dans une pratique artistique. Ils s'associent d'une certaine manière au mouvement de théorisation en action¹ que l'on observe depuis une vingtaine d'années dans d'autres domaines où la pratique est comprise comme lieu de développement de connaissances d'un type particulier. Dans le champ des arts, cela est un phénomène relativement nouveau, car traditionnellement, les artistes ont eu tendance à s'investir principalement dans la production d'œuvres d'art². Mais ils sont maintenant de plus en plus nombreux à vouloir générer, en plus de leurs œuvres, des discours sur l'art qui traduisent leur point de vue spécifique de praticiens. C'est plus précisément à ce type de démarche que renvoie l'expression « recherche en pratique artistique »³.

Mais s'ils joignent le mouvement de théorisation en action, ce n'est pas précisément pour devenir des praticiens experts au sens où l'entend Schön (1983), mais davantage par souci d'articulation de connaissances qu'ils souhaitent partager. Les artistes qui adoptent une posture de chercheur, notamment dans le but de générer un savoir de type discursif⁴, sont souvent déjà reconnus par leurs pairs comme des experts du domaine de l'art, ce qui ne signifie pas nécessairement qu'ils ont pleine conscience de tous leurs processus. D'ailleurs, pour plusieurs chercheurs en pratique artistique, la prise de conscience et l'élucidation des processus qui caractérisent leur pratique représente une démarche dangereuse; ils craignent notamment d'y perdre quelque chose d'essentiel à toute pratique artistique. Plus précisément, ils craignent qu'une accentuation inadéquate de la conscience inhibe le travail de l'inconscient. La pratique artistique, on le sait, profite d'une conjugaison particulière des processus primaires et secondaires de la pensée que la psychanalyse associe à l'inconscient et au conscient et que Noy (1979) qualifie respectivement d'expérientiels et de conceptuels. Noy qualifie également les processus expérientiels de *self centered* et de subjectifs; il qualifie les processus conceptuels de *reality oriented* et d'objectifs. L'étude du travail de création artistique permet de voir que les deux types de processus interagissent de façon marquée tout au long des cycles de création et la part qui y est laissée aux processus expérientiels est sans doute une des caractéristiques qui démarque ce type de pratique des autres pratiques professionnelles.

La recherche en pratique artistique nous apparaît devoir composer avec cette particularité, que le savoir visé comportera des zones d'ombre en ce sens que tout ne sera pas donné, notamment en raison de la place que prennent les processus expérientiels dans le travail de création. On pourrait penser que cette particularité est de nature à démobiliser les chercheurs en pratique artistique, ce qui n'est pas le cas; ils continuent de vouloir participer au développement des connaissances, conscients qu'ils sont de l'importance de leur contribution.

Lorsqu'ils s'engagent dans des processus de recherche, ils veulent néanmoins recourir à des modes voisins de ceux qu'ils empruntent pour créer de manière à laisser transparaître la nature du terrain d'où émerge le savoir visé, un terrain où la pensée subjective expérientielle et la pensée objective conceptuelle (Noy, 1979) interagissent de façon marquée et constante. Mais la création et la recherche en art ne visent pas des développements de même nature. Alors que la création vise le développement d'objets symboliques polysémiques, ouverts à des interprétations multiples et divergentes, la recherche en pratique artistique vise le développement de discours appelant des interprétations convergentes. Dans ce contexte, l'effort d'innovation demande aux praticiens chercheurs du domaine de faire se rencontrer des modes de recherche avec des modes de pratique dont ils ont l'expérience et qui renvoient en eux-mêmes à d'autres façons de penser et de saisir le monde.

Il y a tout de même des pistes méthodologiques avec lesquelles la recherche en pratique artistique se sent en filiation. La première, la plus évidente, est celle de l'heuristique telle que définie par Moustakas (1968) et reprise par Craig (1978). L'aller-retour récurrent entre des mouvements d'exploration et de compréhension qui la caractérise rejoint directement les allers-retours entre les modes de pensée expérientiels et conceptuels qui particularisent la pratique artistique. Cette filiation est si marquée que bon nombre de praticiens chercheurs en art adoptent l'heuristique comme perspective méthodologique, une perspective qui agit en quelque sorte comme une toile de fond où viennent se greffer différents modes de collecte et de traitement de données. La deuxième piste est liée pour ainsi dire à la nature constructiviste du travail artistique. Alors que pour bon nombre de chercheurs dans différents domaines, le travail de recherche consiste souvent à collecter des données et à les analyser pour produire un savoir, le travail du praticien en art est davantage caractérisé par la construction ou par l'élaboration de représentations que par l'analyse. Il n'est donc pas surprenant que la recherche en pratique artistique trouve des affinités avec des méthodologies donnant une place importante à l'élaboration de représentations ou à la modélisation. En ce sens, l'approche systémique telle qu'explicitée par Le Moigne (1994) et par Durand (1996) interpelle de façon marquée les chercheurs de ce domaine en émergence qui trouvent en elle une voie de théorisation convoquant des modes inductifs voisins de ceux qui marquent la pratique artistique.

