Recherches en danse

6 | 2017

La place des pratiques dans la recherche en danse

Chercheurs et artistes : du trouble dans la place

Betty Mercier-Lefevre

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/1743>

DOI : 10.4000/danse.1743

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Betty Mercier-Lefevre, « Chercheurs et artistes : du trouble dans la place », *Recherches en danse* [En ligne], 6 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 12 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1743> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1743>

Ce document a été généré automatiquement le 12 avril 2022.

association des Chercheurs en Danse

Chercheurs et artistes : du trouble dans la place

Betty Mercier-Lefevre

- 1 Tout au long de nos vies, se tissent des liens étroits et évolutifs entre des mondes, souvent pensés comme séparés et dont la fréquentation participe à la construction singulière (plus ou moins consciente) de chacun. Entre les « mondes de l'art¹ » et ceux de la science (observés dans cette contribution, plus spécifiquement à partir du contexte français) se dessine un jeu de proximité et de distanciation, les activités artistiques et scientifiques étant à la fois proches en termes de production, de création, d'expérimentation et différentes en termes de réception, d'interprétation, de polysémie. Appartenir à ces deux espaces simultanément pose cette question, devenue classique maintenant en anthropologie : « Peut-on, indigène parmi les indigènes, être ethnologue chez soi² ? ».
- 2 Cette double appartenance³ fonde également la problématique de la place et du trouble occasionnée lorsqu'on se déplace, qu'on glisse d'un espace social à l'autre, en suggérant l'idée que l'atelier du danseur et/ou le terrain du chercheur, chacun à leurs façons, peuvent enrichir mais aussi interroger nos rapports au monde, notre expérience humaine et nos savoirs. C'est principalement comme marqueur social que nous utilisons le mot « place » en référence au roman éponyme d'Annie Ernaux⁴. Son usage du substantif, bien que polysémique, renvoie explicitement à la position sociale occupée par son père « mi-commerçant, mi-ouvrier », vivant dans l'angoisse de se sentir déplacé et qui, dans cet entre-deux, est sans place réellement tenable. En d'autres termes, qu'est-ce qui se joue dans cet entre-deux mondes, à quel exercice parfois acrobatique se livre-t-on pour trouver et garder sa place (dans la hiérarchie sociale), pour être (ou pas) à la « bonne » place ? Est-ce que le travail des artistes et des chercheurs⁵ est équivalent, non seulement dans ses modalités mais dans la reconnaissance symbolique qu'il génère ?
- 3 Le numéro 6 de la revue *Recherches en danse* pose une question complexe, celle de l'articulation *a priori* "diabolique" (au sens de séparé) entre deux termes : recherche et

pratique, dessinant en creux des enjeux de légitimité et de hiérarchie entre pensée et action ou encore entre le savant et l'artiste.

- 4 À partir d'un regard anthropologique, il s'agit de réfléchir à la tendance qui consiste à se déclarer "artiste chercheur(e)" ou "chercheur(e) artiste", cette désignation récurrente construisant une indistinction troublante entre deux secteurs d'activités, celui de la recherche et celui de l'art (même si ces espaces présentent des morphologies et des stratifications comparables). L'exercice auquel nous allons nous essayer est celui de l'approche comparée entre chercheur et artiste en rappelant que la comparaison ne vise pas à les assimiler mais à mettre en évidence les spécificités de chacun grâce à la mise en rapport de l'un et de l'autre. Après avoir montré la nécessité de s'arrêter sur les mots et leur historicité, nous interrogerons les systèmes de valeurs qu'art et recherche mettent en œuvre (les normes, les hiérarchies) et enfin les métiers qui y sont associés, ceci dans le contexte spécifique du paysage français de la recherche et de la création chorégraphique. Les références théoriques utilisées convoquent essentiellement le cadre d'une anthropologie pragmatique des pratiques corporelles artistiques, ayant pour but « ni d'expliquer, ni de juger mais seulement de décrire⁶ » la façon dont la chose artistique (ou scientifique) agit, ce qu'elle fait, fait faire, fait dire. Comment sont mis en mots et représentés les métiers de la recherche et ceux des arts et de la culture en France ? Quel secteur d'activité est perçu comme idéal ou survalorisé ? Quel est leur effet symbolique respectif ? N'ayant ni la prétention à l'exhaustivité, ni à l'épuisement du sujet, cet article ouvre quelques portes, résolument circonscrites aux apports critiques de l'ethnologie⁷, ce qui explique, en partie, le peu de références aux multiples travaux conduits par d'autres champs scientifiques (la phénoménologie entre autres⁸) et l'absence d'auteurs traitant également de la dichotomie du sens et du sensible⁹.
- 5 À partir d'études de cas (de doctorantes ou chercheuses danseuses et ethnologues), nous examinerons successivement le poids des représentations, le passage du corps aux mots et son corollaire engagement-distanciation, principalement mis en jeu par l'activité d'écriture. Enfin le trouble dans la place que l'"artiste chercheur(e)" ou "chercheur(e) artiste" engendre, sera regardé en lien avec le terrain émergent de la recherche-crédation.

