

Transferts d'expériences

Guy Sioui Durand

Number 116, Winter 2014

Transférer l'expérience

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71281ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sioui Durand, G. (2014). Transferts d'expériences. *Inter*, (116), 9–13.

tRAnsferts d'EXpérienCeS

► GUY SIOUI DURAND

AutoUr dU feu, eN clAsSe ou eN rÉSidence

Cet article aborde des questions relatives à l'enseignement de l'art et aux pratiques artistiques. J'ai instantanément apprécié l'expression, mais je la préfère conjuguée au pluriel : « transferts d'expériences ». Plusieurs angles et autant d'exemples vécus y convergent, à commencer par ma position d'intellectuel amérindien, pour qui l'importance de la transmission est incontournable dans un monde hypermoderne complexe. C'est en ce sens que le présent essai traite des transferts d'expériences sous trois aspects connexes et complémentaires :

- 1) la dualité plus vaste entre l'inné et l'acquis au regard des nouvelles avancées scientifiques et technologiques ;
- 2) le choc entre la tradition à échelle humaine et l'impact de l'innovation sur les enjeux de l'enseignement de l'art ;
- 3) l'examen de trois types de transferts d'expériences comme art.

De l'humain à l'inhumain / Quelles sont la part de l'inné et celle de l'acquis dans nos vies ? Cette interrogation est fondatrice des sciences biologique et anthropologique. L'acquis ne serait-il qu'une superficialité dont la conscience activée par le cerveau amplifierait l'importance, alors que l'essentiel est transmis de manière innée ? Sous cet angle, il n'y aurait qu'un transfert d'expérience premier et inexorable : engendrer la vie à l'échelle de l'univers ; mettre au monde à l'échelle des êtres vivants.

À cet égard, chez les humains, donner la vie serait un transfert d'expériences matricielle, génétique et biologique, qui détermine leur bagage d'aptitudes, leur potentiel de développement, et est la base de leur destin. Ce passage premier devient la plateforme de survie pour un second apprentissage (famille, communauté, époque) à des degrés variables selon les êtres vivants, leurs niveaux d'autonomie et de socialisation, et leurs mécanismes d'apprentissage.

Que ce soit autour du feu, autrefois, pour nous, Amérindiens, ou à l'époque de la cité grecque pendant la marche sur la place publique où l'on réfléchissait philosophiquement comme Socrate, ou encore lors de la graduation annuelle et de la fréquentation des salles de classe et de la bibliothèque avec ses écritures et livres de référence, le modèle de proximité entre élèves et professeur a perduré.

Que l'on se trouve dans des laboratoires de recherche aux protocoles scientifiques ou seul devant un écran d'ordinateur aux programmes d'intelligence artificielle assistant le cerveau, une césure fondamentale semble toutefois s'opérer. Au regard de la tradition orale, des dialogues et des interrelations, bien que médiatisées par des ouvrages de référence et des exercices comme l'enseignement de la vie et de l'art à l'échelle humaine, les nouvelles avancées de la technologie et de la culture numérique changent le paradigme : aujourd'hui, nos manières de créer et d'analyser doivent composer avec l'inhumain ! Voyons voir.

Autour du feu / *Les anciens de la région étaient rassemblés cet hiver-là pour élire un très célèbre capitaine. Ils ont coutume, en de telles occasions, de raconter les histoires qu'ils ont apprises concernant leurs ancêtres les plus éloignés afin que les jeunes gens qui sont présents en gardent le souvenir et puissent les raconter à leur tour quand ils seront vieux. Ceci afin de transmettre à leur postérité l'histoire et les annales du pays... (Aussi) les vieux conteurs Hurons [sic] s'assoient près du feu par des soirs de lune, se racontent des légendes délicieuses comme aussi les plus extravagantes¹.* Cet extrait des *Relations des jésuites* (1645) peut-il, près de quatre siècles après, demeurer d'actualité ?