La démarche de recherche de Joëlle Tremblay tire à la fois parti des perspectives heuristique et systémique. Son objectif est de saisir sa pratique artistique pour l'explicitier et la transmettre; une pratique artistique qu'elle appelle *L'art qui relie*. L'heuristique l'incite à des allers-retours de l'exploration à la théorisation pour profiter d'une alternance du regard entre

cette pratique et les formulations théoriques qu'elle en donne. De son côté, la systémique lui fournit des principes pour l'organisation des agrégats qu'elle développe dans ce mouvement d'aller-retour heuristique. Mais bien que l'heuristique et la systémique proposent des paramètres et des principes, l'articulation du savoir doit nécessairement se traduire en opérations. La recherche d'opérations en filiation avec sa pratique artistique l'a amenée à développer des façons de faire à l'intersection du travail en arts visuels et du travail de recherche. Je la laisse maintenant évoquer sa pratique et faire part des modes qui lui permettent de passer du terrain aux significations.

Un aperçu du contexte de la recherche

Comme il a été dit précédemment, la recherche dont il est question ici vise la saisie d'une pratique, et notamment de ma propre pratique artistique. D'entrée de jeu, voici quelques éléments qui l'évoquent et qui en traduisent la complexité. D'une part, cette pratique que j'appelle « l'art qui relie » privilégie la réalisation de peintures murales, d'installations, de performances, et d'événements. On peut voir qu'il s'agit d'une pratique multidisciplinaire impliquant la participation de plusieurs acteurs. D'autre part, les œuvres sont conçues en réponse à une commande provenant de la communauté et sont réalisées avec elle. « L'art qui relie » est un art contextuel et participatif; contextuel en ce sens que ses productions sont directement inspirées par la réalité vécue dans différents contextes sociaux, et participatif en ce sens qu'il sollicite l'engagement de collectivités dans un processus de création. La mise en oeuvre des projets est interdisciplinaire; elle profite de la collaboration entre l'artiste et différents partenaires de milieux communautaires, éducatifs, syndicaux et municipaux.

Depuis vingt-cinq ans, ce type de pratique artistique m'a permis d'être témoin de transformations et de gestes d'humanité parfois bouleversants. La prise de conscience de la richesse de cette pratique et de son potentiel a déclenché chez moi le désir de mieux la saisir pour être en mesure de la transmettre.

Au cours de ma démarche de recherche, j'ai réalisé que certaines façons de faire dans ma pratique artistique pouvaient suggérer des modes méthodologiques permettant de passer du terrain aux significations⁵. Je fais part ici de ces modes. Il sera d'abord question du recours à la vidéo comme mode de collecte et de traitement de données. Puis, nous verrons comment le logiciel PowerPoint peut être détourné pour développer un journal de pratique présentant une certaine parenté avec le « rappel stimulé »⁶. Enfin il sera question de « paysages d'idées » qui s'associent à ce que certains auteurs appellent des cartes conceptuelles (Buzan & Buzan, 2000).

Recours à la vidéo comme mode de collecte et de traitement de données.

C'est au cours de la maîtrise que j'ai commencé à travailler à la saisie de ma pratique artistique⁷. À cette époque, en plus de journaux et de carnets où étaient consignés toutes sortes de documents, la vidéo a permis de filmer et de saisir sur le vif des éléments de l'action, des interactions de toutes sortes et des images montrant des émotions en direct. C'est au cours de cette période de recherche que s'est révélée la fécondité du mode vidéo pour la collecte et le traitement des données qui allaient me permettre d'amorcer une théorisation de ma pratique. Recourir à la vidéo pour collecter des données ne représente pas en soi une innovation au plan méthodologique, mais l'utilisation que j'en ai faite m'a permis de constater que la richesse de ce mode ne réside pas uniquement dans la nature et la quantité des données qu'il permet de consigner; elle tient également à la façon de faire induite par le médium lui-même. Je veux dire par là que le tournage, le montage et la diffusion qui caractérisent ce médium sont autant d'opérations pouvant contribuer à la construction des significations. Les lignes qui suivent me permettront d'explicitier plus à fond cette idée.