S'arrêter sur la place des mots

- 6 Si avec Pierre Damien Huyghe¹⁰ on peut admettre que le mot *recherche* est un « signifiant balladeur recouvrant des réalités hétérogènes », celui d'*art* fournit également un contenu imprécis, une ambivalence souvent conforme aux stéréotypes attachés "au flou artistique". Comment définir ou, au moins, s'accorder sur une même acception des termes ? Parle-t-on de la même chose quand on emploie ces vocables et quels rapports construit-on entre des mots et des pratiques, en particulier entre le chercheur et l'artiste danseur ? Car l'usage qu'on fait des mots, comme le rappelle François Laplantine, est souvent paresseux : « Or il y a tant de mots usés, tant de mots que l'on ressasse, tant de mots qui sortent automatiquement de la bouche ou du stylo sans qu'on y prenne garde, toujours prêts à reprendre du service et qui, à force de se traîner, deviennent un véritable handicap pour la pensée menacée de léthargie¹¹ ». Pour tenter de lutter contre cette usure du langage, appréhender son historicité est une première piste montrant comment les mots sont historiquement et socialement

construits : leurs usages, leurs définitions, leur amplitude sémantique se sont modifiés au cours du temps, laissant des traces dans les façons de les penser aujourd'hui. Par exemple, en France, pendant plusieurs siècles, le mot *art* va désigner indifféremment les activités du technicien (l'artisan), du savant et de l'artiste, considérant qu'y sont intrinsèquement liées connaissances théoriques et pratiques. Puis au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, des processus de distinction se mettent en place et les frontières entre les mots s'installent. Progressivement, en s'appuyant sur ce que Bruno Latour¹² nomme le « Grand Partage », ces termes traduisent des domaines spécifiques, illustrant les grands dualismes qui ont orchestré les formes occidentales de pensée, d'action et d'écriture en particulier au cours du XIX^e siècle. En termes de légitimité sociale, les figures du savant et de l'artiste vont alors fonctionner dans une logique de séparation dont découle toute une série d'oppositions tenaces : théorie et pratique, raison et imagination, objectif et subjectif, sérieux et ludique, esprit et corps, etc. Au-delà de leur présupposée incompatibilité, ces couples antinomiques sont hiérarchisés et produisent des rapports de force entre « des mondes », pour emprunter l'expression de H.S. Becker¹³, celui de l'art et celui de la science. Tout en faisant la critique de cet héritage binaire, François Laplantine¹⁴ souligne l'asymétrie des places occupées « la science découvre (de la vérité) alors que l'art crée (de l'illusion) » et ajoute-t-il,

C'est la « science » qui est désignée par « la société » pour déterminer la place et le statut de la non-science, de l'art en particulier. C'est la première qui trace les frontières du savoir (le général et l'intelligible) et du non-savoir (le particulier et le sensible) [...] L'art peut être une activité reconnue et admirée, celle-ci n'en demeure pas moins très souvent considérée comme subalterne, marginale, ornementale, par rapport à ce qui seul a de l'importance : le contenu de la connaissance ». C'est la « science » qui est désignée par « la société » pour déterminer la place et le statut de la non-science, de l'art en particulier.

- 7 Ces places différentes occupées historiquement par l'art et la science vont construire des valeurs et des visées séparées pour chacun : pour l'un l'ordre anarchique de l'esthétique et pour l'autre l'ordre rationnel du savoir, la quête du « vrai » versus celle du « juste », etc. Mais depuis la fin du XX^e siècle, ce paradigme d'une dichotomie tranchée entre science et art fait débat¹⁵ et les relations entre ces espaces sont réfléchies autrement¹⁶, nommées autrement. Pour en donner une illustration récente, on peut faire référence au livre dirigé par la philosophe Jehanne Dautey¹⁷. Issu de cinq séminaires organisés de 2007 à 2008 par le collège international de philosophie et le Ministère de la culture et de la communication, cet ouvrage collectif interroge ce que serait la spécificité d'une recherche en arts mais aussi les enjeux politiques d'un décroisement des pratiques de recherche pour les établissements supérieurs d'art placés sous la responsabilité du Ministère de la culture et de la communication.

Nous aborderons dans le point suivant, les éléments qui peuvent être sollicités pour comparer et penser ensemble art et science.

Revaloriser la place de la praxis ?

- 8 Dans l'articulation pratique-théorie se révèle une polarisation axiologique entre majeur et mineur, la pratique étant, dans les représentations communes, minorée au regard du théorique. Pratiquer est mis en lien avec la vie « ordinaire », l'hétérogène, l'éphémère, l'ici et maintenant. À l'université (et particulièrement dans les Facultés des sciences du sport où j'ai exercé), le sens pratique, le pragmatisme, l'action sont régulièrement

opposés à l'intellectualisme, aux savoirs théoriques et à la réflexion. Ce débat récurrent entre l'acteur de terrain et le théoricien se pose également dans les formations artistiques où le corps est mis en jeu. Cette dialectique pensée-action va être réexaminée par les travaux en sciences humaines et sociales. Une discipline, l'ethnologie, et des auteurs reconnus¹⁸ issus d'autres champs disciplinaires, participent de ce mouvement. Ainsi, le duo « pratique et recherche » en perturbant les catégories, va inviter des anthropologues historiens comme Michel de Certeau à les réévaluer. Contredisant les idées communes sur les pratiques du quotidien, cet auteur va les requalifier, en montrant la créativité des citoyens ordinaires et leurs compétences d'interprétation et d'adaptation face aux situations. Il écrit :

L'homme ordinaire [...] invente le quotidien grâce aux arts de faire, ruses subtiles, tactiques de résistance par lesquelles il détourne les objets et les codes, se réapproprie l'espace et l'usage à sa façon... La foule sans qualité n'est pas obéissante et passive, mais pratique l'écart dans l'usage des produits imposés, dans une liberté buissonnière par laquelle chacun tâche de vivre mieux l'ordre social et la violence des choses¹⁹.

