

Gilberto Icle  
(Direction)

# DÉCRIRE L'INSAISSISSABLE:

recherche, pédagogie et processus de  
création en pratiques performatives



**Max  
Limonad**



Gilberto Icle  
(Direction)

DÉCRIRE L'INSAISSABLE :  
recherche, pédagogie et processus de  
création en pratiques performatives

André Mubarack  
Traduction en français

Réseau International des Études de la Présence

2022

**Max**  
**Limonad**  
*desde 1944*

DÉCRIRE L'INSAISSABLE : RECHERCHE, PÉDAGOGIE ET  
PROCESSUS DE CRÉATION EN PRATIQUES PERFORMATIVES

Copyright: Gilberto Icle (Direction)

Copyright de la édition: Editora Max Limonad

Tous les textes en: Open Access

Coverture

Images: 1) Performer Elder Serene, sans titre, Uberlândia (MG, Brésil), 2013. Photo: archive personnel du performeur. 2) Filage, début de marche le long des vitres. © Cie Emoi71, mai 2012. 3) Matteo Bonfitto dans Descartes. São Paulo: Brésil, 2011. Photo: João Maria.

Designer de la couverture: Educare & Imago

André Mubarack  
Traduction en français

IC17f

Icle, Gilberto (Organizador).  
Décrire l'insaisissable : recherche, pédagogie et  
processus de création en pratiques performatives /  
Gilberto Icle (Organizador) - São Paulo: Editora Max  
Limonad, 2022.

Direction.  
Les auteurs.  
[versão eletrônica PDF pesquisável]  
ISBN 978-65-00-47967-6

1. Teatro. 2. Artes Cênicas. 3. Performance. 4.  
Pedagogia. I. Icle, Gilberto.

CDD 792.028

Editora Max Limonad  
www.maxlimonad.com.br  
editoramaxlimonad@gmail.com

2022

## COMMENT DÉCRIRE LES PROCESSUS DE CREATION DES PRATIQUES PERFORMATIVES ?

*Gilberto Icle*  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brésil*

La recherche dévoilée ici représente le fruit de trois ans (2013-2015) de recherches en réseau, associant onze groupes de travail de dix institutions, universités et centres de recherche, dans trois pays : le Brésil, la France et l'Argentine. Ce collectif de groupes de recherche forme le *Réseau International d'Études de la Présence*.

Ce livre expose les conclusions et l'avancement du travail entrepris par les groupes en question. La recherche a obtenu un financement du Conseil National de Développement Scientifique et Technologique – CNPq, *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico* – du Ministère de la Science et Technologie du Brésil.

*Notre objectif général est*, notre objectif est d'élargir les bases épistémologiques de la description des processus créatifs, étant donné l'essor de cette pratique de description parmi les artistes et chercheurs de la scène, depuis quelques années.

Cette tâche s'est, quelquefois, heurtée aux conceptions plus traditionnelles de la science, énoncées dans le cadre universitaire. À cet égard, notre objectif consiste en une tentative de repenser ces conceptions, ainsi qu'en un effort de construire une éthique des rapports artistiques à l'université, à l'encontre des politiques hégémoniques et dominantes. Nous œuvrons afin de faire accepter les processus de création en tant qu'objet valable de recherche universitaire dans les arts de la scène, ainsi qu'en vue de renforcer l'espace de l'art dans ce cadre.

## La question

L'oxymore présent dans le titre de cet ouvrage exprime une préoccupation croissante dans le champ des arts de la scène au Brésil, en France et en Argentine, les trois pays où s'est développée la recherche présentée dans ce livre : comment décrire les processus de création au sein des pratiques performatives ?

La tâche de décrire est fondamentale pour la recherche autour des processus de création, dans ce que nous avons convenu d'appeler ici *pratiques performatives*. La recherche effectuée par les groupes participant à cet ouvrage représente une pratique grandissante depuis quelques décennies : celle de décrire le processus créatif, qu'il soit mené par l'artiste-chercheur lui-même, ou par d'autres artistes et groupes observés par le chercheur.

Dans le champ des arts de la scène, cette tâche de décrire le processus créatif est habituelle dans d'innombrables recherches de master et doctorat, mais elle se trouve aussi dans le cursus des licences et dans les recherches menées par les enseignants chercheurs des universités. Pour nos étudiants, particulièrement pour ceux du master et du doctorat, la description de processus de création nombreux et variés est une étape importante des recherches dans ce domaine. Nous-mêmes, en tant que chercheurs, nous faisons le récit, décrivons et analysons ce que nous appelons le processus de création.

Ainsi, il est devenu urgent de questionner les limites, les défis et les possibilités de l'acte de décrire en tant qu'outil de la recherche, lorsque cet acte est engagé dans l'appréhension des aspects éphémères des pratiques performatives. Ce n'est pas sans difficultés que le domaine des arts de la scène s'efforce de créer des méthodologies capables d'apporter un soutien épistémologique aux manières de décrire l'acte collectif de création qui donne naissance aux pratiques dont il est question ici.

Ce livre retrace, ainsi, la recherche sur les problématiques autour de la description des processus de création dans des pratiques performatives. Depuis quelques décennies, en plus de se concentrer sur la théorisation du spectacle, la recherche universitaire autour des pratiques performatives s'intéresse aux processus. En tant qu'art éphémère, les pratiques performatives sont considérées comme un processus, un devenir. Ainsi, il s'agit de décrire ce mouvement entre un état dans lequel les artistes ne sont pas capables d'effectuer une performance et un autre, diamétralement opposé à ce premier dans le temps, dans lequel ils peuvent effectuer la performance



programmée. Que se passe-t-il dans l'entre-deux, dans l'espace-temps entre ne pas connaître et connaître, entre ne pas posséder dans le corps la possibilité de performer et le spectacle à proprement parler ?

C'est justement ce que la description cherche à appréhender. Et là, nous nous confrontons à un ensemble important de questions difficiles à délimiter. Avant de nous poser la question de ce qu'est un processus créatif, question assez étrange et à laquelle il est impossible de répondre, nous nous demandons comment décrire ce processus créatif.

À partir de cette question de départ, émergent toutes sortes d'impasses, de doutes et de limitations produites par le langage face à la tâche de décrire ce qui est indescriptible, de décrire quelque chose d'éphémère, de décrire le mouvement, le processus, le devenir.

Ainsi, cette recherche en réseau a eu comme prémisse que le langage ne peut pas accomplir la tâche à laquelle nous nous proposons – celle de décrire le processus créatif –, puisqu'il ne couvre pas la présence, l'intensité de la vie. Le langage rend linéaire et simplifiée la complexité du vivant. En outre, le processus est, lui-même, étranger à la limitation du temps et de l'espace. Il est possible d'observer des séances de répétition de spectacles, mais le processus de création se produit au-delà du moment de la répétition, au-delà de l'espace de travail. Les artistes, les praticiens, les acteurs et metteurs en scène, créent ou sont en état de création dans des temps et des espaces qui ne peuvent pas être saisis par l'observateur, ni par l'artiste lui-même.