Le tournage

La première opération consiste à capter des données vidéographiques. Le tournage permet de prendre du recul au cœur même du présent de l'action. Lorsque je suis en pleine création avec un groupe de personnes, il m'arrive à l'occasion de délaisser pendant quelques secondes mon rôle de maître d'œuvre pour viser et filmer ce qui est en train de se passer. Il serait possible d'avoir recours à une personne extérieure pour cette captation, mais le fait de regarder à travers l'œil de la caméra, me permet de voir à distance, de prendre du recul comme le fait le peintre en cours de réalisation d'un tableau. Lorsque je suis à la caméra, j'en profite généralement pour capter des parties de l'ensemble. Faire un gros plan sur un détail concentre le regard sur une seule chose. Cela permet de remarquer et de découvrir des aspects plus subtils. Puis, lorsque je reviens au cœur de l'action, la caméra, laissée sur son trépied, continue seule de tourner des plans d'ensemble. Ces allers-retours favorisent de rapides passages entre action et observation. Ces traversées aiguisent la conscience et permettent de voir dans le sens où l'entend Paillé (1994) lorsqu'il dit que le mode méthodologique renouvelle un « savoir voir ». *Vidéo* ne signifie-t-il pas justement « je vois »? Il y a là, à proprement parler, une opération favorisant la réflexion dans l'action.

Les choix réalisés au moment du tournage orientent déjà l'interprétation du corpus des données. Ils participent au développement d'une compréhension en donnant un premier niveau de lecture du réel⁸.

Le montage

La deuxième opération consiste à organiser les données vidéographiques en procédant à leur montage. La plupart du temps, les chercheurs recourant à la captation de données vidéographiques ne procèdent pas systématiquement à leur montage. C'est plutôt la pratique de la vidéo dans sa forme artistique qui enjoint de le faire. D'ailleurs, c'est en travaillant avec ce médium, pour documenter un projet de création, que j'ai réalisé que le montage est en lui-même un véritable processus de traitement des données puisqu'il en permet l'analyse et la synthèse.

Par exemple, quinze heures de tournage à visionner de quatre à cinq fois, nécessite environ soixante heures de plongée attentive dans le corpus des données vidéographiques. À ce stade, il s'agit de prendre le temps de s'imprégner des données, d'une profusion de données qui vont dans tous les sens : interactions verbales et non verbales entre les personnes, comportements, gestes de création, regards, expressions des visages, mouvement des corps, immobilités, émotions furtives.

Les premiers visionnements se concentrent sur ce qui se passe; il s'agit de regarder, de repérer des passages importants, de transcrire certains dialogues, de noter des interactions, de prendre acte d'émotions qui se dévoilent souvent lors de silences particulièrement volubiles. Les visionnements successifs permettent de dépasser des évidences de premier niveau. Ce qui a sauté aux yeux au premier abord peut ainsi être enrichi par des éléments plus subtils, mais non moins importants pour la compréhension de situations complexes. Cette analyse profite des fonctions même de la vidéo qui permettent de scruter en profondeur certains passages en arrêtant sur image, en visionnant une séquence au ralenti ou en revenant en arrière.

Au fil des visionnements surgissent peu à peu des clés de compréhension. Ce travail de moine, pouvant sembler improductif, en raison du temps qu'il exige, m'apparaît paradoxalement capital. Sa richesse tient principalement à la qualité d'imprégnation qu'il favorise, une imprégnation qui, en quelque sorte, féconde la conscience.

Une synthèse s'opère puisque quinze heures de tournage finissent par se condenser pour se transformer progressivement en un documentaire vidéo d'une quinzaine de minutes. Mais cela ne se fait pas tout seul. La condensation se fait principalement par sélection d'extraits estimés pertinents et par leur hiérarchisation. La construction observe un processus semblable à celui de

l'écriture puisqu'il s'agit notamment de bâtir un scénario rendant compte de l'ensemble d'un projet qui représente en lui-même un échantillon de pratique. Mais ce qu'il y a de particulier ici, c'est que le scénario en question permet d'articuler une vidéo qu'on peut associer à un récit et qui se formule en images, en sons et en mots et non seulement de façon verbale. Il est également intéressant de noter que la conception du scénario permettant de refléter l'objet avec justesse ne devient possible qu'à ce moment-là, et non pas avant le tournage comme on a coutume de le faire au cinéma. On constate ici une inversion des opérations habituelles. Le fait que le scénario émerge des données vidéographiques permet épistémologiquement de constater une filiation avec la théorisation ancrée où la théorie émerge des données, plus qu'elle ne les précède.

