Retour d'expérience : parcours *in situ* et expérimentations, ou comment inscrire la recherche-cration en France

Lna Massiani

dition lectronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/1740>

DOI : 10.4000/danse.1740

ISSN : 2275-2293

diteur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Rfrence lectronique

Lna Massiani, « Retour d'preuve : parcours *in situ* et primentations, ou comment inscrire la recherche-cration en France », *Recherches en danse* [En ligne], 6 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017, consult le 12 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1740> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1740>

Ce document a t gnr automatiquement le 12 avril 2022.

association des Chercheurs en Danse

Retour d'expérience : parcours *in situ* et expérimentations, ou comment inscrire la recherche-crédation en France

Léna Massiani

Préambule

- 1 À l'Université du Québec à Montréal, lorsqu'un étudiant s'engage dans le doctorat en Études et Pratiques des Arts (DEPA), il a la possibilité d'entreprendre une recherche-crédation¹. Les difficultés méthodologiques auxquelles il sera confronté ne concerneront en rien la légitimité de sa posture. La recherche-crédation n'est pas une recherche développée à part, ni mise à l'écart. Elle fait partie du paysage universitaire aux côtés de la recherche en art. D'autre part, ce même étudiant n'aura pas à justifier sa démarche auprès du milieu artistique². La recherche-crédation a son identité propre, ses caractéristiques, ses méthodologies. Le doctorant n'aura pas à se demander de quelle manière sa posture de chercheur pourra côtoyer celle de créateur, ni à se demander comment faire reconnaître l'une par rapport à l'autre. La posture du chercheur-crédateur associe dans sa complétude la voie de la recherche et celle de la création.
- 2 Toutefois, au vu de cette association particulière, et somme toute récente³, le doctorant sera en prise avec un questionnement épistémologique. C'est pendant son cheminement et au fur et à mesure du développement de sa démarche qu'il pourra le résoudre. La recherche-crédation étant par essence une recherche qualitative, celle-ci :
« fait appel à la souplesse d'ajustement pendant son déroulement (rencontres d'entrevue, observations déplacées au besoin, scénarios et outils de recherche modifiés, ajoutés...). La souplesse porte aussi dans la construction progressive de l'objet de recherche qui se définit sur le parcours méthodologique et se précise selon le glanage des données et les exigences des contextes⁴. »

- 3 Par ailleurs, l'objet d'étude étant la production artistique du chercheur, la recherche recouvre l'espace poreux de celle-ci, « où sont enfouis les représentations, les archétypes, les souvenirs, les habitudes, les mémoires gestuelles du praticien que l'on tente de saisir⁵ ». Cet aspect rend d'autant plus caractéristique l'idée d'une recherche sur mesure, s'adaptant à une démarche en construction quasi instantanée. Par conséquent, l'objectif méthodologique du doctorant sera de parvenir à développer des outils aidant à faire dialoguer une démarche de création avec une démarche de recherche et une démarche de recherche avec une démarche de création. Cela consiste finalement à inclure une recherche scientifique à une production artistique, et inversement, à inclure une production artistique dans une recherche scientifique.
- 4 Désireuse de prolonger le travail débuté dans le cadre d'un Master en Arts de la Scène⁶ et sous la forme que j'ai réussi à lui donner, à savoir intégrer au travail de recherche la pratique artistique comme terrain d'étude⁷, c'est inévitablement du côté de l'Université du Québec à Montréal que je me suis tournée. Le dialogue dont il est question entre la pratique et la théorie, ce jeu d'aller-retour caractéristique de la recherche-crédation et la perspective de pouvoir réaliser dans une même visée la production d'un geste artistique et la production d'un discours réflexif et théorique ont profondément motivé ce choix.
- 5 En revenant sur le parcours qui s'est opéré entre le Québec et la France, cet article a pour ambition d'incarner/ proposer la réflexivité d'une pensée en cours de processus, moyen fondamental de la recherche-crédation. Au travers de ce cheminement, il m'importe de montrer ce que la réflexivité permet de faire émerger et la manière dont elle le fait émerger. Il m'importe d'insister sur son caractère éminemment inductif, en même temps que déductif, et d'y associer une méthode qui puisse s'y développer. Il m'importe enfin de mettre en évidence des procédés, des façons de faire, des étapes relatives à la posture réflexive engagée dans une recherche-crédation. Par ailleurs, relater ce parcours expérimental passant par Paris, Lille, Lyon ou encore Grenoble et Rennes, mettra en avant les difficultés avec lesquelles la recherche-crédation s'envisage en France, mais aussi les possibilités émergentes qu'elle engage. En tout dernier lieu, cet article est l'occasion de présenter la recherche-crédation engagée depuis au sein du CRESSON⁸, et issue de ce parcours.

Montréal

- 6 En début de doctorat, la première chose à laquelle j'ai été confrontée a été d'identifier depuis ma posture d'artiste les raisons de mon engagement et, depuis celle de chercheur, de trouver la juste distance avec la production artistique que nous allions devoir réaliser dans ce cadre.
- 7 Les artistes que nous étions, avons tenté de définir nos besoins. Nous étions invités à discerner les motivations qui nous poussaient à inscrire notre démarche créatrice dans une recherche universitaire. Comme la majeure partie des objectifs se situaient à même la relation entre une pratique artistique et le besoin viscéral d'engager une réflexion sur un point nouveau de celle-ci, nous estimions que la réflexivité permettrait d'y répondre. Et c'est bien là, la particularité de la recherche-crédation. Celle-ci s'engage à partir de la pratique artistique.