Du point de vue amérindien qui est le mien, les transferts d'expériences sont immémoriaux et fondamentaux. La transmission orale se fait en présence réelle d'un harangueur, nécessitant une attitude d'écoute *in situ*, ce qui s'appelle « être initié ». Cela vaut pour l'héritage (mythes, récits, légendes, interprétations du territoire, traités et alliances scellés par les wampums). Cela vaut encore pour la fabrication d'un canot d'écorce, d'une paire de raquettes ou d'un tambour.

Amérindien qui assume son héritage et sa différence culturels², ma scolarisation fut grandement canadienne-française (québécoise) et nord-américaine. Elle a été celle de ces modes d'apprentissage en mutation et d'un passé difficile. Le mode amérindien de la *transmission*, s'il persiste, a été gravement mis à mal. La scission du mot en *transe mission* traduit bien la période historique de censure par l'évangélisation chrétienne forcée, la solution des réserves et des pensionnats comme moyens d'acculturation et d'assimilation, l'interdiction des rituels et de la langue reléguant les pratiques de transfert du savoir dans une clandestinité de survie. Mis ensemble, mon héritage amérindien et mes aventures interculturelles dans l'art ont fait de moi un enseignant, un écrivain sociologique critique et un commissaire indépendant.

Sur la place publique / Toutefois, cette socialisation première amérindienne, faisant perdurer un mode d'initiation prétendant que la mythologie et les rituels persistent comme une des façons de comprendre et d'être au monde, n'est qu'une vision spécifique, qu'un aspect du phénomène de la connaissance en partage. Les enseignements religieux ont vite été relativisés par l'apport des sciences humaines et de la pensée

scientifique. À cet égard, il importe de rappeler la philosophie du dialogue comme rencontre entre la pensée racontée et la réflexion nomade, investissant les places publiques, que la vie scolaire et l'univers des réseaux d'art maintiennent avec leurs colloques, conférences et exercices publics.

Sur une très longue période, la religion et la philosophie chrétiennes ont développé de manière dominante les balises d'une compréhension d'un univers dédoublé, hérité des mythologies autochtones et antiques, qui instaure la division entre un en-haut et un ici-bas, le ciel et la terre, le monde du divin et celui de l'humain. Ces sociétés, dites traditionnelles, se sont modélisées sur la révélation par le culte religieux et l'évangélisation, même de force, mais aussi par une laïcisation progressive fondée sur l'apprentissage par cœur, le mimétisme (les copistes) et la relation des métiers apprenti/maître. La théologie impose de croire en la transcendance immuable (la foi et ses églises).

La modernité philosophique, herméneutique et psychologique insinue l'introspection (« connais-toi toi-même » : l'individu devient le centre de l'univers) et la pensée rationnelle, scientifique. Entre société traditionnelle et société moderne, un modèle « classique » de l'enseignement comme transfert d'expérience se maintient jusqu'à la période postmoderne : mémoriser, copier, écrire, réciter, psalmodier, être en examen de pur savoir et se souvenir en graduant d'étape en étape, par logique et érudition ; bref, faire ses classes d'humanité. Un tel transfert d'expérience s'est appuyé et s'appuie encore sur l'écriture et les publications imprimées : textes bibliques, documents, livres, dictionnaires, manuels, précis, images.

Le laboratoire et l'intelligence artificielle / Progressivement, les transferts d'expériences scientifiques, introduisant la « méthode des méthodes » de contrôle des variables, la mesure, les équations, les modèles théoriques et opératoires, les indicateurs invariables et variables, les hypothèses, la validation des résultats reproductibles dans les mêmes conditions, font révolution. La science introduit les lois reproductibles, les axiomes, les modèles ainsi qu'un lieu : le laboratoire. Au mytheologique, à l'alchimie, au religieux, la science oppose la raison et l'exploration méthodologique comme connaissances systémiques. De même, les technologies avancées, avec leurs modes de surveillance et de sélection, s'édifient en tant qu'exploitation économique et exploration scientifique de l'univers et de sa part d'inhumain, ayant davantage affaire à la vie dans le cosmos et à l'intelligence artificielle des machines.