Outre ces limitations, le processus de création n'est pas très adapté à la prise photographique, aux enregistrements, il est excessivement vivant et, en plus, trop collectif. Il ne s'agit pas de décrire le parcours d'une personne, ni d'une idée ou d'un moment, mais plutôt celui d'un réseau complexe de relations, impossibles à saisir de manière définitive.

La description du processus créatif peut être utilisée comme un enregistrement en vue de la reprise du spectacle. Mais notre intérêt majeur est lié à la recherche et à la notion de possibilité de concevoir la description en tant que texte retrouvant les effets performatifs de la performance. Ainsi, de quoi a-t-on besoin pour décrire ? Comment pouvons-nous décrire un processus créatif tout en retrouvant son pouvoir d'acte ? Le texte peut-il être aussi performatif que la pratique performative ? Peut-il provoquer chez le lecteur des effets semblables aux effets de présence des pratiques performatives ?

En effet, cette recherche a été lancée à partir d'une question négative : qu'est-ce qu'il n'est pas possible de décrire lorsque l'on décrit le processus créatif ?

À travers ce chemin négatif, rhétorique et paradoxal certes, la recherche en réseau s'est développée et les productions présentées ici ont émergé du travail parfois collectif, parfois individuel de chaque groupe de recherche. Cette question a servi, ainsi, comme un point de repère auquel nous nous sommes attachés afin d'entreprendre les différentes étapes collectives de la recherche. L'impossibilité logique d'une réponse à cette question a servi d'élément provocateur pour le travail. Nous n'avions pas la prétention (ni la possibilité) d'y apporter une réponse, mais plutôt de nous en servir comme levier, comme catapulte afin de nous lancer dans l'épaisseur de la problématique de cette recherche.

### Pratiques performatives

Le concept même de pratiques performatives est employé pour permettre un élargissement des notions de théâtre, danse, spectacle, ayant comme source d'inspiration l'ethnoscénologie. Il s'agit de concevoir les pratiques comme des processus (et même, d'en comprendre ce que l'on appellerait le produit comme un moment ou une expérience du processus), selon lesquels certaines personnes utilisent leurs corps dans une expérience de partage d'une action avec l'Autre.

En plus de prendre en considération le processus – et d'essayer de camoufler les frontières entre processus et spectacle –, l'expression pratiques performatives cherche à élargir ce que, historiquement, nous concevons comme théâtre, danse, performance, spectacle, etc. Dans cette recherche, les pratiques performatives incluent autant des spectacles reconnus par le système des arts, que des manifestations populaires ou des exercices en salle de classe, par exemple. Ce qui rend possible de rassembler ces différentes pratiques afin de pouvoir visualiser et analyser en elles un même objet de recherche n'est pas leur contexte d'émergence, ni leurs thèmes, ni une quelconque catégorie socialement admise dans l'art, mais le fait qu'elles peuvent toutes être considérées dans leur processus d'exécution. Elles sont collectives, impliquent des groupes de personnes qui placent leurs propres corps en tant que lieu de la pratique et qui, finalement, en font quelque chose,

donnent forme, (per)forment. Elles transforment leurs praticiens, ce qui nous permet de les qualifier de performatives<sup>1</sup>.

En effet, il s'agit, entre-temps, de concevoir comme « performative » la qualité de la performance, ce qui à l'intérieur d'une performance produit une puissance en acte. En ce sens, il a été nécessaire d'éviter un usage dangereux de la recherche : celui de donner de la visibilité à ce qui est déjà connu. C'est la raison pour laquelle, dans un premier moment de la recherche en réseau, chaque groupe a eu la liberté de choisir son objet à décrire, selon ses intérêts.

Ce détournement – de désigner des *pratiques performatives*, en remplacement d'expressions plus habituelles dans les études théâtrales et chorégraphiques (théâtre, danse, performance, opéra, fêtes et manifestations populaires, jeux, etc.) –, c'est-à-dire, de nommer les objets choisis ici comme des pratiques performatives, n'est pas innocent. Il répond à une urgence de dépasser le logocentrisme qui circonscrit ce que nous considérons comme théâtre, danse et performance, d'après des modèles pris de manière hégémonique par certains systèmes intégrant différents agents, mais qui, d'habitude, sont impliqués dans la dimension économique de ces pratiques.

Ici, l'utilisation de l'expression pratiques performatives met en lumière une opération politique de recherche, dans la tentative d'élargir ce qui est considéré de manière hégémonique comme art. Il s'agit d'éviter, entre autres, la légitimation du système des Arts, dans lequel certains spectacles, certains metteurs en scène, certains groupes, sont considérés comme des objets valant la peine d'être étudiés, tandis que d'autres sont classifiés comme mineurs, amateurs ou périphériques. Éviter ces adjectifs non seulement élargit l'éventail de possibilités de recherche, mais permet aussi une non-hiérarchisation entre les différentes créations.

---

<sup>1</sup> La notion de performatif vient du travail de John Austin (1975), le premier à définir les phrases descriptives comme celles qui décrivent le monde, alors que les phrases performatives accomplissent quelque chose. Dans son ouvrage *Quand dire c'est faire [How to do things with words]* (1975), il montre que, lorsque le sujet parlant est imprégné d'autorité, ces phrases non seulement décrivent mais transforment aussi le monde. Un exemple classique réside dans les paroles du prêtre : « Je vous déclare mari et femme ». Elles ne décrivent pas la cérémonie du mariage, mais elles font que le couple soit marié. Dans son travail ultérieur Austin dira que tout langage est performatif. À partir de son travail, des auteurs tels que Richard Schechner (2002) développeront des théories plaçant la performativité au centre de la réalisation de ce que nous dénommons performance.



De ce fait, ce qui a été considéré comme pratique performative à décrire est également très différent: un spectacle professionnel à l'affiche dans un grand théâtre ; un spectacle de rue présenté dans un village ; une manifestation culturelle en Amazonie ; le processus de mise en scène avec des étudiants en théâtre dans un cours de licence qui forme des comédiens ; la pratique du théâtre dans la formation des professeurs de l'éducation primaire ; le travail de performance d'un groupe d'artistes pratiquant des interventions urbaines, etc.

Il est important de comprendre, en effet, que la recherche présentée dans cet ouvrage n'a pas pour objet les pratiques performatives mais bien la description des processus de création de ces pratiques.

### Les onze groupes participants

Les groupes de travail sont originaires de trois pays : sept groupes du Brésil, un d'Argentine et trois de la France. Certains de ces groupes existaient déjà et d'autres se sont formés spécialement pour cette recherche. Ils travaillent autant dans de grands centres urbains, tels que Paris ou São Paulo, que dans de petites villes comme Montenegro, Tandil et Rio Branco.