- 8 C'est ainsi que les difficultés ressenties lors de la présentation du projet *Maison à habiter* en octobre 2006 ont fait émerger le besoin de recherche. Dans une certaine mesure, cette présentation m'a fait réaliser que les danseurs et le public ne dépassent pas nécessairement, encore moins automatiquement, les conventions du spectacle vivant. Mon objectif de chorégraphe était d'impliquer le public dans une situation de jeu. Je souhaitais qu'il se déplace, qu'il cherche la danse et les actions, qu'il déambule dans l'appartement, qu'il choisisse ce qu'il voulait voir en fonction de sa propre expérience du lieu. Or, son incertitude et son embarras ont été le plus marquant. Ce problème soulevé, je souhaitais poursuivre mes projets chorégraphiques en ayant comme objectif d'organiser, de réorienter, d'inventer un autre rapport entre l'espace de réception et l'espace de représentation dans un site autre qu'un théâtre. Aller jusqu'au bout de ce cheminement réflexif m'a permis de me distancer justement de l'objet d'étude. Il s'agissait de parvenir à identifier le sujet de recherche et le projet de création. Au sein du doctorat en Études et Pratiques des Arts, bien qu'étant liées, la production discursive de la thèse et la production artistique de la thèse sont de nature différente. Le texte doit être une étude faisant état d'une réflexion critique ou analytique autour des problématiques soulevées par la production, mais il doit pouvoir être lu indépendamment de l'œuvre produite. La thèse développe précisément la naissance du projet, sa problématique, sa méthodologie, son cadre théorique, la description des terrains de recherche, les résultats issus de l'analyse des données. L'œuvre, qui de la même manière sera vue par un public ignorant de la thèse, consiste en la réalisation d'une performance, d'un spectacle, d'une exposition ou d'une intervention en vue d'une diffusion publique. La thèse-crédation doit constituer un apport original et inédit dans le domaine de la création artistique ou proposer une nouvelle manière d'envisager une ou des problématiques artistiques déjà traitées par ailleurs. Les projets de recherche que nous menions devaient par là même contribuer aux savoirs et permettre à la recherche en pratique artistique d'engager une attitude critique face à la production, la réalisation, la fabrication d'œuvres d'art contemporain. Trouver la bonne distance avec notre projet de création nous a en réalité permis de répondre à la question suivante : pour quelles raisons résoudre nos questionnements à l'université ? Pour ma part, me lancer dans une recherche-crédation ne constituait pas un désir de production puisqu'il s'agissait de comprendre sur le terrain de la création les obstacles émergeant de la participation du public dans un contexte de danse *in situ*. Plus largement, engager une recherche en pratique artistique sur ces questions me semblait être l'occasion de porter au jour une réflexion sur les difficultés à produire un dispositif qui ne soit plus construit à partir de la frontalité et des codes esthétiques qui en découlent, déplaçant ainsi le public et les danseurs hors de leurs modèles respectifs.
- 9 À partir de notre postulat de recherche, nous pouvions nous engager dans un développement méthodologique propre à celui-ci et spécifique à notre démarche et à notre questionnement. Pour ce faire, nos inspirations se trouvaient dans les approches qualitatives existantes du champ des sciences de l'art et des sciences sociales, tant pour ce qui concerne la posture globale à adopter, que pour les méthodes de recueil et d'analyse des données.
- 10 La poétique, comme étude des conduites créatrices, a soutenu mon ambition en orientant ma recherche vers l'analyse d'un processus de création. La poétique n'étudie pas l'œuvre terminée. Elle se positionne en amont et pendant sa réalisation. C'est ainsi qu'elle examine la relation entre l'artiste et l'œuvre. Philosophie de l'art et de la

création, mais aussi philosophie du faire, elle m'a permis d'inventer une stratégie de recueil de données visant à comprendre un fait avant même son élaboration. La démarche que je poursuivais me conduisait à comprendre de l'intérieur ma pratique de la danse *in situ*. Il me fallait donc découvrir la nature d'une expérience vécue. À cet égard, les outils de l'auto-ethnographie et de l'auto-anthropologie ont été un recours nécessaire à la mise en œuvre de l'auto-poïétique que j'allais devoir entreprendre. En analysant le processus de *Danse à tous les étages*⁹, création de la thèse¹⁰, j'ai cherché à comprendre de quelle manière envisager le rapport entre l'espace de réception et l'espace de représentation autrement que frontalement. Par ailleurs, réalisé en appartement habité, j'ai tenté de saisir en quoi l'investissement d'un site pouvait instaurer cette différence.

- 11 Le processus s'est divisé en quatre études chorégraphiques : usage et fonction de l'appartement, la/le bâti/l'architecture, du geste quotidien au geste dansé, la place du public (entre intérieur et extérieur, de la déambulation à l'action). Les appartements dans lesquels ont été réalisées les études sont devenus mes laboratoires auto-poïétiques. J'ai expérimenté, observé, décrit des phénomènes dans l'action de leur élaboration. Pour ce faire, j'ai accumulé quantité de documents que j'ai par la suite analysés (analyse thématique) : un cahier d'artiste, des vidéos, des entretiens réalisés avec les interprètes et des discussions avec le public¹¹.

L'intérêt et la pertinence méthodologique du doctorat en Études et Pratiques des Arts résident dans le traitement de la distanciation avec l'objet d'étude. De là, chaque doctorant peut construire à sa façon et selon ses besoins, la méthodologie qui lui correspond.

Paris, Nice, Turin, Lille...

- 12 De retour à Paris (2012), bien qu'ayant conscience des difficultés auxquelles j'allais être confrontées, j'ai vécu une très grande perte de repères. Alors que mon doctorat s'était construit sur le dialogue et l'équilibre entre la recherche et la création, il me fallait composer soudain avec leur séparation. Mais ce découplage forcé n'a pas été imposé par le milieu universitaire. En créant la compagnie iN sITU-, j'ai vite compris que le milieu artistique allait être particulièrement hermétique à l'endroit de la recherche universitaire et scientifique, laquelle n'était pas apparemment envisagée comme une pratique à part entière pouvant aboutir à la fois à un savoir et à un savoir-faire innovant. Par voie de conséquence, l'artiste-chercheur était généralement considéré comme un individu louche incapable de déployer pleinement un discours sur la base d'une expérience artistique. Or, pour poursuivre mon cheminement réflexif, il me fallait trouver un travail de terrain qui me permette de renouer avec la création. Ainsi, lors de ma candidature à *Nuit blanche* Paris¹², je me suis bien gardée de faire mention du contexte dans lequel avait été créé *Danse à tous les étages*. Alors que ce travail de terrain était nécessaire à mes recherches, j'ai ressenti la nécessité de ne pas mentionner le contexte réel d'évolution de cette création. Il m'était devenu impossible de présenter l'entièreté d'un projet si je voulais que la compagnie évolue, et que les créations soient présentées et diffusées en dehors du cadre universitaire. Aurait-il fallu abandonner la création au profit de la recherche ? Je ne m'y suis pas résolue. La présentation de *Danse à tous les étages*¹³ avait évidemment fait surgir d'autres questionnements qui me portaient à interroger la responsabilité de l'artiste dans l'espace public au sein