- 9 En théorisant ces « arts de faire », il déconstruit le grand partage entre pratique et théorie. De son côté, le sociologue Edgar Morin²⁰ va également bousculer notre système de regard et de pensée sur le monde en proposant d'en affronter la complexité. Pour cela, il suggère un changement de paradigme épistémique privilégiant non plus des principes de disjonction et d'exclusion mais ceux de conjonction et d'inclusion. Dès lors, pratique et théorie peuvent être considérées comme à la fois antagonistes et complémentaires, c'est à dire non plus dans un rapport dialectique mais dialogique, ce qui participe d'un renversement axiologique et d'une possible mise à égalité des termes. Quant à l'ethnologie, science de l'Autre fondée sur la méthode ethnographique, dans ses fondements épistémologiques même, elle inverse les procédures académiques de la recherche en donnant la priorité à l'empirie et à la description des actions vécues et décrites par les acteurs eux-mêmes. En d'autres termes, c'est cette pensée du multiple, la « pensée du dehors » pour reprendre un titre d'ouvrage de Michel Foucault²¹, et la compréhension de l'altérité (qui est aussi en moi) qui tend à faire rupture avec « une conception encore dominante du monde, qui ne permet pas de penser vraiment la différence... [...] une pensée du même, de l'être.²² » Au centre de l'attention de cette discipline et de son dispositif méthodologique, il s'agit d'installer, comme l'écrit Michel de Certeau, « un mouvement qui va du voir à l'écrire » et qui de l'écriture revient au voir. Certains auteurs abordent la problématique de la théorisation de l'expérience²³ et parlent de théorie enracinée. On pourrait écrire que la propriété remarquable de l'ethnologie est d'avoir introduit du doute dans les démarches conventionnelles de productions de connaissances, non seulement en restaurant un dialogue entre pratique et théorie mais en affirmant la force de la description et du particulier, du concret et des praxis corporelles. De plus en plus utilisée dans le champ des sciences humaines et sociales, la démarche ethnographique a été promue dans le domaine des arts du spectacle, tout particulièrement par les travaux d'Howard Becker²⁴ qui défend pour comprendre les pratiques artistiques, une méthode privilégiant l'observation directe, les savoir-faire et la généralisation en partant de l'analyse de cas singulier. Sceptique à l'égard de l'explicatif et du théorique qui seuls conduiraient à la (vraie) science, il considère que le savoir n'est jamais absolu mais toujours transformé par l'expérience, le hasard, le moment et le contexte particulier. Si cette posture

ethnographique fait encore débat²⁵, son intérêt heuristique est aujourd'hui reconnu par le trouble qu'il introduit dans nos façons académiques de penser et de dire.

Danser/observer : des pratiques complémentaires

- 10 Nous donnerons à présent deux exemples de démarche ethnographique visant à penser ensemble chercheur(e) et praticien(ne) en nous appuyant sur les extraits de travaux de doctorantes engagées et dans la danse et dans la rédaction d'une thèse. Ayant pris comme objet d'étude *Les Paradoxes du métier de chorégraphe*²⁶, Audrey Bottineau souligne combien sa pratique initiale de la danse est un précieux passeport pour pénétrer les coulisses de la création chorégraphique contemporaine. Outre un vocabulaire partagé avec les artistes interrogés, sa connaissance et sa re-connaissance passent d'abord par le corps. Et son engagement physique va se traduire non seulement par la participation à des stages avec les chorégraphes étudiés mais aussi l'observation *in vivo* et dans sa totalité (onze mois) du processus de création de la pièce d'un chorégraphe normand. Concernant cette étude de cas, elle précise : « Par mes observations j'ai été amenée à occuper des positions très différentes », celle de danseuse, (dès le début le chorégraphe l'invite à participer tous les matins à l'échauffement collectif de la compagnie et aux différents rituels de la journée, repas, discussions), celle de chercheuse pendant les temps de création (eux sur scène, elle en retrait observant et prenant des notes), celle d'assistante ou d'aide à la logistique (pour transporter des danseurs sans voiture, trouver un numéro de téléphone...) et enfin celle de vidéaste (l'outil vidéo d'abord légitimé par la chercheuse comme aide-mémoire à ses prises de notes, a été sollicité par le chorégraphe souhaitant lui aussi avoir une trace du travail de la compagnie). Elle conclut : « Rendre service a été une façon de nous faire accepter et de pénétrer le monde de la compagnie [...] cette immersion émotionnelle, intellectuelle et physique faisant de nous, une actrice du terrain observé ». À ce sujet, elle cite Pierre Auregan : « Le savoir ne peut être séparé de la sensation ou du sentiment. Ces derniers ne sont pas des obstacles à la connaissance mais la condition même de son apparition²⁷ ». Cette manière réflexive de produire des savoirs, via la tension engagement-distanciation, témoigne de la prise en compte simultanément perceptive et linguistique, de l'expérience dansée, du « faire » dans la recherche en danse. On trouve d'ailleurs ces mêmes liens signifiants à la pratique, dans les recherches sur les arts du cirque²⁸ ou les pratiques sportives²⁹.
- 11 L'autre exemple de travail de mise en relation des activités de danseuse et de chercheuse est celui d'Agathe Dumont³⁰ dont la thèse questionne la virtuosité en danse à partir d'une migration des disciplines et le processus d'incorporation. Agathe Dumont intitule un de ses chapitres : « Une pensée incorporée : la place de l'expérience pratique » et considère que sa démarche de recherche s'est nourrie de pratiques, la sienne et celles des douze danseurs interrogés. Elle précise : « l'interdisciplinarité "en corps" pose des problèmes à l'interprète que la seule analyse esthétique ne permettait pas de résoudre ». Par ce travail d'analyse incorporée, elle pose le postulat que le geste virtuose en danse tend à perturber ce qu'Howard Becker appelle les « conventions partagées » et les logiques de catégorisations (entre danse et sport, danse et cirque, le savant et le populaire). Dans un souci de donner à voir et à entendre les acteurs de cet espace artistique virtuose, elle pose la virtuosité comme objet frontière et questionne l'acte artistique comme expérience des limites.