Au sein du Réseau, des petits groupes, organisés autour d'un professeur coordinateur et d'un ou deux étudiants, en côtoient d'autres, plus grands, constitués de plusieurs professeurs et de beaucoup d'étudiants. Les étudiants sont issus de différents niveaux du cursus universitaire : licence, master et doctorat. En outre, certains groupes comptent parmi leurs membres des artistes invités, acteurs et performeurs pour la plupart.

Les contextes universitaires de chaque pays sont très distincts. Tandis qu'au Brésil et en Argentine la majorité des professeurs universitaires de théâtre et de danse sont aussi des chercheurs et des artistes en activité, en France, en général, les chercheurs ne développent pas un travail régulier en tant qu'artistes.

Ces groupes constituent un ensemble d'une grande diversité d'origines, de genres de travail, de qualifications, de formes d'organisation, de contexte géographique et de contexte culturel. Néanmoins, ils sont tous attachés à des universités ou à des instituts de recherche.

La recherche a été coordonnée par le GETEPE - *Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance* [Groupe d'études en éducation, théâtre

et performance] de l'*Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, dont le siège principal est à Porto Alegre, au Brésil. Les dix autres groupes qui ont répondu à l'invitation et participé de manière active à cette recherche sont :

**Nom** : Grupo de Pesquisa Performance : Arte e Cultura

**Institution** : Universidade Federal de Santa Maria

**Ville/Pays** : Santa Maria/Brésil

**Coordination** : Gisela Reis Biancalana, Daniel Plá et Heloísa Gravina

**Nom** : ProArteUergs – Núcleo Professor Artista

**Institution** : Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

**Ville/ Pays** : Montenegro/Brésil

**Coordination** : Tatiana Cardoso da Silva

**Nom** : GITCE – Grupo de investigación en técnicas de la corporeidade para a escena

**Institution** : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

**Ville/Pays** : Tandil/Argentine

**Coordination** : Gabriela Pérez Cubas

**Nom** : Revue Cultures-Kairós

**Institution** : Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord

**Ville/Pays** : Paris/France

**Coordination** : Laure Garrabé et Véronique Muscianisi

**Nom** : GRUPA – Grupo de Pesquisa e Artes da Amazônia

**Institution** : Universidade Federal do Acre

**Ville/Pays** : Rio Branco/Brésil

**Coordination** : Andréa Maria Favilla Lobo et Micael Cortês

---

<sup>2</sup> Pendant le processus de recherche, ont participé au GETEPE en tant que chercheurs : Gilberto Icle (coordinateur) ; Ana Cecília de Carvalho Reckziegel ; Flávia Pilla do Vale ; Gisela Habeyche ; Maria Falkembach ; Milena Beltrão ; Sergio Andres Lulkin ; Shirley Rosário. En outre, les étudiants boursiers en formation à la recherche : Isadora Pillar Vieira et Matheus Schaefer.

**Nom :** Processos de Atuação na Contemporaneidade

**Institution :** Universidade Estadual de Campinas

**Ville/Pays :** Campinas/Brésil

**Coordination :** Matteo Bonfitto

**Nom :** LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais

**Institution :** Universidade Estadual de Campinas

**Ville/Pays :** Campinas/Brasil

**Coordination :** Renato Ferracini et Ana Cristina Colla

**Nom :** Grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias

**Institution :** Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita

**Ville/Pays :** São Paulo/Brésil

**Coordination :** Carminda Mendes André

**Nom :** Laboratoire d’Ethnoscénologie

**Institution :** Université Paris 8 Vincennes Saint Denis

**Ville/Pays :** Saint Denis/France

**Coordination :** Jean-François Dusigne

**Nom :** CEAC – Centre d’Étude des Arts Contemporains

**Institution :** Université Lille 3

**Ville/Pays :** Lille/France

**Coordination :** Sophie Proust

### Les étapes de la recherche

Nous avons commencé en proposant aux groupes de recherche d’écrire un texte décrivant un processus de création des pratiques performatives les plus variées. En effet, l’objectif n’était pas d’étudier les processus de création, mais, à partir de leurs contextes divers, d’enrichir les données de la recherche sur leur forme et les difficultés de leur description.

Ces textes ont été réunis, dans l’ordre de leur arrivée, dans un dossier de 143 pages, le dossier numéro 1<sup>3</sup>. Certains groupes ayant envoyé plus

---

<sup>3</sup> Rede Internacional de Estudos da Presença, Dossiê Descrição de Processos de Criação, Dossiê número 1, Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2013, 143 p.

d'une description, ce dossier est composé de 12 descriptions de processus de création.

Même si la proposition de départ était de décrire un processus de création, chaque groupe a compris la consigne de manière particulière et singulière. Ainsi, les textes de chaque groupe non seulement décrivent des processus créatifs, mais aussi, en font le récit, proposent une réflexion, les rendent poétiques, en donnent des informations et transcrivent des dialogues entre les chercheurs et les artistes participants.

Considérant que la notion de processus créatif est diverse et qu'il n'y avait pas un concept unifié partagé par toutes les chercheuses et tous les chercheurs, les approches sont multiples. Comme il est possible de le constater dans les textes qui composent cet ouvrage, au lieu de constituer un frein au travail collectif, ce manque d'unité est devenu un facteur puissant pour faire diverger les analyses et les questions qui en découlaient.

En vue de faciliter la communication dans chaque étape du travail, le matériel produit par les groupes a été traduit. Les textes en portugais et espagnol ont été transcrits en français et les textes français l'ont été en portugais en vue de permettre à tous d'accéder à l'ensemble du contenu des textes, même s'ils ne maîtrisaient pas les trois langues de travail.

Le dossier numéro 1 a été distribué aux groupes, pour une lecture et une analyse préliminaire dans le but de mettre en lumière ses points les plus pertinents. Cette analyse était orientée par la question : qu'est-ce qu'il n'est pas possible de décrire lorsque l'on décrit le processus créatif ? Chaque groupe a envoyé un texte d'analyse de maximum trois pages à la coordination du Réseau, dont la somme a fait l'objet d'un deuxième dossier, de 79 pages : le dossier numéro 2<sup>4</sup>.

Après avoir remis le dossier numéro 2 à chaque groupe, le Réseau a organisé des réunions à Porto Alegre et à Paris pour définir les étapes suivantes du travail. Trois équipes ont été constituées : deux équipes de quatre groupes et une équipe de trois groupes.

À l'aide des technologies de communication à distance, les équipes ont pu discuter autour des deux dossiers afin de repérer les questions qu'il serait important de développer à partir de la question de départ. En outre, chaque équipe a défini des thématiques de travail concernant la description

---

<sup>4</sup> Rede Internacional de Estudos da Presença, Dossiê de Análise das Descrições, Dossiê número 2, Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2014, 79 p.

du processus de création, en vue d'attribuer les tâches finales de la recherche.