d'actions artistiques participatives¹⁴. Dans le contexte d'une recherche-cration, si l'uvre (spectacle, performance, installation, intervention, etc.) n'est pas au contact d'un public, si elle n'est pas au contact du milieu d'o elle merge, de quelle manire alors mettre en rflexion son essence artistique ? Au Qubec, l'intrt de la recherche-cration est bien de permettre aux artistes-chercheurs une rflexion issue de la cration professionnelle. Une rflexion prenant naissance au cur mme des enjeux cratifs contemporains ; une rflexion s'oprant en fonction des problmatiques du milieu, qu'ils soient d'ordre esthtique, philosophique, sociologique. Au sein des diffrents dpartements ou coles que regroupe le DEPA (musique, danse, arts visuels et mdiatiques, thtre, design, tudes littraires), le corps professoral se rassemble notamment autour d'enseignants chercheurs-crateurs. Ces personnalits sont des artistes et des chercheurs accomplis. Leur production est circonscrite leur rflexion et peut prendre la forme d'un article, d'une confrence comme celle d'une performance, d'un spectacle, d'une installation ou d'une exposition diffuss dans le milieu des arts et de la culture¹⁵.

- 13 En France, les difficults faire admettre une dmarche diffrente de celle ouverte par le milieu artistique ont t attnues par la manire dont le milieu universitaire envisageait depuis peu la cration artistique. L'intrt mergeant l'endroit de la recherche-cration, ou du moins l'endroit de la connivence possible entre pratique artistique et recherche universitaire, m'a permis d'en prsenter un tat des lieux dans le cadre de la table ronde, « Panorama de la recherche en danse en France et en Italie¹⁶. » Celle-ci a t organise en amont du colloque « La recherche en danse entre France et Italie : approches, mthodes et objets¹⁷ », l'quipe souhaitant laborer un premier constat mthodologique. cette occasion, j'ai donc prsent les spcificits de la recherche-cration de l'Universit du Qubec Montral en me basant sur la manire dont elle se menait ce moment-l (2014) dans les dpartements en danse de l'universit de Lille 3 et de Nice Sophia Antipolis¹⁸. l'Universit Lille 3, il s'agissait de mettre en avant le rapport qui peut exister et se nouer entre la thorie et la pratique dans le cadre d'une recherche universitaire. l'Universit de Nice Sophia Antipolis il tait question de thorie en studio, et de nombreux enseignements taient des cours de pratique artistique. Une diffrence notable se profilait entre la France et le Qubec. Dans les universits franaises, la recherche en pratique artistique ne se caractrisait pas par la production d'une uvre au sein mme de celle-ci. Il y avait bien ici une diffrence entre thoriser sa pratique (mais qu'lle est-elle ?), et produire un spectacle, une performance, une installation dans le cadre d'une recherche et partir de laquelle et avec laquelle thoriser. Soyons plus prcis.

- 14 Comme voqu en introduction, au sein de DPEA il existe plusieurs formats de thse en action. La thse-recherche¹⁹, la thse-intervention et la thse-cration. L'intervention consiste en la rdaction d'une thse et la ralisation d'un projet rattach un espace social et des faits culturels dans divers domaines relis aux arts (animation, diffusion, enseignement, thrapie, etc.). La cration, nous l'avons dj dit, consiste en la rdaction d'une thse et la production d'une uvre. En France, il semblait que la pratique l'universit recouvrait ces deux derniers formats de thse. C'est peut-tre la raison pour laquelle il tait compliqu de dfinir le lien entre le chercheur et son objet d'tude. Les temporalits, les points de vue, les axes d'une recherche-intervention diffrent de ceux d'une recherche-cration, l'intervention produisant d'autres types de processus et d'action.

15 À la suite de la table ronde, la recherche-crédation a donc été présentée lors du colloque au travers notamment des interventions de Johanna Bienaise²⁰ (UQAM), de Marian Del Valle²¹ (Nice) ou encore d'Alessandra Sini²² (Nice). Véritable terrain en construction, les initiatives d'artistes-chercheurs se sont faites de plus en plus nombreuses depuis. De surcroît, et du fait de la double posture de chercheur/créateur, la place de la pratique artistique dans les études en danse était problématique. En effet, pour faire admettre la potentialité de la pratique artistique à la fois comme terrain d'études et comme outil de travail, les doctorants comme les enseignants devaient adapter ce postulat en tentant de répondre à un certain nombre de questions : peut-on à la fois développer un univers artistique et tenir un discours scientifique s'y référant ? D'ailleurs, de quelle manière se référer à une pratique artistique au sein d'une recherche ? Quelle posture adopter ? S'agit-il de créer à l'Université ? Quelle serait alors le statut de l'œuvre ? Des questions d'ordre pédagogique venaient compléter ce raisonnement : dans quelle mesure la pratique en danse peut-elle s'enseigner à l'université ? Un cours en interprétation peut-il être imaginé ? Peut-on y former des artistes ? Comment enseigner la recherche à partir d'une pratique ?