Il m'est apparu logique de chercher à traduire mes données vidéographiques par une synthèse également vidéographique. C'est là, il me semble, une façon de tirer parti de la nature des données, en les captant et en les traitant selon la particularité même du médium.

La subjectivité qui participe au travail de création participe semblablement ici au traitement des données puisqu'elle amène à déterminer les unités essentielles à travers l'ensemble du corpus sans nécessairement expliciter préalablement des critères de sélection qui se révèlent et émergent au cours du traitement. Ici, la pensée habituellement à l'œuvre dans le travail de recherche, et que l'on pourrait qualifier de cartésienne ou encore de systématique, me semble enrichie par le concours d'une pensée sensible convoquant la subjectivité du chercheur; cette conjugaison des modes rationnels et sensibles m'apparaît de nature à favoriser la compréhension de complexités.

La diffusion

Ce que j'appelle ici la diffusion correspond en fait aux premiers visionnements de la vidéo une fois le montage quasi terminé. Il s'agit de visionnements avec les personnes directement impliquées dans le projet ou encore avec des co-chercheurs. Il ne s'agit donc pas à proprement parler de diffusion à grande échelle ou publique. À la limite on pourrait parler de diffusion privée. Ainsi, quand une première version du montage vidéo a pris forme, je fais appel à deux types de collaboration.

Une première forme de collaboration m'amène à soumettre la bande au regard des participants et des partenaires⁹. Je leur soumetts en quelque sorte une synthèse vidéographique des données, tout comme en recherche qualitative il est d'usage de soumettre, pour approbation, la synthèse d'une interview à celui qui l'a accordée. En général les participants et les partenaires se reconnaissent,

confirmant ainsi la justesse du propos. En reconnaissant dans ce montage vidéo l'essentiel de ce qu'ils ont vécu, ils le valident d'une certaine manière. Dans un processus de recherche en train de se faire, il est également possible de revenir à la salle de montage pour procéder à des ajustements à la lumière des commentaires reçus.

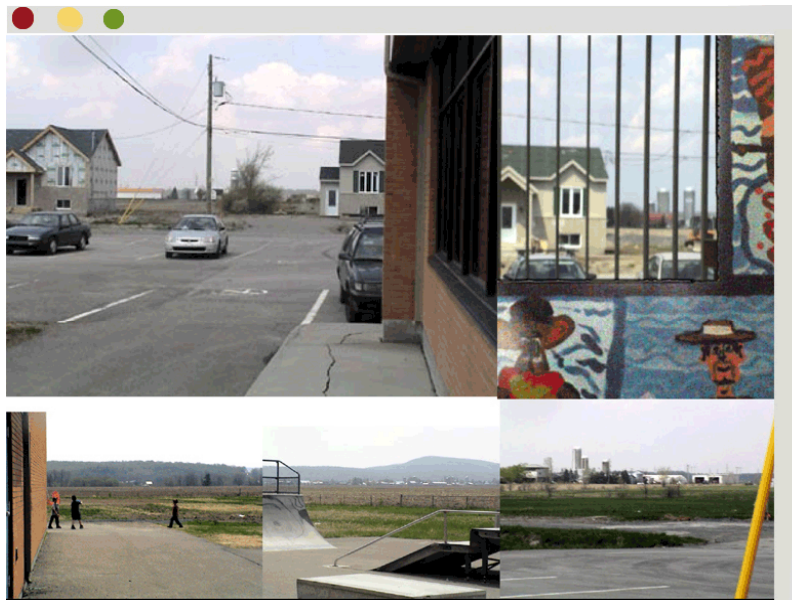
Une deuxième forme de collaboration s'adresse cette fois à des co-chercheurs¹⁰ pour un travail d'une toute autre nature. Une fois le montage réalisé, cette synthèse vidéographique sert d'outil pour théoriser. Alors que durant les étapes de tournage et de montage le recours à la vidéo peut être compris comme un mode de réflexion dans l'action ou sur l'action, au moment de la diffusion, il stimule les échanges et amène à une réflexion sur la réflexion; la première réflexion ici, c'est la bande vidéo qui « réfléchit » en quelque sorte la pratique; le dialogue avec les co-chercheurs permet de réfléchir à partir de cette première réflexion favorisant alors le passage de l'image au verbe. Ainsi, une part importante de la compréhension se construit dans le dialogue.