- 12 Bien d'autres travaux de recherche³¹ pourraient illustrer ce frottement heuristique entre pratique et recherche et mon propre parcours de danseuse enseignante chercheuse et les processus d'étiquetage qui l'ont accompagné, en témoignent. À ce sujet, l'article « Chercheuse et danseuse : du genre incorporé » paru dans la revue n° 3 de la *Recherches en danse*, illustre l'interrogation d'un vécu idiosyncrasique, « donnée fondamentale qu'il faut non pas éluder mais exploiter au maximum » comme le précise Georges Devereux³², c'est-à-dire ne pas faire comme si cette connaissance initiale par corps ne contaminait pas le regard porté sur les pratiques étudiées et sur l'exercice du métier, celui d'une anthropologue des pratiques corporelles artistiques.
- 13 Précisons à ce sujet que la notion de posture méthodologique fréquemment utilisée en ethnologie, fait écho à la problématique de la place. S'intéresser à la (ou les) posture(s) méthodologique(s) du chercheur au cours de l'enquête ethnographique participe d'une réflexion des modes d'implication sur son terrain et des enjeux épistémologiques de ses déplacements successifs, entre rapprochement (voire immersion) et distanciation avec le groupe étudié. Et *in fine*, comment cette expérience le déplace « car l'ethnographie concerne tout autant ce qui est regardé et questionné que celui qui regarde et questionne³³ ». Dès lors, lorsque l'artiste est ethnologue (ou inversement), c'est à une mise en abîme des jeux de proximité et d'emplacements à laquelle on assiste, ce que confirme les propos de Michel Agier³⁴ : « [...] le métier des ethnologues montre que l'altérité est une attitude épistémologique réversible, un jeu de distanciation intellectuelle. C'est une place relative que chacun peut adopter, nous-mêmes envers les autres, tout comme à notre égard ceux que nous rencontrons et découvrons ».

Artiste chercheur(e) : des métiers différents

- 14 Pour autant, si on a pu montrer que la pratique artistique déplace l'ordre des choses et construit des chemins d'accès indispensables à la connaissance et à la recherche, en particulier dans le champ des sciences humaines et sociales, les métiers qui y sont associés ne se confondent pas et répondent à des espaces professionnels distincts : en France, être chercheur convoque majoritairement science et monde universitaire. Dans ce contexte, la définition du mot recherche s'explique. Le cœur de l'activité du monde universitaire s'organise à partir de la recherche (former à la recherche par la recherche) et les acteurs qui s'y consacrent sont des scientifiques, enseignant(e)s chercheur(e)s dont la mission de service publique consiste, en adoptant une posture critique, à fabriquer des savoirs originaux et à les transmettre. C'est donc à partir de cette place que je vais tenter de questionner les figures de l'artiste et du chercheur et les espaces sociaux respectifs qu'ils occupent.
- 15 De manière très pragmatique, on pourrait écrire que la recherche en France est l'activité de quelqu'un possédant, au moins un doctorat (bac + huit années d'études, après avoir soutenu une thèse) et qui travaille dans un environnement scientifique (généralement un laboratoire). Pour accéder au métier de chercheur, la sélection se fait par concours et par des procédures complexes d'évaluation. Après avoir soutenu sa thèse, il faut également se qualifier dans une des 87 sections scientifiques existantes. C'est la tâche du Conseil National des Universités (CNU) d'accorder ou non cette qualification (en 18^e section pour les travaux dans le domaine de l'art et de l'esthétique) au regard de critères portant essentiellement sur la production écrite³⁵ de l'impétrant(e). Ainsi, les publications de chaque enseignant chercheur sont classées

selon des hiérarchies de légitimité scientifique et une reconnaissance par les pairs. En d'autres termes, la réputation scientifique d'un chercheur se construit à partir de sa capacité à produire des articles dans des revues indexées, indexation qui mesure statistiquement leur importance en terme d'impact (Impact Factor) sur la communauté scientifique mondiale. Cet outil bibliométrique ne fait pas l'unanimité et ces indicateurs sont régulièrement interrogés et parfois contestés par la communauté scientifique. En effet, les critères d'octroi d'un label de qualité pour une publication ne sont pas pertinents pour tous les champs de la recherche, en particulier celui des sciences humaines et sociales où l'ouvrage (ou le chapitre), modalité principale de mises en discours des savoirs, est discrédité voire délégitimé par les différentes instances d'expertise. Pourtant la carrière des enseignants-chercheurs ainsi que l'attribution de crédits ou de contrat de recherche, sont tributaires de cette politique de visibilité internationale de la recherche. En cela, la formule « publier ou périr » témoigne et de l'injonction à produire des connaissances reconnues et des pressions exercées par les instances d'évaluation sur les professionnels de la recherche.