Prenant en exemple l'araignée qui n'existe que par sa toile et la toile, que par l'araignée, le chercheur et essayiste Ollivier Dyens (*La condition inhumaine* [2008], *Enfanter l'inhumain : le refus du vivant* [2012]) explore la notion de « stigmergie » comme posthumanisme : « Nous ne devons pas chercher comment être humain, mais bien comment être inhumain. [...] Nous ne sommes pas humains, nous ne sommes pas autonomes, nous n'avons aucune volonté propre. Nous émergeons, vivons, perdurons grâce à des collectivités de bactéries, d'insectes, de machines. Tels des insectes sociaux, nous créons des « nids », des « toiles », des « fourmilières » que nous appelons villes, machines, civilisations, non pas simplement parce que nous en ressentons génétiquement le besoin, mais bien parce que ces structures nous ordonnent de le faire. Nous ne sommes que mécanismes à la solde de l'évolution³. »

En 2013, tous ces systèmes-machines sont dotés de mémoire, d'interactivité et de production en qualité d'intelligence artificielle : programmes et applications algorithmiques numériques pour ordinateurs, téléphones et tablettes. Ils sont tous investis de systèmes programmés, d'applications qui se modifient, compilent et analysent nombre de tâches quantitativement et plus rapidement que le cerveau humain qu'ils informent.

En ce sens, l'inhumain transforme non seulement la diffusion mais aussi la production des savoirs dans plusieurs domaines pour comprendre, réseauter et visualiser autrement les milieux de vie. La compilation analytique des mégabanques de données numérisées, accumulées par les cartes à puce comme pour les flux de transport, et l'analyse intelligente artificielle viennent nous assister pour prendre en charge des masses de ressources textuelles (bibliothèques numérisées, par exemple le projet Érudit au Québec) et bientôt multimédias (œuvres d'art visuelles, sonores,

Web). La découverte par des machines de logiques d'ordonnement (questions, corpus, concepts, thèmes, sous-ensembles), de rapports insoupçonnés, de thèmes négligés, de tendances occultes, donne aux étudiants et aux chercheurs de nouvelles connaissances à explorer⁴.

Par exemple, lors du colloque « Échographie des œuvres en art audio et électronique », qui avait lieu durant la Manif d'art 6 en 2011, Alain Depocas a présenté le projet DOCAM, un regroupement interuniversitaire et interdisciplinaire de chercheurs pour mettre au point un modèle d'analyse d'œuvres d'art, incluant près de 120 variables. Il donnait l'exemple de l'analyse du fameux concert de John Cage en 1966 à la National Arts Foundation de Washington (qui fut enregistré) dans tous ses détails, allant du filage aux objets, en passant par les instruments, la tension de l'électricité, la salle du concert, les artistes présents, et non pas seulement l'aspect sonore, rythmique ou conceptuel de la création. Entre la tradition de proximité à l'échelle *humaine* et les innovations technologiques *inhumaines*, des transferts hybrides d'expériences se connectent en termes d'acquisition et de transmission des connaissances.

Cela vaut pour l'enseignement de l'art.

Interactivité ou transmission ? De sérieux débats ont cours présentement. Dénonçant la pression économique des producteurs de technologie, certains invalident leur usage, comme les tablettes pour les étudiants. Des enquêtes rapides montrent la difficile acclimatation des professeurs aux tableaux interactifs, rejoignant pourtant les nouvelles manifestations multimédias de l'art. D'un côté, un récent rapport suggère de donner aux professeurs d'histoire générale l'enseignement de l'histoire de l'art en le retirant aux intellectuels et artistes spécialisés⁵. De l'autre côté, à peine 20 ans après l'introduction (non évaluée) des approches interdisciplinaires en art, le projet *Immédiations* de Senselab, le laboratoire interdisciplinaire sous la direction de la professeure Erin Manning du Département d'arts plastiques de l'Université Concordia, vient de recevoir 2,95 M\$ pour « comprendre comment la recherche fondée sur l'art engendre des formes nouvelles de connaissances qui ne peuvent être véhiculées par le mode classique de la dissertation »⁶. Bref, il veut savoir si l'art ne serait pas en soi un mode de transfert d'expérience à l'œuvre sans besoin de l'appareillage de justification universitaire comme le fait d'écrire une thèse pour être diplômé.