16 Depuis 2013, le Centre d'Étude des Arts Contemporains de l'université Lille 3, par l'intermédiaire de son programme « Recherche Avec l'Art²³ », tente d'apporter des réponses. Dans ce programme, auquel je prends part, les chercheurs s'interrogent de manière judicieuse au-delà de la recherche-crédation et s'intéressent plus largement à la manière dont la pratique artistique (et pas uniquement celle de la danse, mais aussi celle des arts plastiques, de la musique, du théâtre) peut dialoguer de manière productive avec les méthodologies propres à la recherche en art :

« Ce programme rend manifeste l'inclination de nombreux chercheurs du CEAC à interroger les rapports dialogiques entre productions discursives et artistiques, ainsi qu'à étudier les influences réciproques et les modalités d'entrecroisement des pratiques – tant réflexives et/ou épistémologiques que relatives aux multiples faire des arts²⁴. »

L'objectif des membres de l'équipe est bien, à terme, d'être en mesure d'accompagner des étudiants, des doctorants, mais aussi des chercheurs, dans leur rapport à la pratique. L'intérêt est donc de développer des outils méthodologiques en vue de faire dialoguer art et recherche.

17 En recherche-crédation, cette façon de relater les questionnements s'assimile aux caractéristiques réflexives obtenues grâce à la distanciation avec l'objet d'étude. Le travail consiste en la description du contexte dans lequel est vécue l'expérience du chercheur qu'il doit nommer et définir. Dans le cas présent, il s'agit de mon retour en France et de l'immersion dans le paysage artistique et universitaire, là où se sont présentées des difficultés à y inscrire une démarche de recherche-crédation. L'écriture est à cet endroit un moyen de s'extraire d'une situation pour pouvoir l'observer. Le journal de bord est donc un outil majeur. Mais là encore, il est important d'inventer une façon de faire qui soit en adéquation avec la démarche dans son ensemble. Mes journaux de bord présentent plusieurs niveaux d'écriture : une écriture de l'instant, comme une mémoire vive, sous la forme de prise de note. Elle se fait en direct, durant les séances de travail (répétitions) ; une écriture de transcription qui consiste en des temps consacrés à l'écriture durant les séances de travail ; une écriture réflexive d'après séances qui permet de retracer, de relater ce qui a été ressenti, de décrire les événements tels qu'ils ont été vécus, de décrire ce qui s'est passé, les réflexions qui ont

surgi pendant le travail, et éventuellement les orientations qui peuvent se dégager pour les séances suivantes.

- 18 Durant ce travail d'écriture, doit être élaboré un cadre théorique sur lequel s'appuyer pour mettre en place une stratégie englobant dans un tout l'avancement du travail réflexif et celui de la pratique. C'est ainsi qu'en me basant sur l'intérêt naissant pour la recherche-crédation²⁵, j'ai pu profiter de mon expérience d'enseignante pour analyser et comprendre l'entrecroisement de la pratique et de la théorie au cœur d'une méthodologie réflexive. Au vu des interrogations soulevées par la place des pratiques artistiques dans la formation universitaire, il m'a semblé probant d'inscrire le questionnement dans le paysage de la recherche par le biais de sa pédagogie.

Entre Paris et Lyon

- 19 En enseignant l'art au sein de deux écoles d'architecture, j'ai pu développer une façon d'envisager la création en regard d'un support réflexif à l'œuvre dans le travail artistique. L'intention était de profiter de cette parole et de la façon qu'ont les artistes de
- « se réapproprier un discours sur l'art tenu habituellement par des théoriciens. Il n'y a pas si longtemps, c'étaient les historiens de l'art et les sémiologues qui parlaient du travail des artistes, de leurs pratiques et de leurs œuvres. Aujourd'hui, les artistes, les praticiens entendent prendre la parole²⁶. »
- 20 Bien sûr, le contexte de l'enseignement en architecture est un contexte facilitant le rapport à la pratique puisque celle-ci est au cœur du cursus. De la même manière, les enseignants en art ou de projet, bien que la double compétence soit de rigueur, sont en premier lieu engagés pour leurs actions d'artiste et de créateur. De toute évidence, les outils qu'il m'incombait de transmettre seraient perçus sous l'angle de la création. Mon objectif d'alors : initier les étudiants à l'exercice de la distanciation pouvant dynamiser l'action de la pensée sur l'architecture. Ainsi, durant quatre années d'enseignement²⁷, plusieurs formules expérimentales ont été mises à l'épreuve et ont finalement abouti à une méthode d'analyse sensible de l'architecture et de l'espace urbain mêlant allégrement processus créatifs et réflexifs.
- 21 À Paris, à l'École Spéciale d'Architecture, j'ai enseigné un Atelier d'Art « corps et architecture ». À Lyon, à l'École Nationale Supérieure d'Architecture, j'ai développé un atelier de création basé sur le rapport corps/espace/architecture. Dans le premier comme dans le second, les étudiants étaient amenés à s'engager physiquement dans un site. L'enjeu était de moduler l'écriture et le dessin des gestes en fonction de ce lieu. Y inscrire le corps pour ouvrir le regard et pour intégrer le sensible chorégraphique comme attention première portée à l'architecture et à l'urbanité environnante était en conséquence l'objectif de ces enseignements. Plus précisément, passer par l'expérimentation *in situ* donnait aux étudiants les moyens d'acquérir une conscience corporelle qui leur permettait d'agir dans l'architecture, de s'y confronter, d'être en son cœur et non plus uniquement à distance. Ils prenaient conscience de la mesure du corps, de ses volumes, de ses contours, de ses limites, de la place qu'il pouvait investir, de l'espace qu'il pouvait remplir afin de mieux saisir toutes ses possibilités de dialogue avec l'architecture et l'espace urbain. Il était à mon sens important d'amener les étudiants à être saisis par un site pour qu'ils considèrent, dans leur manière d'appréhender le milieu, les réactions épidermiques, immédiates, irraisonnées,

sensorielles et sensibles qui résultaient de leur rencontre avec celui-ci. Penser l'architecture et l'espace urbain sous l'angle du sensible les obligeait à s'immerger dans un site, à le sentir et à s'en imprégner. Puisque les corps, en se situant et en se positionnant sont à même de mettre en valeur des interstices, de créer des perspectives, de devenir des points mobiles, de souligner, de pointer, cette approche les poussait à développer une compréhension active d'une architecture ou d'un espace urbain. Dès lors, avoir une connaissance sensible de ces lieux, afin de s'y engager physiquement, se révélait nécessaire. De ce point de vue, le corps mobile et en action est devenu un moyen d'évaluer, de comprendre le site dans lequel pouvait s'inscrire un geste performatif et/ou chorégraphique. Pour cela, le corps s'est fait outil d'exploration avec lequel et à partir duquel aborder différents contextes d'immersion.