- 16 À noter que la structure collective occupe une place centrale dans le système de production des connaissances : on parle d'équipe de recherche et les financements à la recherche (type ANR³⁶) valorisent des projets pluridisciplinaires regroupant souvent plusieurs laboratoires. Mais cette structuration n'empêche pas chacun de rêver et de s'employer à réaliser une carrière plus singulière (devenir le spécialiste de Flaubert dans le monde, la référence en histoire de la danse, le prix Nobel de physique, etc).
- 17 Dans le cadre strict de l'institution universitaire, le métier de chercheur consiste à obtenir un poste permanent d'enseignement et/ou de recherche, dans un espace social fortement concurrentiel, hiérarchisé et inégalitaire en termes de champs disciplinaires (la neurobiologie est considérée comme une science plus prestigieuse que l'anthropologie) et d'accès à une carrière (notamment pour les femmes)³⁷. De plus, cette sphère d'activité (sous la tutelle du Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche) n'est pas toujours valorisée, en France tout particulièrement, où donner le titre de « docteur » semble réservé, presque exclusivement au médecin, et n'est pas d'usage pour les chercheurs docteurs (PhD), ce qui n'est pas le cas dans les autres pays du monde.
- 18 Le métier d'artiste présente certes des homologues avec celui de chercheur : des modalités de professionnalisation³⁸ avec une sélection très forte, des processus complexes d'évaluation du talent (qui peuvent être mis en lien avec l'évaluation des publications du chercheur et de la notion d'excellence), la nécessité d'être reconnu, de devenir « un grand singulier³⁹ » et de créer un produit authentique (diffusé puis vendu). Si la recherche scientifique se fait en équipe, la dimension collective de la création va être dévoilée par les travaux d'Howard Becker, remettant en cause le mythe de l'artiste solitaire : « L'œuvre d'art est le produit collectif de tous ceux qui ont quelque fonction que ce soit dans sa réalisation⁴⁰ ». Il existe également une proximité métaphorique entre les lieux d'activité du chercheur et de l'artiste : l'atelier artistique fonctionne comme un laboratoire de recherche pour les acteurs concernés. On y expérimente des possibles, on y fait des essais et des erreurs, on y accumule un matériau susceptible d'être utilisé sur scène. En bref, c'est là que s'invente la chorégraphie. De plus, si le statut d'artiste est placé sous le régime de l'intermittence, on assiste aujourd'hui à une précarisation des métiers de la recherche (une instabilité des contrats, l'instauration de CDD et de temps partiels). Mais ces éléments de ressemblances ne font pas oublier des

enjeux de légitimités différents, portés par deux ministères distincts (et qui commercent rarement) : on attend du chercheur des réponses singulières, inédites à des questions d'intérêt collectif et dans un certain cadre académique. On attend de l'artiste l'exposition d'un questionnement insolite (en particulier sur la valeur des actes accomplis) et d'un franchissement des limites permanent, d'un détournement des codes constants, d'un hors cadre. Enfin, en termes de capital symbolique, à la forte valorisation sociale du métier d'artiste, perçu comme indépendant, choisi par vocation ou par passion, font écho les représentations d'un emploi de chercheur souvent plus obscures, méritocratiques et fortement liées au statut de fonctionnaire. Dès lors, comment comparer leurs inventions respectives, celle du chorégraphe et ses visions du monde mises en scène par corporalités interposées et celle du chercheur sociologue⁴¹ dont l'ouvrage questionne l'artiste en travailleur ?

“Bricoler” sa place ?

- 19 En voulant afficher l'appartenance aux deux mondes, ce n'est pas la place de la pratique qui crée du trouble puisque le chercheur (et en particulier l'ethnologue, mais pas seulement) comme l'artiste danseur sont engagés corporellement dans ce qu'ils produisent. On pourrait écrire qu'ils participent « d'un bricolage » créateur au sens donné par Lévi-Strauss. Ce terme vaguement péjoratif, désigne communément, celui qui fait avec ses mains et surtout les matériaux dont il dispose. Or dans son ouvrage *La Pensée sauvage*, Claude Lévi-Strauss compare (et par cette comparaison réhabilite) la pensée mythique (comme science du concret) et le bricolage, considérant qu'ils peuvent atteindre des résultats brillants et imprévus (des formes de sérendipité). « Elle (la pensée mythique) combine ces éléments pour construire un sens, comme le bricoleur, confronté à une tâche, utilise les matériaux pour leur donner une autre signification, si je puis dire, que celle qu'ils tenaient de leur première destination⁴² ». Ce bricolage, au sens lévi-straussien du terme, répond aux expériences pratiques du chercheur et de l'artiste et des formes émergentes que ce mode d'action engendre.
- 20 Par contre, le trouble tel qu'annoncé par l'ouvrage de Judith Butler⁴³, naît d'une possible confusion entre les statuts, entre les places occupées institutionnellement. Dès lors, la place, dans le sens employé par Annie Ernaux « en tant que position dans la hiérarchie sociale⁴⁴ » invite à interroger l'espace social qu'on va privilégier ou pas, qu'on abandonne ou pas, la distance installée pouvant être vécue comme une forme de trahison. Comment se sentir légitime socialement entre deux mondes et ne pas s'exposer à la violence symbolique de ces citadelles ou à la domination de l'une sur l'autre ? Comment appartenir simultanément à l'espace de la recherche sans travailler dans un laboratoire et à l'univers artistique sans travailler avec ou dans une compagnie ? N'est-ce pas s'annoncer sans place réellement tenable ? Mais comment ne pas renoncer à les tenir ensemble symboliquement, affectivement ? En se nommant chercheur(e)-artiste ou artiste-chercheur(e) ne participe-t-on pas d'un processus d'opacification des objets où le déclaratif (la performativité écrirait Judith Butler⁴⁵) sert de caution à leur existence ? Certes, on pourrait affirmer que les deux substantifs sont cumulatifs et inventent un statut original offrant plus de visibilité dans la hiérarchie sociale et de nouvelles voies d'expérimentation pour la recherche en danse⁴⁶ et pour l'ensemble des sciences humaines et sociales. Pour autant, être à l'intérieur de ces deux secteurs d'activités pourrait être considéré avec méfiance, ce mi-chercheur, mi-artiste