Détournement du logiciel PowerPoint pour l'élaboration d'un journal de pratique

Je voudrais maintenant expliquer comment j'ai détourné le logiciel PowerPoint pour développer un journal de pratique qui présente une certaine parenté avec le rappel stimulé (*stimulated recall*). C'est par hasard que j'ai découvert cette façon de recourir au logiciel pour la tenue d'un journal de pratique.

En pleine période de réalisation d'un projet de création dans une école primaire, je déposais chaque soir dans mon ordinateur les photos numériques prises le jour même¹¹. Je les visionnais dès lors, car une certaine curiosité me poussait à revoir ce qui venait de se vivre. Au départ mon objectif en tant qu'artiste travaillant avec la communauté était de pouvoir mieux préparer la suite du déroulement du projet en fonction de ce qui s'était passé ce jour là. En fait, en regardant les photos, en prenant le temps de les observer attentivement et de réfléchir tout en me laissant absorber par elles, l'idée de les classer devint impérative. En tant que chercheuse, mon regard était à l'affût. Des liens entre certaines photos me permirent de les associer par catégories facilitant l'organisation de photomontages où, par thèmes, les images furent regroupées selon une chronologie marquant les temps du projet en train de se vivre.

Devant ces photos et pendant leur montage, tout un pan de mémoire s'active ravivant à l'occasion des éléments oubliés. Les photos permettent de débusquer des détails révélateurs, de susciter des questions importantes, de prendre conscience de fonctionnements inhabituels et d'une foule de détails



Je pars, rencontre, écoute, flaire, parcours les recherches effectuées en classe, visite les lieux, observe l'architecture, la société autour. Des classes multiethniques, une école verte dans un village, du recyclage de papier, une haie brise-vent, un Arborétum, des serres, des enfants en difficulté d'apprentissage placés en classes spéciales aux horaires différents des autres élèves. Des tracteurs bruyants, des fermes, quelques amérindiens. On se rencontre, déambule dans l'école, le fouillis des bottes, des réalisations accrochées sur les murs. On se téléphone, s'écrit. Je questionne sur les attentes, essaye de saisir leurs désirs; ceux qui sont exprimés et les autres.

Un complice est nécessaire.

Dés le mois d'octobre, les premiers contacts furent faits avec la direction de l'école, ce qui a permis de mettre le train en marche : le concept de l'œuvre et de la pédagogie, les maquettes et la planification des aspects matériels.

Cette imprégnation dans le milieu permet de nous ajuster, de nous connaître et de concevoir un projet adéquat. Je réalise l'importance de la rencontre entre l'artiste et la communauté. Elle est fertile lorsqu'un temps important y est investi pour que l'on puisse bien saisir les enjeux que révèlent les détails.

L'oeuvre d'art mise en chantier pourra alors avoir une certaine profondeur dépassant l'aspect décoratif ou la simple animation culturelle.

Les gestes posés, dès la première rencontre, font partie de cette forme d'art que j'appelle l'art qui relie.

Figure 1 : Exemple d'une page d'un journal PowerPoint

favorisant une lecture riche des dynamiques induites par le projet. L'écriture devient alors impérative pour garder la trace de ces souvenirs proches qui n'en demeurent pas moins volatiles. Dans le menu « affichage », en passant du mode « diapositive » au mode « page de commentaire », il est possible, dans l'esprit du journal de pratique, d'écrire directement avec le logiciel sous le montage photographique. Le changement de fonte, permet de distinguer ce qui est de l'ordre de la description de ce qui est de l'ordre du commentaire.

Au départ les photos ont été prises tout simplement pour documenter le projet. Il n'était pas alors prévu de réaliser un PowerPoint et encore moins de recourir au mode « page de commentaire » pour y tenir un journal de pratique. Cette façon de faire m'est apparue si féconde que j'ai décidé d'y recourir lors de chacun des projets ultérieurs. Un des avantages de ce mode vient du fait qu'un temps très court sépare la captation des données photographiques dans l'action et la réflexion par l'écriture d'un journal de pratique. En fait, comparativement au mode décrit précédemment (recours à la vidéo comme mode de collecte et de traitement de données), le journal PowerPoint ne demande qu'une infrastructure légère permettant, au quotidien, de conduire conjointement une pratique artistique et une pratique de théorisation.