Figure 1

École Spéciale d'Architecture : Atelier d'Art, Centre National de la Danse, Pantin, décembre 2014.

© Léna Massiani

- 22 Circonscrite dans un journal de bord, le résultat de l'observation sensible a donné lieu à des projets différents. À l'École Spéciale, les étudiants inventaient et produisaient des situations afin d'intervenir sur un bâtiment. Le principe des interventions se caractérisait par un jeu de questions/réponses avec l'architecture. Il s'agissait par exemple, de venir compléter avec leur corps une forme en étant en adéquation avec celle-ci, ou au contraire, de venir rompre un arrondi ou un angle. En s'appuyant sur les spécificités de l'endroit, les étudiants étaient amenés à proposer une réponse avec leur corps « dessinant » avec et dans le lieu, de la même façon qu'ils usaient d'un corps « sculptant » la matière du bâti. Ils étaient invités en somme à remodeler le lieu grâce aux gestes qu'ils y déposaient. À l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon, j'ai proposé aux étudiants un atelier dans lequel ils ont découvert par leur corps la parcelle de vigne de Quincié-en-Beaujolais sur laquelle ils devaient imaginer et concevoir un projet d'architecture. D'une expérience vécue, d'un ressenti, d'une odeur, d'un son, en partant de la peau comme capteur d'intention, ils ont été attentifs à ce que leur a fait le lieu, à ce qu'il leur a évoqué, leur a permis, leur a raconté. À partir d'une analyse physique, il s'agissait de tirer un concept à développer dans un projet (l'entre-

deux, la frange, le dénivelé, la profondeur de champ, etc.). La pratique artistique et la pratique de projet sont devenues dans ce cadre particulier de l'enseignement, une manière de poser la problématique de la friche viticole et des mutations paysagères de cette région²⁸. En d'autres termes, elles devenaient le socle d'un raisonnement. Mais aussi, elles étaient un outil, un moyen de compréhension, une façon d'analyser. C'est donc bien à partir de la pratique, chorégraphique et architecturale, que des projets de fin d'études, de la maquette au mémoire, ont pu émerger.

Grenoble

- 23 Depuis la fin de mon doctorat, il est intéressant de constater que la pratique artistique ne se situe plus tout à fait au même endroit. Actuellement, celle-ci relève davantage de l'exploration, de l'expérimentation, d'une mise en pratique. En prenant appui sur la méthode expérimentée avec les étudiants en architecture, je tente de mettre en œuvre un protocole de lecture sensible de l'espace urbain. À partir de ce que le corps dansant est en mesure de développer, et grâce aux propriétés du chorégraphique, il s'agit d'élaborer un outil de lecture de l'espace urbain utilisable en dehors de toute composition artistique. Avant tout à destination d'architectes et d'urbanistes, je souhaite mettre au point un outil permettant d'appréhender sous un autre rapport les espaces publics que nous traversons et dans lesquels nous vivons, en même temps que d'entrevoir, du point de vue du sensible, l'urbanité en fabrication.
- 24 Si mon objectif est de proposer une méthode d'analyse des espaces publics, si l'aboutissement du travail peut permettre de manier un outil utile à la conception de certains projets urbains, et en particulier ceux liés aux ambiances, son atteinte n'évite pas les questions de fond relatives au potentiel du chorégraphique dans un contexte d'urbanité prospective. Le corps dansant, grâce aux propriétés du chorégraphique, développe certaines compétences qui peuvent faire de lui un outil extraordinaire et atypique, considérant le *sentir* comme moyen fondamental d'expertise. Il m'intéresse de mobiliser ces propriétés via un corps agissant, un corps expérimentant pouvant ouvrir à une analyse des comportements kinesthésiques dans un espace urbain. Il s'agit d'axer la connaissance d'un site autour de la manière dont le corps est en mesure de qualifier un environnement en fonction des sens qu'il met en éveil. Mais quelles sont ces propriétés ?
- 25 De la quotidienneté à l'approche phénoménologique du corps, de l'état de corps à la performativité, de la théâtralité à l'orchésalité²⁹, je me permets de catégoriser le chorégraphique selon cinq propriétés qui me permettent de ne garder que les caractéristiques proprioceptives de l'expérience sensible développées par le corps dansant :
- la proprioception ;
 - le corps comme capteur(s) sensoriel(s) : écoute de l'infra-sensible ;
 - l'entrecroisement des qualités de l'effort labanien (poids, espace, temps, flux), de l'intérieur du corps à l'environnement urbain ;
 - le dialogue entre la mise en éveil corporelle et l'identité spatiale, de la kinesphère au sens multidirectionnel (ou la découverte de multiples dimensions à partir du corps d'une part et en fonction d'un espace donné d'autre part).
- 26 En vue de prouver les capacités d'analyse et d'expertise de ces propriétés, celles-ci ont été éprouvées en contexte urbain. En dehors de son milieu, le chorégraphique a donc

été testé au cours de deux résidences de recherche et de création³⁰. Un premier partenariat avec l'Atelier d'Architecture Autogérée s'est mis en place entre le mois de mai et de juillet 2016, sur le site de l'agrO cité à Colombes. Jardin partagé géré par des habitants de la ville, c'est avec des membres fondateurs du lieu que les ateliers se sont déroulés. La deuxième période de travail s'est organisée du 3 au 16 octobre 2016. Avec cette fois trois danseuses et un photographe, le projet a été reçu par le pOlau-pôle des arts urbains à Tours, sur le site du point Zéro. Cette résidence a abouti à la création d'un livret de mise en pratique sensible de l'espace urbain à suivre comme un guide.