suggérant une incapacité à trouver (ou tenir) sa place. Or, dans d'autres pays, comme le Québec, ce positionnement de l'entre-deux est depuis plusieurs décennies réfléchi⁴⁷ et exploité pour revisiter modes et méthodes de recherche en danse autour du concept de recherche-création⁴⁸. L'art ne fait pas obstacle à la science et réciproquement, si on considère que la démarche scientifique et la création artistique participent d'une même tentative d'interprétation du réel, un réel instable, multiple, signifiant et sensible, en perpétuel déplacement. En adoptant une ouverture pluridisciplinaire, la recherche-création, par sa nomination même, relie ce qui est pensé comme séparé et invite à déconstruire certaines hiérarchisations (par exemple, la supériorité du concept sur ce qui vient des sens). En France, si l'emploi du mot se banalise, il génère des ambiguïtés et des interrogations comparables à celles que nous avons analysées précédemment : être artiste suppose-t-il d'être créateur ? Et toute création présume-t-elle un acte de recherche ? Comment penser conjointement recherche et création⁴⁹ ? Si on peut avancer la récursivité constructive des deux champs, que faut-il en attendre en termes de réalisations artistiques et de discours sur l'art ? Enfin, peut-on imaginer que la recherche-création déplace les lignes de l'organisation disciplinaire et de la recherche en France ? Si ce nouveau centaure est porteur d'espoir et d'une curiosité intellectuelle incontestable, il est important d'interroger cette formule qui juxtapose des termes existants, son contexte d'émergence et la réelle portée novatrice de cette conceptualisation qui questionne, comme nous avons tenté trop rapidement de le faire, la conjugaison des activités artistiques et des activités de recherche.

BIBLIOGRAPHIE

- AGIER Michel, *La Sagesse de l'ethnologue*, Paris, L'Œil Neuf, 2004.
- AUREGAN Pierre, *Des récits et des hommes. Terre humaine : un autre regard sur les sciences de l'homme*, Paris, Nathan, Plon, 2001.
- BECKER Howard, *Les Mondes de l'art* [1982], Paris, Flammarion, 1988.
- BECKER Howard, *Les Ficelles du métiers*, Paris, La découverte, 2002.
- BOTTINEAU Audrey, *Paradoxes du métier de chorégraphe en danse contemporaine. Ethnographie de l'espace normand*, Thèse STAPS soutenue à l'Université de Rouen le 8/12/ 2009.
- BRUNEAU Monik, VILLENEUVE André, (dir.), *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, Presse de l'Université de Québec, Montréal, 2007.
- BUTLER Judith, *Trouble dans le genre* [1990], Paris, Ed. La Découverte, 2005.
- BUTLER Judith, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Ed. Amsterdam, 2004.
- CARDI Coline, NAUDIER Delphine, PRUVOST Geneviève, « Les rapports sociaux de sexe à l'université : au coeur d'une triple dénégation », *l'Homme et la société*, 158, 49-73, 2005.
- DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien, t. 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, LIII (nouvelle édition, coll. Folio Essais, n° 146).

- DAUTREY Jehanne, (dir.), *La Recherche en Art(s)*, Paris, Editions MF, 2010.
- DELEUZE Gilles, *Empirisme et subjectivité* [1953], Paris, PUF, 1998.
- DEVEREUX Georges, *De l'angoisse à la méthode*, Paris, Aubier, 1980.
- DUMONT Agathe, *Pour une exploration du geste virtuose en danse. Passage du XX^e-XXI^e siècles. Danseurs, breakers, acrobates au travail*, Thèse en Arts du spectacle soutenue au CND le 3/12/2011.
- ERNAUX Annie, *La Place*, Paris, Gallimard, 1983.
- FORT Pierre Louis, Dossier sur l'ouvrage d'Annie Ernaux « La Place », Paris, Ed. Gallimard, 2006.
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT Michel, *La Pensée du dehors*, Paris, Fata Morgana, 1970.
- GLASER Barney G., STRAUSS Anselm, *The discovery of grounded theory. Strategies for qualitative research*, Chicago, Aldine Transaction, 1967.
- HEINICH Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Editions de minuit, 1998.
- HEINICH Nathalie, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, « Critique », Paris, Minuit, 1991.
- HUYGENS Pierre Damien, *Arts et Recherche : Quels repères se donner ?*, Conférence pour les séminaires 2013-2014 de l'ENSATT de Lyon, 23 octobre 2013.
- LAPLANTINE François, *Le Social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2005.
- LAPLANTINE François, *La Description ethnographique*, Paris, Armand Colin, 2006.
- LAPLANTINE François, *Je, nous et les autres*, Paris, Le Pommier, 2010.
- LATOUR Bruno, « Comment redistribuer le Grand Partage ? » *Revue de Synthèse* n° 110 avril-juin 1983, 203-236.
- LEVI STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- MAUGER Gérard, (dir.) *L'Accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Broissieux, Ed du Croquant, 2006.
- MENGER Pierre Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphose du capitalisme*, Paris, Seuil, 2003.
- MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Ed. ESF, Paris, 1990.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, tel Gallimard, 1995.
- MENGER Pierre Michel, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil, Points, 2014.
- OUATTARA Fatoumata, « Une étrange familiarité. Les exigences de « l'anthropologie chez soi » », *Cahiers d'études africaines*, 175, 2004, 635-657.
- PAKES Anna, « Original Embodied Knowledge: the epistemology of the new on dance practice as research in Research », *Research in Dance Education*, Volume 4, Issue 2, 2003, 127-149.
- SIZORN Magali, *Etre et se dire trapéziste, entre le technicien et l'artiste. Ethnosociologie d'un cirque en mouvement*, Thèse en STAPS soutenue à l'université de Rouen le 18/10/2006.
- URBAIN Jean Didier, *Ethnologue, mais pas trop...*, Paris, Ed. Payot & Rivages, 2003.
- WACQUANT Loïc, *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Marseille, Agone, 2000.