Recours au paysage d'idées dans le processus de modélisation

Pour terminer, il sera question de ce que j'appelle un « paysage d'idées » et qu'on peut associer à des cartes conceptuelles. Le travail par « paysage d'idées » est majeur pour moi parce que c'est grâce à lui que s'opère véritablement une synthèse, qu'un sens plus global se construit. Comme il en a été question précédemment, avec la vidéo et les journaux PowerPoint, je cherche d'abord à saisir la dynamique de projets singuliers. Avec le paysage d'idées, je cherche cette fois à saisir la dynamique d'ensemble qui caractérise ma pratique. Dans les lignes qui suivent, je parle de trois opérations principales à travers lesquelles le paysage d'idées prend forme tout en permettant de construire une compréhension.

L'opération initiale consiste à reprendre contact avec les données empiriques : vidéos, journaux de type *PowerPoint*, carnets dans lesquels je consigne toutes sortes de documents (notes d'entretiens, lettres, courriels, comptes-rendus de réunion, coordonnées de personnes, photos, coupures de journaux, planifications, etc.). Au cours de l'examen de ces données, je repère des thèmes, des idées récurrentes ou importantes que j'inscris au centre d'une grande feuille blanche d'environ un mètre et demie de large par un mètre de haut. C'est ainsi que débute la mise en forme du « paysage d'idées ». Je cherche d'abord à identifier des éléments (des mots, des verbes) permettant de décrire concrètement l'objet que je cherche à saisir, c'est-à-dire ma propre

pratique artistique avec la communauté. Assez vite, j'arrive à départager ce qui est de l'ordre des structures en jeu de ce qui est de l'ordre du fonctionnement et de ce qui est de l'ordre des visées. Comme ma pratique se déroule dans le temps à travers des projets spécifiques, la ligne du temps est présente, de gauche à droite, dans cette esquisse initiale et guide l'organisation d'ensemble.

Une deuxième opération consiste à reprendre contact avec les théories qui m'ont nourrie jusqu'alors à travers mes fiches de lecture. J'écris, sur de petits papiers collants (*post-it*), des concepts clés, des citations. La couleur des *post it* permet dans un premier temps d'associer les auteurs par champ disciplinaire (psychologie, sociologie, philosophie, art, éducation, etc.). Quand un auteur m'apparaît plus important, je le mets en évidence en lui attribuant des *post it* d'une teinte particulière. Je place au fur et à mesure ces *post it* autour de ce qui a été inscrit initialement au centre; cela se fait de façon assez spontanée et au début, les *post it* de même couleur se retrouvent dans une même zone. Puis, en déplaçant ces *post it*, je fais en quelque sorte dialoguer mes auteurs entre eux, ce qui permet de constater des accords ou des dissonances. Les apports théoriques, en relation les uns avec les autres, agissent métaphoriquement comme des phares; ils éclairent les mots qui ont été posés au centre du schéma et qui décrivent ma pratique. Ils m'aident à la réfléchir, à l'interpréter et à la comprendre. À ce moment, les *post it* ne sont plus uniquement regroupés par couleur, ils sont dispersés dans tout le paysage. Parfois, l'espace disponible ne suffit plus; il faut alors agrandir le paysage en collant d'autres morceaux de papier là où cela déborde.

Cette opération demande du temps et de la patience; on peut parler d'une opération récurrente et exigeant beaucoup de tâtonnement pour aboutir à des niveaux d'arrangement qui satisfont, du moins pour un certain temps, le chercheur. Au cours de la recherche qui s'étale sur plusieurs années, des réaménagements majeurs ont lieu, traduisant l'évolution et l'affermissement d'une pensée.

Une troisième opération consiste à revenir sur des projets réalisés dans différents contextes pour les regarder cette fois à la lumière du paysage d'idées. Cela me permet de prendre conscience de ce qui est singulier et de ce qui est général; le général me révèle l'essence de ma pratique au-delà de la variété des projets. De façon complémentaire, je simule des variations; cela me permet d'évaluer le niveau de stabilité de mon schéma en fonction de variantes possibles.



Figure 2 : Paysage d'idées en cours de développement

Ces opérations permettent d'étudier les relations entre les diverses composantes de ma pratique. Les *post-it* se regroupent peu à peu par affinité. Une perspective prend forme. À un moment donné, des thèmes majeurs s'imposent. Je les écris alors sur des *post-it* aux couleurs plus éclatantes, pour les mettre en valeur par rapport aux autres. Peu à peu, il me semble que la représentation parvient à un certain niveau de saturation, que le paysage s'apaise, se stabilise. Je veux dire par là que tout prend sens et que le portrait que j'arrive à donner de ma pratique artistique me semble juste.