À partir de ces accords au sein des équipes, chaque groupe a repris son travail séparément et a écrit une analyse préliminaire, selon la perspective théorique qui lui était familière.

Au mois de septembre 2015, lors d'une réunion à Porto Alegre (Brésil), les groupes ont présenté ces analyses et discuté collectivement les détails théoriques des propositions de chaque groupe. Les chapitres du présent ouvrage sont le résultat de ces analyses groupe par groupe, débattues et validées de manière collective par tout le Réseau.

## Le dossier numéro 1

Le premier dossier comporte 143 pages de texte en police Times New Roman, taille 12 et interligne 1,5, avec quelques images. Il est composé de 12 descriptions de processus, signées par différents chercheurs et organisées dans l'ordre de réception par la coordination du Réseau.

La première description, signée par Gabriela Perez Cubas, n'a pas de titre. Il s'agit de présenter le processus de création d'un spectacle de théâtre construit à partir des mouvements corporels des acteurs, où le travail n'est pas basé sur un texte écrit au préalable. Le récit du processus de création a été fait par la metteuse en scène, auteur du texte, qui a mélangé la description à ses propres impressions et à celles des acteurs. Aussi, les descriptions ont été basées sur des enregistrements, écrits ou filmés, faits par les acteurs. Le récit/description se compose, ainsi, de transcriptions, montrant les différentes étapes du processus, et de réflexions dans lesquelles l'auteur souligne les préoccupations et les problématiques rencontrées pendant le processus de création.

La deuxième description, intitulée *Sacra Folia* et signée par Daniel Plá, présente la production d'un spectacle réalisé avec des étudiants de licence en théâtre. Ce spectacle était basé sur le texte dramaturgique éponyme, de Luis Alberto de Abreu, et a été créé en quelques mois. L'auteur du récit de ce processus de création est le professeur-metteur en scène du spectacle et il accorde une grande importance à montrer comment l'improvisation a été employée en tant que dispositif de création. Sont décrits dans ce texte les exercices pratiqués par les acteurs et les propositions de mise en scène.



Le troisième texte, intitulé *Si on n'avait pas la mer*, est signé par Véronique Muscianisi. Il fait référence à une expérience scénique ébauchée en vue d'une création future. Il s'agit de la description du processus de création d'une pièce courte basée sur un texte dramatique. La description a été faite par la chercheuse et comédienne, qui a participé au travail de création. Elle décrit chacune des répétitions dans l'ordre chronologique, en montrant les étapes et les procédures réalisées par la metteuse en scène et le groupe d'acteurs en vue de l'exécution de l'œuvre. Ensuite, le texte décrit les parcours individuels de quelques acteurs.

Le quatrième texte constitue une description et une réflexion au sujet de la construction et de l'exécution d'une performance artistique dans laquelle un groupe de quatre personnes effectue des actions performatives dans un événement plus vaste nommé Arte#OcupaSM. La description, *Performance Existir Juntos*, est signée par Gisela Reis Biancalana, une des artistes participant à la performance. Elle associe dans son texte la description de la préparation, le rapport à l'événement et le moment de la performance en présence du public. Toutes les étapes sont abordées comme des parties du processus de création, effaçant les frontières entre préparation et présentation. La description met en évidence la manière dont les idées se sont transformées entre le moment de la proposition de départ et celui de la performance à proprement parler.

Le cinquième texte est intitulé *Quadrilha* et fait référence aux moments de préparation et de présentation d'un quadrille (il s'agit d'une représentation de mariage dans une région rurale du Brésil et d'une danse folklorique qui font partie d'une festivité populaire) à Rio Branco, dans la région Nord du Brésil. Le récit est signé par Andréa Maria Favilla Lobo, qui a observé l'ensemble du processus et souligne les préoccupations des participants quant au respect des exigences du festival compétitif auquel ils ont participé. La description du processus a été faite à la manière d'une ethnographie, rédigée à la première personne, dans laquelle l'autrice raconte les rencontres du groupe qu'elle a observé.

Le sixième processus décrit s'appelle *Descartes*, une performance de Matteo Bonfitto en collaboration avec la metteuse en scène Beth Lopes, à partir d'une des Méditations de René Descartes. La description est rédigée par le performeur lui-même, qui fait référence au processus passé et aux différentes rencontres avec d'autres artistes, qui l'ont aidé à la création de la performance. C'est le seul texte qui fait usage d'images pour aider à la description du processus.

*O Jardim das Cerejeiras : uma experiência artístico-pedagógica* est le septième processus de création, signé par Tatiana Cardoso da Silva et Carlos Mödinger. Il fait le récit du processus de création d'un spectacle avec des étudiants en licence, mis en scène par les auteurs, professeurs du groupe. La mise en scène travaille à partir du texte de Tchekhov, *La Cerisaie*, et a comme point de départ des exercices inspirés de la méthode des actions physiques de Stanislavski. Le travail de création est présenté avec un double objectif : la création du spectacle et l'apprentissage du système de Stanislavski. Le texte est écrit à la première personne du pluriel et présente non seulement les exercices mais aussi une analyse de leur exécution.

La huitième description porte sur le récit fait par une actrice, Ana Cristina Colla, de sa rencontre avec six personnages de la vie réelle qui l'ont inspirée pour la création de six personnages qu'elle a joués dans différents spectacles. Le texte, signé par la comédienne et par Renato Ferracini, est intitulé *Minhas Mulheres e um Atletismo Afetivo*. Écrite à la première personne et composée de phrases courtes avec un style parfois télégraphique, la description provoque un effet autant poétique que littéraire. Les informations courtes sont parfois décrites, parfois transcrites, laissant des vides dans lesquels le lecteur doit s'insérer.

La neuvième description s'appelle *Cacarecos no Fio* et est signée par Carminda Mendes André, Milene Valentir, Marose Leila e Silva, Elder Sereni Ildelfonso, Jorge Schutze, Diga Rios et Daniela Hernandez. Il s'agit de la description d'un processus de création par un collectif d'artistes-performeurs. L'un des auteurs est aussi la coordinatrice du travail. Le travail de performance a été fait avec la participation de deux autres groupes de villes différentes, ce qui a supposé des échanges virtuels. Le collectif d'artistes a enregistré et transcrit les conversations tenues lors des rencontres, au cours du processus de création. La description présentée contient ces transcriptions sous la forme de dialogues ainsi que des liens vers des vidéos de la performance.