NOTES

1. BECKER Howard, *Les Mondes de l'art* [1982], Paris, Flammarion, 1988.
2. URBAIN Jean Didier, *Ethnologue, mais pas trop...*, Paris, Ed. Payot & Rivages, 2003.
3. OUATTARA Fatoumata, « Une étrange familiarité. Les exigences de "l'anthropologie chez soi" », *Cahiers d'études africaines*, 175, 2004, pp. 635-657.
4. ERNAUX Annie, *La Place*, Paris, Gallimard, 1983.
5. MENDER Pierre Michel, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil, Points, 2014.
6. HEINICH Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Editions de minuit, 1998, p. 72.
7. Le choix du resserrement sur l'ethnologie est également un acte d'engagement militant pour la sauvegarde de cette discipline. Pour rappel, le 23 juin 2013 une proposition ministérielle de nomenclature d'intitulés de licence fait disparaître la mention « ethnologie-anthropologie » (voir la pétition des enseignants chercheurs mobilisés pour la défense de leur discipline [en ligne], <http://www.petitionpublique.fr/?pi=ETHNOLOG>, page consultée le 26/10/2017)
8. MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, tel Gallimard, 1995.
9. DELEUZE Gilles, *Empirisme et subjectivité* [1953], Paris, PUF, 1998.
10. HUYGUE Pierre Damien, *Arts et Recherche : Quels repères se donner ?*, Conférence pour les séminaires 2013-2014 de l'ENSATT de Lyon, 23 octobre 2013.
11. LAPLANTINE François, *Je, nous et les autres*, Paris, Le Pommier, 2010, p. 13.
12. LATOUR Bruno, « Comment redistribuer le Grand Partage ? » *Revue de Synthèse* n° 110 avril-juin 1983, pp. 203-213.
13. BECKER Howard, *Les mondes de l'art* [1982], Paris, Flammarion, 1988.
14. LAPLANTINE François, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2005.
15. STROBERG Eliane, *Art et science*, Paris, Ed. UNESCO, 1999.
16. MICHAUD Yves, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.
17. DAUTREY Jehanne, (dir.), *La Recherche en Art(s)*, Paris, Éditions MF, 2010.
18. FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, 1966.
19. DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien, t. 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, LIII, (nouvelle édition, coll. Folio Essais, n° 146).
20. MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Ed. ESF, Paris, 1990.
21. FOUCAULT Michel, *La Pensée du dehors*, Paris, Fata Morgana, 1970.
22. LAPLANTINE François, *Je, nous et les autres*, Paris, Ed. Poche Le Pommier, 2010, p. 34.
23. GLASER Barney G., STRAUSS Anselm, *The discovery of grounded theory. Strategies for qualitative research*, Chicago, Aldine Transaction, 1967.
24. BECKER Howard, *Les Ficelles du métiers*, Paris, La découverte, 2002.
25. La place de l'ethnologie et l'anthropologie dans la production des connaissances et leurs visibilités ont été au centre de la réflexion du premier congrès d'ethnologie et d'anthropologie « Connaissances No(s) Limit(es) » Paris, EHESS, 21 au 24 septembre 2011, AFEA. Les pratiques engagées de l'ethnologue seront questionnées lors du colloque à venir « Ethnographie et engagement » les 9 et 10 novembre 2017 à l'Université de Rouen.
26. BOTTINEAU Audrey, *Paradoxes du métier de chorégraphe en danse contemporaine. Ethnographie de l'espace normand*, Thèse STAPS soutenue à l'Université de Rouen le 8/12/ 2009.
27. AUREGAN Pierre, *Des Récits et des hommes. Terre humaine : un autre regard sur les sciences de l'homme*, Paris, Nathan, Plon, 2001.
28. SIZORN Magali, *Etre et se dire trapéziste, entre le technicien et l'artiste. Ethnosociologie d'un cirque en mouvement*, Thèse en STAPS soutenue à L'université de Rouen le 18/ 10/2006.
29. WACQUANT Loïc, *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Marseille, Agone, 2000.