Lorsque j'ai le sentiment que ma représentation atteint une certaine stabilité, je rencontre mes directeurs de recherche. Je déploie le paysage sous leurs yeux et s'ensuivent des échanges; nous sommes alors trois à regarder le « paysage », à questionner son adéquation avec le réel et le sens vers lequel il

tend. Ces échanges avec des personnes extérieures m'apparaissent importants; ils constituent en eux-mêmes une opération de recherche, car le regard de l'autre permet de percevoir des choses que le chercheur ne voit plus tant il est lui-même immergé dans son sujet.

Conclusion

C'est bien simplement et dans un esprit d'échange que nous avons parlé ici d'opérations et de modes méthodologiques avec lesquels le terrain de la pratique artistique se sent en filiation. Comme nous l'avons souligné au début du présent article, la recherche en pratique artistique est un domaine en émergence; il n'est donc pas surprenant de constater que la réflexion épistémologique et méthodologique dans ce domaine ne fait que commencer pour ainsi dire. Mais malgré sa relative jeunesse, nous croyons que cette réflexion peut contribuer pertinemment à la discussion, notamment en ce qui a trait à la recherche de modes permettant de théoriser tout en demeurant près du terrain d'où émerge le savoir. Nous avons voulu partager autour de ces modes, non pas pour les présenter comme « achevés », mais plutôt pour en faire part dans leur état actuel de développement, un développement qui, nous le croyons, est appelé à se poursuivre. Néanmoins, tels que montrés ici, nous pensons qu'ils peuvent déjà interpeller des praticiens chercheurs d'autres domaines.

Enfin, il nous importe en concluant de souligner un aspect qui était présent à notre esprit au départ; la rédaction du présent texte en a toutefois accentué la conscience. Il s'agit de l'importance du rapport dialogique dans l'articulation de notre réflexion méthodologique. Nous réalisons à quel point le dialogue soutenu entre doctorante et directeur de recherche représente en lui-même une modalité de recherche. Ici et là dans notre texte, il est question de synthèses vidéo, de documents PowerPoint ou de paysages d'idées stimulant le dialogue. En plus de favoriser l'avancement de la recherche, le dialogue en question s'est révélé être un mode particulièrement fécond pour le développement d'une pensée méthodologique.

Notes

¹ L'expression « théorisation en action » est empruntée à Domenico Masciotra qui a proposé en 1998 un *Modèle de théorisation-en-action* dans la poursuite des perspectives amenées par Schön (1983, 1987).

² L'histoire de l'art permet néanmoins de constater quelques exceptions chez des artistes qui, en plus de leurs œuvres, ont généré des savoirs de type discursif à propos de la pratique de création en art. Il suffit de penser à Léonard de Vinci qui a notamment développé son *Traité de la peinture* en tirant parti de carnets qu'il a tenus parallèlement à son travail d'atelier (voir Léonard & Péladan, 1928). On peut penser également à Paul Valéry qui, conjointement à son travail d'écrivain, a tenu pendant une

cinquantaine d'années des *Cahiers* qui témoignent d'une démarche de pratique réflexive (voir Valéry & Robinson, 1973).

³ Nous en sommes venus à parler de « recherche en pratique artistique » sous l'influence de Conte (2001) qui, de son côté, parle de « recherche en arts plastiques » pour désigner les recherches menées « dans le mouvement d'une pratique concrète et personnelle ». De notre côté, nous avons d'abord commencé par parler de « théorisation des pratiques » en art. Nous en sommes venus ensuite à parler de « théorisation à partir de pratiques artistiques » de manière à englober une plus grande variété de recherches. Finalement, l'expression « recherche en pratique artistique » nous est apparue plus pertinente encore parce qu'elle renvoie à toute recherche tirant parti d'une immersion du chercheur dans une pratique artistique. Voir à ce sujet Gosselin & Le Coguiec (2006).

⁴ Plusieurs artistes considèrent leurs œuvres comme objets porteurs de connaissances ou porteurs de savoir, des objets se prêtant à des interprétations plurielles. En adoptant une démarche de chercheur, certains artistes veulent générer un autre type de savoir, un savoir discursif convoquant cette fois des interprétations plus convergentes.

⁵ La prise de conscience de ces modes a profité du dialogue soutenu avec mon directeur de recherche, coauteur du présent article. Nos échanges ont permis de traduire en méthodologie des façons de faire naturellement convoquées pour la saisie de ma pratique.