Le statut de l'artiste-chercheur, de l'artiste-intellectuel, semble mis à mal. En effet, connaître l'histoire de l'art, savoir comment lire et chercher, puis s'exprimer et surtout en rendre compte par écrit, dans un travail, un mémoire ou une thèse, selon les règles scolaires venues du monde de Gutenberg, voilà un processus cognitif contesté ! À l'ère accélérée des textos, des moteurs de recherche, des réseaux sociaux, de la fragmentation en études culturelles (*cultural studies*) sous le couvert de

l'interdisciplinarité, des twittératures artistiques pour téléphonie intelligente et des œuvres éphémères, le doute s'installe.

Il y a remise en question au nom de l'expérience brève à l'échelle relationnelle entre *humains*, comme le projet d'art dans la communauté Three Mile Meal qui propose cuisines publiques et *stands* de « non-information » dans trois quartiers multiculturels : Outremont, le Mile-End et Parc-Extension. L'événement entend montrer aux participants que la méconnaissance de leur communauté respective ne doit en rien les empêcher d'imaginer des manières originales d'entrer en relation les uns avec les autres.

La tension entre l'inné et l'acquis, entre l'érudition générale et la spécialisation technique, et l'empirisme onirique comme nouveau paradigme des systèmes d'enseignement gagnés par le clientélisme néolibéral, individualiste, sinon narcissique, donnent le goût de franchir les systèmes scolaires pour aller vers la pratique de l'art même.

L'art a une part d'inné, d'héréditaire. C'est le talent. Pour le reste, l'artiste a toujours été et demeure un expérimentateur. Il fait constamment l'essai de quelque chose de nouveau.

L'art même / L'art a une part d'inné, d'héréditaire. C'est le talent. Pour le reste, l'artiste a toujours été et demeure un expérimentateur. Il fait constamment l'essai de quelque chose de nouveau.

L'art est un mode de production de la connaissance comme la science et la vie quotidienne dans sa complexité. L'atelier, la résidence de création, l'art en contexte réel, l'œuvre *in situ*, rejoignent la classe et le laboratoire, mais se trouvent eux aussi confrontés aux interfaces technologiques pour de nouvelles formes de créativité sans l'humain. Ce glissement de l'atelier vers les écrans et les *résidences* de création en arts visuels caractérise le nomadisme, le détachement identitaire individuel et une matrice différente de la création *in situ* transposable et évolutive.

Prenons comme exemple récent la commande du centre Avatar à Québec qui présentait le 30 août dernier *L'oreille (é)tendue : un parcours sonore dans la ville de Québec* dans le cadre de la résidence du duo Catherine Bécharde et Sabin Hudon. Prenons aussi le centre Est-Nord-Est à Saint-Jean-Port-Joli avec son événement *Fabriquer l'improbable* ou encore le 3^e Impérial à Granby avec sa nouvelle thématique d'art infiltrant *La constellation des métiers bizarres* qui entend explorer d'ici 2016 « la posture de l'artiste sous l'angle de l'étrangeté et du pouvoir catalyseur de l'art : invention du quotidien, habileté à créer des protocoles uniques, inédits, à circuler dans des réseaux inexplorés »⁷. Cela vaut également pour les événements d'art et les commandes et concours d'art public.

L'artiste y acquiert pour lui-même un bagage de savoirs, de savoir-faire professionnels. Il apprend de ses créations et des autres. Mais qu'en est-il de sa part de transmission, de passage, d'enseignement ? Loin de prétendre à l'exhaustivité, je propose ici trois types de situations artistiques de transfert d'expérience qui seront examinés à la lumière des réflexions générales précédentes sur l'enseignement de l'art institué : 1) le buvard, où l'artiste se nourrit des expériences alentour ; 2) l'immersion, où l'artiste donne à vivre aux gens une expérience comme œuvre ; 3) la cocreation, quand il y a fusion et cheminement commun entre artiste et non-artistes au sein d'œuvres d'art sociales, communautaires et politiques.