Sérgio Andres Lulkin signe la dixième description, intitulée *Superposições : do jogo dramático ao jogo teatral*. Il s'agit de la description de son travail en tant que professeur de théâtre avec des professeurs de l'éducation élémentaire et de collège, à l'occasion d'un stage de formation. L'auteur décrit à la manière ethnographique les exercices, les préoccupations, les réflexions et d'autres aspects qui lui viennent à l'esprit pendant ce travail avec son groupe d'élèves. Ils travaillent avec des exercices de théâtre simples, sans

créer un spectacle à la fin, mais réalisant de petites improvisations, présentées pendant le processus.

La onzième description fait le récit d'un protocole de travail adapté aux acteurs qui se servent de textes non dramatiques, profitant du fait de travailler avec un groupe hétérogène de personnes dont les langues maternelles sont différentes. Le texte, intitulé *Jouer, étranger à sa propre langue*, de Claire et Jean-François Dusigne, est organisé par thèmes qui décrivent le processus et en analysent les implications.

La douzième et dernière description porte sur un groupe d'étudiants de master qui observe les répétitions d'un spectacle de théâtre en France. Le texte, *Processus de création de La vie est un rêve de Calderón*, est signé par Sophie Proust. La description transcrit une partie de ses observations, analyse ses implications, aborde les problématiques et les limites de l'écriture autour du processus de création et s'interroge sur la capacité de telles observations de rendre compte du processus du metteur en scène en question. L'autrice fait une double observation : elle observe les répétitions du spectacle et, en parallèle, les étudiants qui observent les répétitions.

## Le dossier numéro 2

Ce dossier est composé d'un ensemble de onze textes issus de la réflexion de chaque groupe à partir du dossier numéro 1, afin de répondre à la question de départ de la recherche – qu'est-ce nous ne pouvons pas décrire lorsque l'on décrit le processus créatif. Au lieu d'établir des listes d'impossibilités, ces textes ont permis d'identifier les questions principales de notre recherche qui, plus tard, ont été développées dans les chapitres de ce livre.

Le premier de ces textes est intitulé *O indizível que salta aos olhos*, écrit par Gisela Reis Biancalana et Daniel Reis Plá. Les auteurs soulignent la problématique du « corps à soi » face à la tâche de décrire le processus de création. Le deuxième, *Notes à partir des textes descriptifs des processus de création du Réseau*, développé par Laure Garrabé et Véronique Muscianisi, interroge le concept même de processus de création, à partir de l'analyse du dossier 1, où la présence expressive d'une diversité d'acceptions pour ce concept peut être constatée. Les auteurs soulignent la position de celui qui écrit, le niveau de détail des descriptions, le contexte de réception du texte



et finissent par poser la question de la description en tant que processus de création.

Le troisième texte d'analyse, sans titre, est signé par Tatiana Cardoso da Silva, Ângelo Marcclo dos Passos Adams et Carlos Roberto Mödinger. Il énumère les difficultés de l'acte de décrire un processus. Le quatrième texte est intitulé *O que não é possível descrever quando descrevemos os processos criativos* – signé par Andréa Maria Favilla Lobo et Micael Côrtes – et propose une discussion au sujet de la parole comme lien entre le processus de création et le processus d'écriture.

Le cinquième texte, de Jean-François Dusigne, est intitulé *Processus de direction d'acteurs, de transmission et d'échanges* et porte sur un protocole de formation de metteurs en scène en vue de la direction d'acteurs. Le sixième texte est signé par un collectif de chercheurs de notre propre groupe (GETEPE-UFRGS) : Gilberto Icle, Gisela Habeyche, Shirley Rosário, Sérgio Andres Lulkin, Milena Beltrão, Maria Falkenbach et Flavia Pilla do Vale. Sous le titre d'*Anotações Preliminares*, il souligne les lacunes de la description et la différence entre le vivant et l'écrit.

Sans titre et signé par Ana Cristina Colla, le septième texte du dossier 2 énumère plusieurs questions, parfois dans un langage direct, parfois dans une forme poétique, mettant en question le statut du vrai et de la vérité dans l'acte de décrire. Le huitième texte, *O Homem do Esparadrapo na Boca*, est signé Carminda Mendes André, Elder Sereni Idelfonso et Jorge Schutze. Il présente trois récits différents, soulignant de manière métaphorique les limitations de la parole.

Le neuvième texte est également signé par un groupe de chercheurs : David Beratz, Pablo Discianni, Esteban Argonz, Pedro Sanzano et Gabriela Pérez Cubas. Leur travail, sous forme de notes, interroge le processus de création décrit dans le premier dossier. Le dixième texte, sans titre, est signé par Matteo Bonfitto et explore le rôle de la difficulté en tant que moteur de la création, de l'entraînement en tant que poétique et de la description en tant qu'expérience.

Enfin, le travail de Sophie Proust, *Qu'est-il impossible de décrire lorsque l'on décrit un processus de création ?* est le onzième et dernier texte du dossier 2. L'auteur souligne la difficulté de tout ce qui est implicite dans le processus, ce qui n'est pas audible ou visible, ce qui est impossible à noter et elle aborde aussi la question de l'éthique de la recherche.

## Quand la description des processus de création a-t-elle de l'autorité ?

La problématique à laquelle cet ouvrage fait référence est notamment méthodologique. Il s'agit d'interroger le statut de ce qui est décrit. Ainsi, si nous nous sommes d'abord demandé ce qu'il n'était pas possible de décrire, tout de suite après, nous avons posé la question, de manière plus positive, de ce qu'il serait possible de décrire tout en gardant dans l'écriture la dimension performative du phénomène décrit.

En effet, il s'agit d'une question difficile et même à laquelle il est impossible de répondre clairement. Non parce qu'il n'est pas possible de lister différentes manières de décrire, ou parce que l'on ne peut pas décrire des techniques de description, mais encore, parce que nous n'avons pas accumulé suffisamment de connaissances au sujet de l'écriture et que l'on ne peut pas en faire usage pour mieux écrire, mais parce qu'il est difficile de savoir *quand* l'écriture peut ou ne peut pas être performative.

Dans la tentative de délimiter cette question, nous appelons performative la capacité qu'a ou non une description de produire un effet sur le lecteur, au-delà de simplement communiquer. En ce sens, il est nécessaire de comprendre la description non *ipsis litteris*, mais comme un mode d'écriture autour des processus de création pouvant prendre différentes formes. Cela dit, nous percevons comme performatif le texte qui, au-delà de rendre compte de l'événement, de la performance, nous permet de recréer, dans l'absence de cet événement, une sensation qui le remplace. C'est la promesse de tout langage : pouvoir ajourner la rencontre avec la présence<sup>5</sup>.

Cette présence que le langage cherche à produire en nous, cette promesse de nous faire revenir au passé de la performance, s'accomplit avec plus ou moins d'efficacité. Le succès de cette promesse impossible, nous l'appelons l'*autorité textuelle*.