⁶ Traduction française de l'expression anglaise *stimulated recall*.

⁷ Cette démarche de recherche s'est déroulée de 1999 à 2002 (voir Tremblay, 2002).

⁸ Bien entendu, dans ce contexte de capture vidéo, il importe d'établir un lien de confiance avec les participants et les collaborateurs de manière à ce que la présence d'une caméra ne les inhibe pas. Il importe notamment de les informer de l'utilisation qui sera faite de ces données et d'obtenir leur accord.

⁹ Je rappelle ici que les participants sont les personnes qui ont contribué activement à la création. De leur côté, les partenaires sont les différents responsables d'organismes communautaires et de milieux éducatifs, syndicaux et municipaux qui commandent les projets.

¹⁰ Par co-chercheurs, je désigne prioritairement ici mes directeurs de recherche, mais également des pairs artistes ou des chercheurs du domaine des arts ou d'autres domaines.

¹¹ Au début et à la fin des projets, c'est généralement moi qui prend les photographies. Mais durant la phase de réalisation proprement dite, alors que je suis dans le feu de l'action, il m'arrive de demander à des collaborateurs de prendre eux-mêmes des clichés.

Références

- Buzan, T. & Buzan, B. (2000). *Mind map : dessine-moi l'intelligence* (2^e éd.). Paris : Éditions d'Organisation.
- Conte, R. (2001). Éditorial. *Plastik, 1*, 2-7.

- Craig, P. E. (1978). *The Heart of the Teacher. A Heuristic Study of the Inner World of Teaching*. Boston : Boston University Graduate School of Education.
- De Vinci, L. & Péladan, J. (1928). *Traité de la peinture trad. intégralement pour la première fois en français sur le cocex vaticanus (urbinas) 1270, complété par de nombreux fragments tirés des manuscrits du maître, ordonné méthodiquement et accompagné de commentaires par Péladan* (9^e éd.). Paris : C. Delagrave.
- Durand, D. (1996). *La systémique*. Paris : Presses universitaires de France.
- Gosselin, P. & Le Coguiec, E. (2006). *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Le Moigne, J. L. (1994). *La théorie du système général théorie de la modélisation* (4^e éd.). Paris : Presses universitaires de France.
- Masciotra, D. (1998). *Modèle de méthode de théorisation-en-action du praticien-chercheur méthodologie de la recherche théorique en éducation*. Montréal : Université du Québec à Montréal, Centre interdisciplinaire de recherche sur l'apprentissage et le développement en éducation.
- Moustakas, C. (1968). *Individuality and encounter*. Cambridge, MA : Sage.
- Noy, P. (1979). The Psychoanalytic Theory of Cognitive Development. *Psychoanalytic Study of the Child*, 34, 169-216.
- Paillé, P. (1994). Pour une méthodologie de la complexité en éducation : le cas d'une recherche-action-formation. *Revue canadienne de l'éducation*, XIX(3), 215-230.
- Schön, D. A. (1983). *The reflective practitioner how professionals think in action*. New York : Basic Books.
- Schön, D. A. (1987). *Educating the reflective practitioner toward a new desing for teaching and learning in the professions*. San Francisco, CA : Jossey-Bass.
- Tremblay, J. (2002). *L'art qui relie : un mode de pratique artistique dans la communauté : émergence de sens à travers l'art collectif*. Mémoire de maîtrise inédit, Université du Québec à Montréal.
- Valéry, P. & Robinson, J. (1973). *Cahiers*. Paris : Gallimard.

Joëlle Tremblay est une artiste multidisciplinaire dirigeant la création d'œuvres qu'elle réalise avec la communauté et qui lui sont commandées par elle. Une expérience de vingt-cinq ans dans ce type de pratique lui a permis de développer une expertise pour mener des projets artistiques en collaboration avec des milieux communautaires ou éducatifs. Professeure à l'École des arts visuels de l'Université Laval, elle poursuit également un doctorat en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal.

Pierre Gosselin est professeur à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal où il est actuellement directeur du Doctorat en études et pratiques des arts. Ses travaux de recherche sur le processus créateur l'ont amené à développer une didactique plus particulièrement éclairée par sa représentation de la dynamique de création. Au plan didactique, il s'intéresse à l'enseignement des arts aux adolescents et aux adultes. Plus récemment, son implication dans les séminaires de méthodologie de recherche l'ont amené à travailler au développement de modes méthodologiques pour la recherche en pratique artistique.