Le buvard / Tout comme le buvard absorbe le liquide, l'artiste acquiert une expérience professionnelle par et pour lui-même. L'influent artiste chinois Ai Weiwei, dont le Musée des beaux-arts de l'Ontario (AGO) à Toronto présente depuis le 17 août *Ai Weiwei : According to What ?*, exprime bien cette posture : « Le pouvoir d'un artiste réside dans sa capacité à aborder des zones et des problématiques habituellement considérées différemment en fonction des normes sociales ou esthétiques du grand public⁸. »



> Catherine Bécharde et Sabin Hudon, *L'oreille (é)tendue : un parcours sonore dans la ville de Québec*, dans le cadre du 20^e anniversaire d'Avatar, 2013.

Aller voir cette exposition, ou toute autre comparable, établit-il une situation de transfert d'expérience ? De voir, d'observer, de contempler et de réfléchir sur la facture et le sens de l'œuvre impliquent en soi une expérience, au sens du ressenti, ou bien supposent un enseignement proche du degré zéro de l'apprentissage dans la mesure où il y a généralement un écart, une distance codée entre l'attitude, les manières créatives de l'artiste et la capacité de compréhension du public.

En fait, mon affirmation n'est peut-être pas tout à fait correcte. Dans son processus de création, le sculpteur-installateur chinois travaille beaucoup avec des gens de communautés et villages chinois. À partir des objets du quotidien comme des tabourets (*Bang*, 2010-2013) ou de techniques de fabrication artisanale (les pierres céramiques à la Tate, 2011) et des résidus de la destruction de tout un village par un tremblement de terre, Weiwei œuvre avec et parmi les gens qui l'informent, lui font partager des savoirs, des savoir-faire et des expériences vécues qui rendent ses œuvres significatives. Le transfert d'expérience vient du contexte pour se diriger vers l'artiste. Il y aurait donc un envers et un endroit à l'œuvre. Néanmoins, certains artistes, comme le Montréalais Nicolas Baier à propos de l'art public, se font méprisants, rejetant le blâme sur les citoyens : « (...) La plupart voient l'intégration d'une œuvre d'art dans leur bâtiment comme un passage obligé, une plaie ou une perte de temps et d'argent. »

Dans tous les cas, une grande majorité d'œuvres nécessite tout un appareillage institué de *transfert* des connaissances. Aujourd'hui le terme à la mode est celui de *médiation culturelle* pour désigner « l'économie

institutionnalisée du transfert des connaissances ». Il suppose l'« expert » du goût et des méthodes du savoir-voir (historien de l'art, critique d'art, conservateur, commissaire, professeur, auteur de textes et de publications) et celui de la communication, le « vulgarisateur » (journaliste d'art, guide, audioguide et désormais créateur d'applications pour téléphones intelligents).

L'immersion / D'autres artistes conçoivent leurs œuvres comme des expériences à vivre de la part des spectateurs. L'exposition *Dynamos, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art, 1913-2013*, au Grand Palais à Paris cet été, présentait *Bluette* (2006) de l'artiste Ann Veronica Janssens. On se retrouvait immergé dans une pièce noyée par un brouillard bleuté. Perte des repères, sentiment de flottement, nos sens étaient dérégés. Dans la même exposition, pour *Light Corner* (2001) de Carsten Höller, il y avait un avertissement pour les personnes épileptiques, car une décharge aveuglante de lumière nous enveloppait. James Turrell, aussi présent avec *Dynamos*, y présentait une de ses œuvres nous immergeant dans une couleur lumineuse totale.