Qu'est-ce qui donne de l'autorité à un texte ? À quoi un texte donne-t-il de l'autorité ? Comment, en tant que lecteurs, acceptons-nous comme une vérité ce qui est écrit ? Par quels moyens supposons-nous vraie la description d'un processus de création auquel nous n'avons pas participé ? Comment accordons-nous de la validité aux descriptions, soit de manière individuelle (en tant que consommateurs de textes), soit de manière collective (en tant que champ de savoir universitaire), comme des

---

<sup>5</sup> Cette notion d'ajournement de la présence dans le langage est largement décrite dans l'œuvre de Jacques Derrida. Voir, notamment, Derrida (1972, 2013, 2014).



descriptions valables, acceptables, scientifiques (ou académiques, si le mot scientifique est considéré comme trop imprégné par le positivisme) ?

Ainsi, la question de ce livre n'est pas seulement méthodologique, mais aussi épistémologique en un sens plus large. Il s'agit de savoir comment nous percevons une description comme étant valable par rapport à la performance qu'elle décrit. Comment savoir si ce qui est décrit s'est passé de la manière dont il est décrit ?

*Autorité de l'auteur ou autorité de la présence ?*

L'analyse des dossiers que nous avons constitués comme matériel de cette recherche nous a montré, parmi de nombreuses questions, que 1) l'autorité de la description ne s'accomplit pas à travers le nom de l'auteur et 2) la description produit son autorité lorsqu'elle s'accomplit en tant que présence.

Le thème de l'effacement de l'auteur a été intensément développé dans l'œuvre de Michel Foucault. Selon lui, l'attribution d'un texte à un auteur est un mouvement historiquement constitué, qui a changé dans l'évolution de la civilisation euro-américaine. Pour cette raison, il s'est intéressé à « envisager le seul rapport du texte à l'auteur, la manière dont le texte pointe vers cette figure qui lui est extérieure et antérieure, en apparence du moins »<sup>6</sup>. Dans cette analyse, il rappelle que l'écriture contemporaine « s'est affranchie du thème de l'expression : elle n'est référée qu'à elle-même »<sup>7</sup>.

Ainsi, l'individualité de l'auteur est mise en jeu, tout comme le concept même d'œuvre. Foucault montre comment la notion d'œuvre est une espèce de *montage*, une tentative de justification continue d'ensembles souvent dispersés dans le temps et dans l'espace. Mais si la « constitution d'une œuvre complète ou d'un *opus* suppose un certain nombre de choix qu'il n'est pas facile de justifier ni même de formuler »<sup>8</sup>, tels que la réunion ou non de brouillons, préfaces, notes, ratures, etc., c'est aussi parce que « le

---

<sup>6</sup> O que é um autor? Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 267.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 268.

<sup>8</sup> Idem. A Arqueologia do Saber, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 26.

nom d'auteur n'est donc pas exactement un nom propre comme les autres »<sup>9</sup>. Il autorise le discours, le soutient.

Ainsi, si l'on se force à mettre en suspens le nom de l'auteur en tant que fonction de l'autorité du texte, que reste-t-il ? Foucault se livre à un exercice semblable lorsqu'il propose la fonction-auteur comme point de départ de sa pensée. Pour lui, dans notre culture, il y a quatre caractéristiques qui font qu'un texte est porteur de la fonction-auteur.

La première se réfère à la question de l'appropriation. La deuxième, est le fait que la fonction-auteur ne s'exerce pas – et n'a pas été exercée – de la même manière dans des temps et espaces différents. La troisième nous intéresse particulièrement, car, selon Foucault, la fonction-auteur « ne se forme pas spontanément comme l'attribution d'un discours à un individu »<sup>10</sup>. Et, finalement, la quatrième se réfère à l'idée que la fonction-auteur n'est pas la reconstruction de l'identité de l'auteur. Pour le philosophe français, un texte contient toujours des signes qui renvoient à l'auteur (les pronoms personnels, par exemple). Il synthétise ces quatre caractéristiques en affirmant que

la fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserme, détermine, articule l'univers des discours ; elle ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation ; elle n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes ; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper<sup>11</sup>.

Si nous prenons cette conception de fonction-auteur, nous n'attachons plus l'autorité du texte à la production individuelle, à un individu qui parle et qui nous permet, à travers sa signature, de valider ce qui est dit. Ainsi, si nous suivons la pensée de Foucault, la description d'un processus de création ne peut pas être comprise seulement à travers la validation accordée par une signature, par le nom de quelqu'un.

---

<sup>9</sup> Idem. *O que é um autor?*, p. 273.

<sup>10</sup> Idem *Ibidem*, p. 276.

<sup>11</sup> Idem *Ibidem*, p. 279-280.

L'ouverture permise par la description – cela est devenu clair dans les analyses des dossiers produits dans le cadre de cette recherche – a un rapport direct avec la création elle-même. La description performative est celle qui crée, comme langage, une deuxième création. Même si elle promet de renvoyer à la performance à laquelle elle fait référence, la description ne reproduit pas la présence propre à la performance, elle produit une nouvelle présence dans l'écriture. Émerge, ainsi, paradoxalement, une espèce d'indépendance par rapport à la chose décrite.

Cela nous permet d'aborder deux genres d'autorité de la description : une autorité rhétorique et une autorité performative. La première repose sur la promesse de la communication. Elle cherche à maintenir en évidence la description comme communication de l'événement, comme plan des intentions des artistes et comme miroir de la vérité qui se trouve seulement dans la performance décrite. Une autorité rhétorique coïncide avec la notion d'expression.

Si nous admettions cela, notre tâche serait simple, il suffirait d'ajuster les verres qui nous permettent de voir, à travers la description, les détails de la performance. La description serait d'autant plus juste qu'elle s'approcherait d'un portrait écrit de la présence. Elle atteindrait son autorité dans la rhétorique de la description d'une supposée vérité témoignée par le sujet qui décrit. Dans nos dossiers, il est possible de trouver de nombreux exemples de descriptions détaillées, de descriptions objectives, qui ne comportent pas forcément une autorité performative. Ces descriptions sont plutôt rhétoriques, dans la mesure où elles cherchent à convaincre de leur statut de vérité au moyen de l'art argumentatif.

D'une autre manière, une sensation de présence, un effet performatif, surgit dans la description lorsque la relation avec l'objet décrit est réinventée. Dans ce genre d'autorité, la description est réinvention du vécu et, même issue de la performance, elle s'autoperformatise, considérant que le performatif émane aussi du lecteur et non seulement d'une supposée source, comme l'artiste (et son intention). Loin de vouloir communiquer, de vouloir exprimer une vérité perdue dans la présence de la performance passée, cette autorité trouve sa place dans la récréation de l'expérience.

Il s'agit d'un nouvel (nouvel n'est peut-être pas le mot juste) acte de création, *parallèle* à l'acte auquel il fait référence. Quand la description est-elle performative ? Quand elle est un acte créatif en elle-même.