Figure 2

Sortie de résidence : atelier de mise en test du livret avec un public invité à participer. La ville à l'Etat Gazeux#4, événement du pOlau, octobre 2016

©Julien Vincent

Figure 3

Story-board du travail de terrain et livret de mise en pratique sensible. Résultat de la résidence au pOlau, octobre 2016

©Julien Vincent

- 27 Me voilà à l'étape d'analyse des recueils de données. En plus du journal de bord, celles-ci sont constituées de deux enregistrements audio des discussions/débats qui ont lieu à la suite des ateliers ouverts au public lors de l'événement la Ville à l'Etat Gazeux#4 (le 8 et le 15 octobre 2016). Je me plongerai dans ce matériel grâce à l'analyse thématique. Celle-ci est un moyen de créer des ponts entre toutes les données recueillies. Elle aide à élaborer des thèmes avec l'idée de rassembler, de séparer et d'assimiler des données. Chacun des supports sont d'abord soumis séparément à l'analyse thématique. Ensuite sont mis en commun les premiers résultats qui seront à nouveau étudiés.

« L'analyse thématique a deux fonctions principales : une fonction de repérage, et une fonction de documentation. La première fonction concerne le travail de saisie de l'ensemble des thèmes d'un corpus. La tâche est de relever tous les thèmes pertinents, en lien avec les objectifs de la recherche, à l'intérieur du matériau de l'étude. La deuxième fonction va plus loin et concerne la capacité de documenter l'importance de certains thèmes au sein de l'ensemble thématique, donc de relever des récurrences, des regroupements, etc. Cette fonction n'intervient évidemment que dans le cas où plusieurs témoignages ou documents d'un même type sont soumis à l'analyse. Dans ce cas, il ne s'agit plus seulement de repérer des thèmes mais également de vérifier s'ils se répètent d'un matériau à l'autre et comment ils se recourent, rejoignent, contredisent, complètent³¹. »

- 28 S'en suivront des étapes d'écriture dans lesquelles seront définis le contexte de la recherche-crédation, ses objectifs et ses intérêts, la manière dont j'envisage le chorégraphique, sa définition, son utilité, son apport à la réflexion sur la fabrique de la ville, les méthodes employées. Un story-board viendra illustrer les études de terrain, tandis que le carnet de mise en pratique sera inclus à la production écrite finale.

Mise en perspective

- 29 Les étapes qui constituent le parcours que je viens de décrire révèle une façon de faire propre à la recherche-crédation développée au sein du doctorat en Études et Pratiques des Arts de l'Université du Québec à Montréal. Chaque doctorant emprunte le même chemin. La réflexion partant de la pratique, depuis sa posture d'artiste, il identifiera d'abord les raisons de son engagement. Puisqu'il y a production artistique durant la recherche, depuis sa posture de chercheur, il devra ensuite se distancer de celle-ci. Enfin, il développera à partir de là une méthodologie³² propre à cette réflexivité. Plus spécifiquement, ce qui rend particulier la recherche-crédation est bien le regard que l'artiste-chercheur doit porter sur la production à réaliser au cours du doctorat. La posture qu'il adoptera face à celle-ci, puis avec celle-ci et enfin dans celle-ci, définira ses étapes de travail, sa temporalité, son organisation. La façon qu'ont ces artistes doctorants d'envisager par ailleurs et chacun à leur manière la fabrique de l'œuvre³³ viendra influencer le travail. Ces conditions réunies révéleront la manière dont chacun se distancera de sa production. Cette distanciation confère alors à la recherche sa dimension "sur mesure".
- 30 La posture qui s'est dessinée et que j'ai pour ma part engagée, a consisté à dresser l'état des lieux d'une situation. La présentation de *Maison à habiter* a fait l'objet d'un constat critique mettant l'accent sur ce qui a fonctionné comme sur ce qui n'a pas fonctionné. Cette critique, je l'ai établie de manière raisonnée, impartiale et sans complaisance. De là, a émergé une problématique relative à des faits concrets que j'ai souhaité questionner et remettre en cause au cours du processus de *Danse à tous les étages*. J'ai pu utiliser mon expérience, en tirant profit d'un terrain d'action ; j'ai pu utiliser l'imprévu, utiliser ce qui arrive et ce qui surgit afin de contourner, détourner, retracer. C'est ainsi qu'à différents moments du processus sont apparus de façon inopinée trois concepts fondamentaux : le seuil, l'hétérotopie et l'indécidable. Cet appareillage conceptuel a constitué l'essence d'un dispositif permettant de concevoir une relation d'interaction entre les danseuses et le public dans un contexte de danse *in situ*.
- 31 Nous le voyons, en tant que chercheur, s'impliquer dans la fabrique de l'objet à étudier ne pourrait pas donner lieu à une recherche fondée sans la capacité de s'en extraire. Le regard critique qu'il m'a été donné de développer envers mon travail, mais aussi cette façon d'utiliser le terrain et ses imprévus, celle de conscientiser les erreurs en difficultés assumées m'ont permis, à mon retour de Montréal, d'optimiser une réalité sur le terrain de l'enseignement. La difficulté à faire reconnaître la double posture de chercheur-crédateur en France et la difficulté à positionner la recherche-crédation que je souhaitais poursuivre, m'ont incitée à questionner la place et l'utilisation de la pratique au sein de la recherche en art sur le terrain de l'enseignement. Étudier ce terrain a fait émerger d'autres perspectives de recherche-crédation, celle par exemple d'envisager la lecture d'un site urbain grâce au chorégraphique.
- 32 Le format donné à une thèse ou à une recherche impliquant la pratique artistique doit autoriser cette liberté d'action. Il doit autoriser la prise en compte d'événements au fil de leur apparition, il doit permettre l'ajustement, le réajustement, le pas de côté. Parce que se laisser porter par eux fait souvent émerger le véritable sens d'un questionnement de départ. Ils affinent, réajustent, précisent, approfondissent et donnent finalement à la recherche toute sa dimension créative.