En 2007, à l'Espace Shawinigan, le même Höller avait orchestré en trois temps *Histoire du laboratoire du doute*. D'abord, on assistait à un dédoublement des repères à l'aide de la double projection d'une voiture en situation apparemment identique, puis on entrait dans un labyrinthe de cécité où seule une rampe nous guidait vers la sortie avec ce même coin de lumières aveuglantes et, enfin, on éprouvait un dérèglement de l'écoute avec « Le vertige de la musique ». L'expérience en était une de ressenti, de prise de conscience des limites sensorielles. Il n'y a pas à proprement parler de transfert de connaissances, seulement une validation du réel et de l'hallucination.

Produit par le centre Est-Nord-Est le 31 août 2013 sur le mode du happening contrôlé, l'environnement installatif, créé dans un ancien bâtiment industriel de fabrication de plastiques par Emi Honda et Jordan McKenzie, au moyen de la miniature et de l'animé doublé d'une performance musicale étonnante, dans le cadre de leur résidence de création pour l'événement *Fabriquer l'improbable*, a aussi enveloppé, absorbé magnifiquement le lieu et les gens.

Le pouvoir d'un artiste réside dans sa capacité à aborder des zones et des problématiques habituellement considérées différemment en fonction des normes sociales ou esthétiques du grand public.

La cocréation / À la mi-juin, Le Lieu, centre en art actuel dans le quartier Saint-Roch, à Québec, a fêté son 30^e anniversaire par une exposition d'archives, un colloque, mais surtout en s'exhibant à l'extérieur par une performance collective dirigée par le vénérable – mais droit comme un chêne – Armand Vaillancourt qui défilait dans le quartier en captant dans un filet toutes les manifestations, Jean-Jules Soucy se transformant pour l'occasion en homme-fontaine (son dialogue perpétuel avec Marcel Duchamp). Mona Desgagné, Julie Fiala et Mélissa Correia ont pour leur part cocréé avec les familles venues sous la tente extérieure, dressée dans le stationnement du Lieu, d'incroyables œuvres d'art en communauté, transmettant aux jeunes et moins jeunes une manière de fabriquer, d'assembler et de créer une œuvre collective au résultat festif d'émerveillement et d'éveil à la création.

L'immense pavé de l'organisme Engrenage Noir *Célébrer la collaboration : art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs*¹⁰, paru en 2011, a également comblé un vide en offrant une définition nuancée et élargie de la cocréativité communautaire, arrimée à un recensement substantiel de telles manifestations.



> Ai Weiwei, *Bang*, installation de 886 tabourets anciens, contribution de l'Allemagne au pavillon de la France à la Biennale de Venise 2013, courtoisie de la Biennale et du photographe © Roman Mensing, artdoc.de.



> Armand Vaillancourt en performance dans le cadre du 30^e anniversaire du Lieu, centre en art actuel, 2013. Photo : Patrick Altman.

Garder le feu allumé / Ce ne sont là que quelques réflexions qui veulent s'inscrire dans le débat. Sans nostalgie ni mélancolie, le citoyen, l'enseignant et l'artiste doivent transformer le monde, notre monde. Peu importe le contexte inéquitable de la planète, les innovations technologiques en partie contrôlées par le commerce et un néolibéralisme de la fragmentation individualiste en cours, tout transfert d'expérience fondé sur l'imaginaire et l'engagement porte en lui un devoir de genèse, d'héritage. Stratégiquement, il doit être un exercice de passeur, porteur de l'espoir d'une émancipation en partage. ◀