La caractéristique de cette description avec autorité performative est de produire (à nouveau) une présence. Il est nécessaire, entre temps, de

circonscire ce que nous appelons ici présence, à partir d'un rapport temporel aux choses du monde. Évidemment, cette notion est associée au concept de présence tel qu'il est proposé par le philosophe allemand Hans Ulrich Gumbrecht dans son œuvre, plus particulièrement dans *Production of Presence*<sup>12</sup>. Il considère comme présence tout ce qui est tangible, accessible, présent, c'est-à-dire, tout ce avec quoi on peut avoir un rapport spatial, ce qui est proche. Il emploie ce concept, fondamentalement et de manière générale (et ici, présenté de manière schématique), dans une critique à la prédominance de l'interprétation dans la culture occidentale, montrant comment la modernité a été (et dans une certaine mesure, est toujours) une longue marche dans la direction opposée à l'expérience de la présence, lorsqu'elle assume le sens – et, par conséquent, l'interprétation – comme la dimension principale de notre manière de comprendre le monde. Évidemment, il s'agit de la prédominance du langage sur d'autres formes de connaissance du monde.

Nonobstant le caractère hautement critique de son analyse, Gumbrecht observe que le concept de présence s'étend à beaucoup plus de champs et de dimensions. Dans une tentative de démontrer que l'apparente dualité du couple présence/sens doit être considérée seulement comme un indice en vue de la compréhension de sa théorie, puisque l'expérience ne se façonne jamais, ni d'un côté, ni de l'autre, il présente la possibilité de comprendre la présence dans le langage. Ainsi, la première opposition entre langage et présence devient paradoxale et même disparaît en faveur d'un réseau complexe de concepts complémentaires.

Dans un texte ultérieur, intitulé *Présence dans le langage ou présence accomplie contre le langage ?*, le philosophe prend le langage comme point de départ, « cherchant à atteindre quelque chose qui ne soit pas le langage ; [il revient] après, au langage à partir de ce quelque chose qui n'est pas langage »<sup>13</sup>. Ceci démontre que l'opposition évoquée est seulement opérationnelle.

Le texte est composé de trois parties, à savoir : 1) quatre prémisses pour aller du langage à la présence ; 2) le chemin de retour de la présence

---

<sup>12</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: what meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

<sup>13</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, *Nosso Amplo Presente: o tempo e a cultura contemporânea*, São Paulo: Editora UNESP, 2015, p.19. Note du traducteur : dans la version en portugais, « procurando atingir alguma coisa que não seja a linguagem; posteriormente, [ele regressa] à linguagem a partir dessa alguma coisa que não é linguagem ».

au langage (six modalités de la présence dans le langage) et 3) six modalités nous permettant de retrouver la notion de « la maison de l'Être » de Heidegger.

Ici, nous souhaitons attirer particulièrement l'attention sur les six modalités par lesquelles la présence peut exister dans le langage, car ceci nous aidera à comprendre la présence en tant que performativité qui autorise la description.

Le premier mode est intitulé par l'auteur « *le langage, surtout le langage parlé, comme réalité physique* »<sup>14</sup>. Le caractère réifié du langage et sa prédominance physique ne peuvent pas être écartés de la dimension du langage. Gumbrecht rappelle que Gadamer nomme « volume », la capacité du langage parlé de toucher, non seulement notre sens acoustique, mais aussi notre corps. « Dès que la réalité physique du langage a une forme, qui doit être acquise contre son état d'être un objet du temps en sens strict [...], nous dirons qu'il a un 'rythme' – un rythme que nous pouvons ressentir et identifier indépendamment du sens que le langage 'porte' »<sup>15</sup>.

En ce sens, le rythme du langage accomplit certaines fonctions. Le langage lui-même est rythme, ainsi, il peut « coordonner les mouvements de corps individuels ; il peut soutenir la performance de notre mémoire [...] ; et, car il est supposé réduire notre niveau d'alerte, il peut avoir (comme l'a dit Nietzsche) un effet 'toxique' »<sup>16</sup>. Cet effet est connu aussi comme l'effet incantatoire du langage sous ses différentes facettes.

« Un deuxième genre d'amalgame entre présence et langage, très différent du précédent réside dans les *pratiques basiques de philologie* (dans sa fonction première d'édition ou de sélection textuelle) ».<sup>17</sup> Il mentionne

---

<sup>14</sup> Ibidem, p.24 (en italique dans l'original). Note du traducteur : dans la version en portugais, « *a linguagem acima de tudo a linguagem falada enquanto realidade física* ».

<sup>15</sup> Ibidem, p. 24. Note du traducteur : dans la citation en portugais, « Assim que a realidade física da linguagem tem uma forma, que precisa ser adquirida contra o seu estado de ser um objeto do tempo em sentido estrito [...] diremos que tem um 'ritmo' – um ritmo que podemos sentir e identificar, independentemente do sentido que a linguagem 'carrega' ».

<sup>16</sup> Ibidem, p. 25. Note du traducteur : dans la version en portugais, « coordenar os movimentos de corpos individuais; pode sustentar o desempenho da nossa memória [...]; e, por supostamente reduzir nosso nível de alerta, pode ter (como afirmou Nietzsche) um efeito 'intoxicante' ».

<sup>17</sup> Ibidem, p. 25 (en italique dans l'original). Note du traducteur : dans la version en portugais, « Um segundo tipo de amálgama entre presença e linguagem, muito diferente do anterior, reside nas *práticas básicas de filologia* (na sua função original de editoração ou de curadoria textual) ».



l'activité du philologue en tant que désir de présence « totale » (certainement impossible). Mais, « collectionner des fragments de textes supposerait un désir profondément réprimé d'avaler littéralement des restes de papyrus ancestraux ou de manuscrits médiévaux »<sup>18</sup>.

Le troisième des six amalgames décrits par Gumbrecht est particulièrement important pour nous, car il s'agit justement d'une des possibilités du pouvoir performatif de la description dont nous parlions. Il s'agit de « *tout type de langage capable de déclencher une expérience esthétique* »<sup>19</sup>. Il rappelle que l'expérience esthétique, pour « Luhmann, est la forme de communication dans laquelle la perception (purement sensuelle) n'est pas seulement une présupposition, mais un contenu transporté, avec le sens, par le langage »<sup>20</sup>, puisque les formes poétiques ne sont pas soumises à la dimension du sens, qu'elles oscillent entre sens et présence.

Et il poursuit : « *l'expérience mystique et le langage du mysticisme sont mon quatrième paradigme* »<sup>21</sup>. Le langage mystique attise l'imagination, qui cherche à rendre palpable la présence divine. Il se traduit comme expérience mystique qui cherche à produire « un effet du langage et de ses pouvoirs inhérents d'autopersuasion »<sup>22</sup>. Ainsi, s'établit le lien avec un cinquième amalgame entre langage et présence : « *le langage qui est ouvert au monde des choses* »<sup>23</sup>.