BIBLIOGRAPHIE

AUGOYARD Jean-François, « L'action artistique dans l'espace urbain », in METRAL Jean, *Cultures en ville, où de l'art et du citoyen*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2000, pp. 17-33.

AUGOYARD Jean-François, *Pas à pas, essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Bernin, A la croisée, 2010.

BERNARD Michel, *Le Corps*, Paris, Édition du Seuil, 1995.

BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001.

BRUNEAU Monik, VILLENEUVE André (dir.), *Traité de recherche création en Art*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007.

CERVELLATI Elena, CLAMENS Simone, CRANG Robert, GERMAIN-THOMAS Patrick, MAURMAYR Bianca, MASSIANI Léna, NIOCHE Karen, NORDERA Marina, VELLET Joëlle et VEROLI Patrizia, « Panorama de la recherche en danse en France et en Italie », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 mars 2014, consulté le 28 décembre 2016. URL : <http://danse.revues.org/627> ; DOI : 10.4000/danse.

GUISGAND Philippe, « Pollock ou les états de corps du peintre », *Revue électronique DEMéter*, Université de Lille 3, juin 2004.

GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *La danse au XX siècle*, Paris, Larousse, 1998, pp 224-225.

GOSSELIN Pierre, LE COGUEC Eric (dir.), *La Recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009.

LABAN Rudolf, *La Maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994.

LOUPPE Laurence, *La Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2000.

MASSIANI Léna, *Le corps, l'espace, l'architecture dans les dispositifs de danse in situ* (Master d'ARTS, Arts de la Scène, département théâtre), sous la direction de Genièvre Schwoebel, université Paris 8, 2006.

MASSIANI Léna, *Danse in situ, la relation danseurs, public, site* (Thèse de doctorat, recherche-création), sous la direction d'Andrée Martin, Université du Québec à Montréal, 2011.

MERLEAU-PONTY Maurice, *La Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

PAILLE Pierre, MUCCHIELLI Alex, *L'Analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2003.

PASSERON René, *La Naissance d'Icare. Éléments de poétique générale*, Saint-Germain-en-Laye et Valenciennes, ac2cg éditions, 1996.

Recherches en danse [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 28 décembre 2016. URL : <http://danse.revues.org/1435> ; DOI : 10.4000/danse.

SHUSTERMAN Richard, *Soma-esthétique et architecture : une alternative critique*, Genève, Haute école d'Art et de Design, 2010.

Sites internet à consulter en ligne : <http://aau.archi.fr/cresson>, <http://ceac.recherche.univ-lille3.fr>, <http://doctorat-arts.uqam.ca>, <http://unice.fr/recherche/laboratoires/ctel>.

NOTES

1. Les doctorants du programme EPA ont trois options : la thèse-recherche, la thèse-intervention et la thèse-cration. J'entrerai dans le dtail de ces trois formats de thse au cours de l'article.
2. Au Qubec, les artistes sont forms l'universit. Au dpartement de danse de l'UQAM, la suite des trois premires annes, les tudiants se voient dlivrer un diplme en interprtation ou en chorgraphie. la suite de quoi, certains s'engagent dans une matrise (quivalent master) et donc investissent le champ de la recherche-cration. Le doctorat en tudes et Pratiques des Arts vient logiquement la suite de cette dmarche. Ds la premire anne, l'instar des coles Suprieures d'Art ou des coles Nationales Suprieures d'Architecture franaises, les cours pratiques (cours techniques, interprtation, ateliers chorgraphiques, etc.) ctoient les sminaires thoriques (histoire, philosophie, sociologie, esthtique, etc.), ainsi que des cours de mthodologie de la recherche. La relation pouvant se nouer entre la pratique et la thorie s'initie ds le dbut de la formation universitaire.
3. Le doctorat en tudes et Pratiques des Arts a t cr en 1997.
4. BRUNEAU Monik et BURNS Sophia, « la conqute d'un territoire de recherche en art, enjeux pistmologiques », in BRUNEAU Monik et VILLENEUVE Andr (dir.), *Traite de recherche cration en Art*, Qubec, Presses de l'Universit du Qubec, 2007, p. 48.
5. *Ibid.*, p. 71.
6. MASSIANI Lna, *Le Corps, l'espace, l'architecture dans les dispositifs de danse in situ* (Master d'ARTS, Arts de la Scne, dpartement thtre), sous la direction de Genivre Schwoebel, universit Paris 8, 2006.
7. Dans le cadre de ce Master j'ai prsent en octobre 2006 la performance *Maison habiter*. Cre dans un logement parisien, elle proposait au public de dambuler pour y voir la danse.
8. Le centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain est l'quipe grenobloise du laboratoire Ambiances Architectures Urbanits (CNRS). Il est hberg l'cole Nationale Suprieure d'Architecture.
9. La fentre de l'espace domestique est le sujet de *Danse tous les tages*. Il est bien dissoci du sujet de la thse.
10. Pour tre valide, l'uvre ralise au sein du doctorat en tudes et Pratiques des Arts, doit tre diffuse dans le milieu professionnel du spectacle. *Danse tous les tages* a t prsent au jury dans le cadre de *Nuit Blanche* Montral, le 26 fvrier 2010. La soutenance finale a eu lieu en novembre de l'anne suivante. Il est important de faire remarquer que la cration a t value au mme titre que la partie crite du travail de recherche, hauteur de 50 % de la note. Le texte, qui quivaut donc 50 % de la note, correspond une tude d'au moins 150 pages. Il est intressant de constater l'importance de la production artistique. Elle a la mme valeur que le travail crit.
11. Les quatre tudes chorgraphiques ont t prsentes en public.
12. Programm par la DAC de Paris, *Danse tous les tages* a t prsent la bibliothque polonaise sur l'le Saint-Louis lors de la *Nuit blanche* du 6 octobre 2012.
13. *Nuit blanche* Montral 2010, festival OFFTA 2010, *Nuit blanche* Paris 2012.
14. Le raisonnement s'est appuy sur la performance *Danse, la cit cre* en juin 2014. Interrogeant notre relation la place publique dans la ville, ce projet invitait des habitants d'un quartier participer au processus.
15. Voir par exemple le travail d'Armando Menicacci ou d'Hlne Doyon. galement consulter, le site des diffrents dpartements via le site de DPEA : doctorat-arts.uqam.ca.
16. Table ronde aCD-AIRDanza organise dans le cadre de la journe d'tudes « Cration(s) et Transmission(s) », le 14 dcembre 2012 l'universit de Nice Sophia Antipolis (UNS).
17. Je me suis vue offerte la possibilit de faire partie du comit scientifique de ce colloque, organis conjointement par l'association italienne AIRDanza, l'association franaise des