Notes

- 1 Paul S. J. Ragueneau, *Les relations des jésuites*, Thwaites, vol. XXX, 1645-46, p. 61-63.
- 2 Néanmoins, des humanités classiques inachevées auxquelles se sont substituées les sciences pures et les sciences humaines sur le mode s'éduquer-s'éduquant, la laïcité et les technologies avancées des pays riches m'ont qualifié (maîtrise et doctorat) dans un champ de haute spécialisation : la sociologie de l'art. Comme Wendat (Huron), j'accorde encore la plus haute importance à toutes les manifestations de l'oralité. Je les aborde comme des langages portagés. C'est pourquoi je pratique des harangues performées, ou conférences-performances, comme agir communicationnel afin de livrer des clés de compréhension de l'art actuel. Puis je les transcris.
- 3 Ollivier Dyens, *Enfanter l'inhumain : le refus du vivant*, Tryptique, 2012, p. 151 ; [en ligne] www.laconditioninhumaine.org.
- 4 Cf. Stéphane Baillargeon, « Géoweb, mapping et autres chinoïseries », *Le Devoir*, dossier « Perspectives », série "Humanités 2.0", 27-28 juillet 2013 ; *ibid.*, « Ce qu'encoder veut dire », 17-18 août 2013 ; *ibid.*, « La carte à puce à l'oreille », 24-25 août.
- 5 Cf. Jacques-Albert Wallot, « Pourquoi avoir peur du regard alphabétisé ? », *Le Devoir*, dossier « Libre opinion », 14 août 2013. L'ex-professeur en éducation artistique de l'UQAM s'interroge sur le rapport du groupe de travail dirigé par M. Pierre Bourgie, commandé par le gouvernement du Québec, recommandant des « pistes de solution pour accroître la philanthropie culturelle au Québec ». Au chapitre cinq, intitulé « Le goût de l'art », on y recommande d'intégrer dans le cours d'histoire un volet consacré à l'histoire de l'art et aux pratiques artistiques.

- 6 Ce projet vient d'officialiser un réseau de collaboration déjà existant, constitué de 11 universités internationales et 17 partenaires communautaires, dont des collectifs d'artistes et des groupes de citoyens. À partir de SenseLab, *Immédiations* explore de nouvelles façons d'évaluer le savoir produit en dehors du milieu conventionnel de la recherche. Alors que la recherche-crédation au troisième cycle universitaire s'accompagne ordinairement d'une analyse écrite discursive, Erin Manning et ses collègues pensent qu'elle peut également générer des formes de connaissances qui transcendent les limites du langage. Ils tenteront de trouver comment évaluer ces modes de savoir et en déterminer le rôle dans le milieu universitaire d'aujourd'hui : « La génération actuelle d'étudiants, explique la professeure, également titulaire de la chaire de recherche de l'Université Concordia en art relationnel et philosophie, s'emploie à créer un vocabulaire qui permettra d'expliquer comment le savoir se constitue dans l'acte même de fabriquer quelque chose ; ainsi, sculpter la matière apparaît comme une forme de connaissances intrinsèque tout comme explorer le mouvement dans la danse constitue une modalité de réflexion en soi. Nous entrons dans une période où les chercheurs se penchent partout dans le monde sur les implications de cette forme de connaissance atypique. » (www.concordia.ca/fr/nouvelles/medias/communiques-de-presse/2013/07/16/lart-comme-forme-de-connaissance.html).
- 7 3^e Impérial, « La constellation des métiers bizarre 2012-2016 » [en ligne], *Cycles de programmation*, www.3e-imperial.org/cycles-programmation.
- 8 Adrian Lee, « Exposition d'Art WeiWei au MBO : l'artiste chinois ne pourra s'y rendre », *La Presse canadienne*, 14 août 2013.
- 9 Frédérique Doyon, « Une œuvre miroir : L'autoportrait », de Nicolas Baier, reflète l'essence de la Place Ville-Marie et le rôle idéal que joue parfois le privé dans l'art public », *Le Devoir*, dossier « Décryptage », 10 juillet 2013.
- 10 Johanne Chagnon et Devora Neumark (dir.), *Célébrer la collaboration : art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs / Affirming Collaboration : Community and Humanist Activist Art in Quebec and Elsewhere*, Engrenage Noir/LEVIER, 2011, 764 pages.

Wendat (Huron), GUY SIOUI DURAND est un complice intellectuel de l'univers des multiples formes d'art vivant, d'art en action, d'art performance et de manœuvres artistiques en contextes réels depuis 1976. Une suite d'événements, de publications et d'influences des années 1990-1994 est à la base des conceptions et mise en pratique de ce qu'il nomme aujourd'hui, au regard amérindien, « harangues performées » – alors appelées « conférences-performances ».