30. DUMONT Agathe, *Pour une exploration du geste virtuose en danse. Passage du XX^e-XXI^e siècles. Danseurs, breakers, acrobates au travail*, Thèse en Arts du spectacle soutenue au CND le 3/12/2011.
31. On aurait pu, pour accompagner notre propos, citer d'autres travaux de thèses en danse, issus comme ceux d'Agathe Dumont et d'Audrey Bottineau, de l'« Atelier des doctorants » (un regroupement initié par le CND depuis 2007). Par exemple, la thèse de doctorat, sous la direction de G. Wierre-Gore, Université de Clermont Ferrand 2 d'Anne Cazemajou intitulée « *Le travail de Yoga en cours de danse contemporaine : analyse anthropologique de l'expérience corporelle* » soutenue en 2010, est également représentative d'un processus d'incorporation des savoirs.
32. DEVEREUX Georges, *De l'angoisse à la méthode*, Paris, Aubier, 1980, p. 17.
33. LAPLANTINE François, *La Description ethnographique*, Paris, Armand Colin, 2006.
34. AGIER Michel, *La Sagesse de l'ethnologue*, L'Œil Neuf, 2004, p. 106.
35. À ce jour, les consignes données aux candidat(e)s par le CNU 18^{ème} section pour constituer un dossier de qualification aux fonctions de maître de conférences ou de professeur(e) sont identiques aux autres sections scientifiques et la prise en compte des activités de création n'est pas explicitement mentionnée.
36. L'Agence Nationale de la Recherche (ANR) finance les équipes de recherche publiques et privées sous forme d'appels à projets thématiques.
37. CARDI Coline, NAUDIER Delphine, PRUVOST Geneviève, « Les rapports sociaux de sexe à l'université : au cœur d'une triple dénégation », *l'Homme et la société*, 158, 49-73, 2005.
38. MAUGER Gérard, (dir.) *L'Accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Broissieux, Ed du Croquant, 2006.
39. HEINICH Nathalie, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, « Critique », Paris, Minuit, 1991.
40. BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art* [1982], Paris, Flammarion, 1988.
41. MENDER Pierre Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphose du capitalisme*, Paris, Seuil, 2003.
42. LEVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
43. BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion* [1990], Paris, Ed. La découverte, 2005.
44. FORT Pierre Louis, Dossier sur l'ouvrage d'Annie Ernaux « La Place », Paris, Ed. Gallimard, 2006, p. 98.
45. BUTLER Judith, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Ed. Amsterdam, 2004.
46. C'est le cas de Mélanie Perrier à la fois maître de conférences en arts plastiques à l'Université de Paris 1 Sorbonne et chorégraphe, directrice de compagnie.
47. BRUNEAU Monik, VILLENEUVE André, (dir.), *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, Presse de l'Université de Québec, Montréal, 2007.
48. Colloque « *La recherche-action. Territoires d'innovation méthodologiques* » 19, 20, 21 mars 2014, UQAM Québec.
49. PAKES Anna, « Original Embodied Knowledge : the epistemology of the new on dance practice as research in Research », *Research in Dance Education*, Volume 4, Issue 2, 2003, pp. 127-149.

RÉSUMÉS

À partir d'un regard anthropologique, ce texte propose d'interroger la tendance qui consiste à se déclarer « artiste chercheur(e) » ou « chercheur(e) artiste », cette désignation récurrente construisant une indistinction troublante entre deux secteurs d'activités, celui de la recherche et celui de l'art, et plus largement entre des couples antinomiques comme théorie et pratique ou pensée et action. Cette double appartenance pose la question de la « place » (en termes de position sociale) et du « trouble » occasionné par le brouillage possible des statuts, des valeurs et des systèmes de reconnaissance attachés aux « mondes » de l'art et de la recherche. À partir d'études de cas centrées sur le contexte français contemporain, ce propos examine les possibilités de (et les résistances à) penser ensemble activités artistiques et activités de recherche en France, alors que cette dialogique semble en partie mise en œuvre par la recherche-crédation au Québec.

From an anthropological point of view, this text proposes to interrogate the tendency to declare oneself an « artist - scholar » or a « scholar-artist ». This reoccurring designation constructs a troubling distinction between two types of activities, that of research and that of art, and more generally speaking, the antithetical coupling of theory and practice or thought and action. This double affiliation asks the question of the « place » (socially that is) and the murkiness engendered by the blurring caused by the status, values and systems of recognition associated with the worlds of art and of the academy. Drawing on case studies which focus on the contemporary French context, this proposal examines the possibilities of (and the resistances towards) thinking artistic activities and research activities as an ensemble in France, even when the term « research-creation » is already in use in Québec.

INDEX

Mots-clés : Anthropologie, artiste, chercheur, place, trouble

Keywords : Anthropology, artist, researcher, place, blurring

AUTEUR

BETTY MERCIER-LEFEVRE

Betty Lefèvre est Professeure émérite des Universités, Anthropologue et chercheuse du laboratoire CETAPS de l'Université de Rouen. En tant qu'anthropologue, ses recherches se sont focalisées non pas sur une zone géographique mais sur une activité sociale : les pratiques corporelles artistiques. Enseignante/danseuse, son terrain d'observation des corporéités s'est initié avec la danse d'expression africaine en France (sujet de sa thèse en sociologie) puis s'est porté sur les danses contemporaines et les arts de la rue. À partir d'une posture pragmatique, les multiples variations des corps en mouvement exposés vont être appréhendées comme des "totalités signifiantes" : en quoi ces activités artistiques font-elles sens pour ceux qui les pratiquent, ou qui les regardent, que font-elles, que font-elles faire, que font-elles dire ? En quoi sont-elles une manière de se voir et de se dire pour les sociétés comme lieux privilégiés de la réflexivité ? Parmi ses axes de recherches, Betty Lefèvre s'intéresse aux processus de transformations des imaginaires sociaux sur les masculinités/féminités dans « les mondes de la danse ».