Enfin, le sixième amalgame de Gumbrecht mentionne la notion que « la littérature peut être le lieu de l'épiphanie (une description plus sceptique mentionnerait, une fois de plus, la capacité de la littérature de produire des 'effets d'épiphanie'). Dans son usage théologique, le concept

<sup>18</sup> Ibidem, p. 25. Note du traducteur : dans la version en portugais, « *coleccionar fragmentos de textos pressuporia um desejo profundamente reprimido de ingerir literalmente restos de papiros ancestrais ou manuscritos medievais* ».

<sup>19</sup> Ibidem, p. 26 (en italique dans l'original). Note du traducteur : dans la version en portugais, « *qualquer tipo de linguagem que seja capaz de desencadear uma experiência estética* ».

<sup>20</sup> Ibidem, p. 26. Note du traducteur : dans la version en portugais, « *Luhmann, é a forma de comunicação na qual a percepção (puramente sensual) não é apenas um pressuposto, mas um conteúdo transportado, juntamente ao sentido, pela linguagem* ».

<sup>21</sup> Ibidem, p. 27 (en italique dans l'original). Note du traducteur : dans la version en portugais, « *a experiência mística e a linguagem do misticismo são o meu quarto paradigma* ».

<sup>22</sup> Ibidem, p. 27. Note du traducteur : dans la version en portugais, « *um efeito da linguagem e dos poderes inerentes de autopersuasão* ».

<sup>23</sup> Ibidem, p. 28 (en italique dans l'original). Note du traducteur : dans la version en portugais, « *a linguagem sendo aberta ao mundo das coisas* ».

d'épiphanie fait référence à l'apparition d'une chose, une chose qui a besoin d'espace, une chose absente ou présente »<sup>24</sup>.

Ces six amalgames entre présence et langage montrent la possibilité de comprendre la performativité de la description, sa capacité d'être autre chose que la communication des intentions d'un auteur, en tant que présence.

Cette efficacité de la description est, ainsi, corps qui se produit dans l'acte de lecture. Cette intuition est déjà présente dans le travail de Paul Zumthor<sup>25</sup>, quand il attire l'attention sur la performance de la lecture, affirmant le besoin de considérer le corps du lecteur comme le mécanisme à travers lequel la lecture se réalise.

Dans la même voie, la description produit son autorité en tant que présence dans la mesure où elle nous fait « rentrer dans la page », de la même manière que Gumbrecht décrit l'envie primaire du philologue de « manger » les mots. En effet, la description peut produire en nous une expérience esthétique justement parce qu'elle dépasse la communication de la chose décrite, elle s'ouvre au monde comme expérience et s'autorise, autorise à soi-même de manière performative dans la production de son autorité, en tant qu'expérience esthétique nouvelle (renouvelée). Une description qui s'autorise en tant que description produit de l'épiphanie, tout comme la littérature produit en nous des moments d'épiphanie. Nous ne jouissons pas d'un texte littéraire parce qu'il nous communique une histoire, mais parce qu'il se produit comme langage. En ce faisant, il produit des effets de présence.

### *Rigueur et présence dans le langage*

Si la description est elle-même un acte créatif, qu'est-ce qui lui donne sa légitimité en tant que recherche ? Si la description des processus créatifs est efficace quand elle produit de l'épiphanie, quand elle performative la chose décrite dans une nouvelle création, quand elle s'approche de la

---

<sup>24</sup> Ibidem, p. 29. Note du traducteur : dans la version en portugais, « a literatura pode ser o lugar de epifania (uma descrição mais cética abordaria, uma vez mais, a capacidade de a literatura produzir 'efeitos de epifania'). No seu uso teológico, o conceito de epifania refere-se ao aparecimento de uma coisa, uma coisa que requer espaço, uma coisa que está ausente ou está presente ».

<sup>25</sup> Performance, recepção, leitura, São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

littérature, quelle est la différence entre le texte descriptif résultant de la recherche et le texte littéraire ? Ce que nous décrivons possède-t-il un statut de littérature ? La description a-t-elle besoin de la dimension esthétique pour s'autoriser en tant que description valable ?

Lorsque l'on abandonne l'illusion d'objectivité de la description, c'est-à-dire, lorsque l'on brise la croyance que la description doit communiquer ce qu'elle décrit, reconstituer devant les yeux du lecteur la performance prise comme objet de recherche, nous ne pouvons pas décrire l'acte poétique *per se*. Il reste toujours un hiatus entre le corps et la parole, il reste toujours un espace improbable dans lequel il n'y a pas de place pour la création ou pour l'objectivité. A la différence de de la littérature, la description du processus de création – c'est ce que nous montrent les analyses effectuées dans cette recherche – embrasse la chose décrite dans une nouvelle création, sans l'abandonner, mais sans pour autant pouvoir la reconstituer. La chose décrite appartient toujours, dans une certaine mesure, à la dimension du réel, différemment de la littérature, qui ne possède pas d'autre engagement que celui avec le langage propre.

Cette liaison avec le réel place la description dans le champ de la rigueur et non dans celui de l'objectivité. C'est la rigueur de la description qui caractérise son efficacité. Cela est indépendant de sa fonction.

Les fonctions de la description du processus créatif dans le champ de la recherche peuvent être diverses : récupérer le processus (avec l'intention de le refaire) ; archiver le processus (pour le conserver) ; recréer le processus (pour apprendre avec lui) ; étudier le processus (pour réfléchir à son sujet). De même, les modalités de description du processus créatif peuvent contenir des discours selon le sujet qui parle (à la première personne, à la troisième personne, le chercheur, l'acteur, l'observateur) ; selon la technique d'écriture (le niveau de détail de la description et les effets sur le lecteur) ; selon la façon d'écrire (description, dialogue, récit, etc.).

Quoi qu'il en soit, qu'elles soient ou non agencées entre elles, les fonctions et les modalités se dissipent lors de l'ouverture du texte vers sa liaison avec le réel. Mais il ne s'agit pas d'un réel absolu, un réel « vérifiable », mais de la performance du réel, une expérience de présence par le langage, dans le corps, mais non pas, non plus, par le corps.

Décrire le processus de création revient, ainsi, à restituer au texte le corps, perdu dans le temps de la performance.

## Références

- AUSTIN, John L. How to do things with words. *Cambridge*: Harvard University Press, 1975.
- DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e A Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Presença na linguagem ou presença adquirida contra a linguagem? In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso Amplo Presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2015, p. 19-32.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *FOUCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 264-298.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- REDE INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA PRESENÇA. Dossiê Descrição de Processos de Criação. *Dossiê número 1*. Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2013, 143 p.
- REDE INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA PRESENÇA. Dossiê de Análise das Descrições. *Dossiê número 2*. Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2014, 79 p.
- SCHIEFFNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. New York: Routledge, 2002.