Chercheurs en Danse, l'Université de Nice Sophia Antipolis et l'Université de Turin du 2 au 6 avril 2014.

18. CERVELLATI Elena, CLAMENS Simone, CRANG Robert, GERMAIN-THOMAS Patrick, MAURMAYR Bianca, MASSIANI Léna, NIOCHE Karen, NORDERA Marina, VELLET Joëlle et VEROLI Patrizia, « Panorama de la recherche en danse en France et en Italie », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 mars 2014, consulté le 28 décembre 2016. URL : <http://danse.revues.org/627>; DOI : 10.4000/danse.627

19. Elle consiste en la rédaction d'une thèse faisant état d'une recherche et de ses résultats.

20. BIENNAISE Johanna « Une expérience d'interprétation en danse sous la loupe : démarche méthodologique d'une recherche-crédation heuristique », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 03 mai 2017. URL : <http://danse.revues.org/1435>; DOI : 10.4000/danse.1435

21. DEL VALLE Marian, « Un projet de recherche-crédation « avec la » et « en » danse », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 03 mai 2017. URL : <http://danse.revues.org/1297>; DOI : 10.4000/danse.1297

22. SINI Alessandra, « Analyse des pratiques de transmission et d'incorporation lors d'une expérience de recherche chorégraphique », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 03 mai 2017. URL : <http://danse.revues.org/1589>; DOI : 10.4000/danse.1589

23. À partir de 2017, ce programme est renommé « Dialogues entre art et recherche » (DeAR).

24. Extrait du texte de présentation du programme à retrouver sur le site internet du CEAC : ceac.recherche.univ-lille3.fr.

25. Références précédemment citées : table ronde aCD /AIRDanza, colloque, articles de la revue Recherche en danse, séminaire du CEAC.

26. BRUNEAU Monik, « La recherche création, entre désir, paradoxes et réalités de la recherche », in BRUNEAU Monik et VILLENEUVE André (dir.), *Traité de recherche création en Art*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 9.

27. De 2012 à 2015.

28. Suite aux campagnes d'arrachage, certaines communes du Beaujolais ont perdu la moitié de leur potentiel en vignes. Par ailleurs, laissée en friche, la plupart des parcelles peine à trouver leur mutation. Ici, se présentait l'occasion pour les étudiants de projeter et d'imaginer la reconversion d'une parcelle de vigne au cœur d'un territoire en mutation. Se présentait par ailleurs l'occasion de comprendre et d'exprimer par une recherche personnelle la question de la déprise agricole, de l'histoire et de la culture d'une des zones les plus touchées.

29. Selon la définition de Michel Bernard.

30. Une troisième période de résidence est en cours de construction et aura lieu en 2017.

31. PAILLE Pierre, MUCCHIELLI Alex, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 162.

32. Méthodologie à puiser parmi les différents outils des sciences de l'art et des sciences sociales.

33. À cet endroit, ce qui fait la richesse de parole d'un individu par rapport à un autre est l'immense variété des façons de faire et de s'engager dans la création.

RÉSUMÉS

Cet article a pour ambition d'incarner/proposer la réflexivité d'une pensée en cours de processus, moyen fondamental de ce qui est nommée, au Québec, la recherche-crétion. Il m'importe d'insister sur son caractère éminemment inductif en même temps que déductif, et d'y associer une méthode qui peut s'y développer. Il s'agit de mettre en avant à la fois les difficultés avec lesquelles la recherche-crétion s'envisage en France et les possibilités émergentes. Revenir sur ce parcours me permet de mettre en lecture des procédés, des façons de faire, des étapes, des méthodes relatives à la posture de la pensée réflexive. Enfin, cette contribution est l'occasion de présenter la recherche-crétion que j'ai engagée depuis.

This article aims to represent the reflexivity of an ongoing thought, one of the fundamental tool of the so called in Québec research-creation. I would like to demonstrate what the reflexivity can highlight and the way it highlights it. Another purpose is to show its instinctive and deductive nature. I would then be able to associate it to a method that could grow within it. The goal here is to underline the difficulties encountered by the research-creation in France and the emerging possibilities. Returning to this course allows me to highlight techniques, ways of doing, stages, methods relating to the reflexive thought. Thus, this contribution allows me to give a detailed description of the research-creation I worked on since then.

INDEX

Mots-clés : processus, recherche-crétion, réflexivité

Keywords : process, research-creation, reflexivity

AUTEUR

LÉNA MASSIANI

Depuis une dizaine d'années, le rapport qu'entretient la danse avec l'architecture et l'espace urbain cultive la recherche chorégraphique de Léna Massiani. Par ailleurs, titulaire d'un doctorat en Études et Pratiques des Arts (UQAM, 2012), elle a enseigné à l'ESA, à l'ENSAL et est chercheure associée au Centre d'Etude des Arts Contemporains de Lille où elle prend part au groupe de recherche méthodologique « Dialogue en art et recherche ». Depuis novembre 2015, elle est également chercheure associée au CRESSON (Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain, ENSAG/CNRS). La recherche-crétion qu'elle met en œuvre pose les principes du chorégraphique comme la base sur laquelle développer un outil permettant une lecture de l'espace urbain par le corps sensible.