Recherches en danse

6 | 2017

La place des pratiques dans la recherche en danse

Éditorial

Philippe Guisgand et Gretchen Schiller

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/1755>

DOI : 10.4000/danse.1755

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Philippe Guisgand et Gretchen Schiller, « Éditorial », *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/1755> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1755>

Ce document a été généré automatiquement le 12 avril 2022.

association des Chercheurs en Danse

Éditorial

Philippe Guisgand et Gretchen Schiller

- 1 Lorsqu'un chercheur en danse précise que sa recherche est adossée à une pratique, notre imaginaire déclenche fréquemment une séquence où l'on se représente le chercheur en question, en jogging, en train de danser ou de performer en studio. Le sens du terme « pratique » ne dépasse pas alors la représentation qu'en a un étudiant en danse de première année, se demandant si le cursus qu'il entame comprend des cours ou des ateliers de danse. C'est pourquoi il nous a paru important de commencer par contextualiser cette notion dans une perspective holistique. Dans un second temps, nous dresserons un paysage des modalités de recherche où des pratiques s'invitent au sein des diverses zones géographiques. Enfin, nous terminerons cet article introductif en situant les contributions qui composent ce numéro thématique en France. Les articles présentés dessinent trois thèmes : le corps-terrain du chercheur, le corps-observateur du chercheur et le terrain-corps (atelier, quartier).

Qu'est-ce qu'une « pratique » dans un cadre holistique ?

- 2 La neurobiologie explique que pour accomplir un geste (par exemple saisir un crayon et le poser sur sa pointe), il y a une intention (mentale), une programmation (neuro-motrice) puis une action (physique), c'est-à-dire trois étapes claires et linéaires. Mais l'expérience est toute autre dans laquelle la dimension mentale n'est pas séparée de la dimension physique. Imaginez-vous faire ces mêmes gestes : à quel moment le cognitif cède-t-il au physique ? Pouvez-vous percevoir une frontière nette entre lire, décider, programmer, réaliser ?
- 3 Faire l'expérience montre que ces zones ne sont pas délimitées aussi clairement, comme dans un spectre lumineux où le passage d'une couleur à l'autre n'est pas distinct¹. Faites le geste, mimez-le, « marquez-le », imaginez-le... il y a peu de différence : on voit, on sent le mouvement et ses régulations quasiment de la même manière ! Quand on l'imagine, on le sent comme quand on le fait réellement. Les neurones miroirs agissent de la même manière en danse : nous sentons et comprenons

un mouvement vu sur quelqu'un d'autre – et ce d'autant mieux que nous savons le faire nous-mêmes.

- 4 À ce sujet, Jean-François Billeter parle d'intégration² : plus nous maîtrisons et automatisons le geste et plus nous pouvons nous en distancier ; plus nous pouvons profiter d'un plaisir esthétique (au sens de le *sentir*) dans sa réalisation ou dans son observation. Les psychologues constructivistes comme Piaget avaient déjà identifié ce processus d'intégration en parlant de l'apprentissage par assimilation/accommodation qui transforme l'expérience quotidienne (du danseur par exemple) en savoirs spécifiques. Ces savoirs pratiques ne doivent pas être opposés aux savoirs intellectuels : ils sont intégrés et mêlent la référence savante (par exemple, comment Martha Graham dansait-elle ?) à l'expérience (je danse *du* ou *comme* Graham). Par ailleurs, ce haut niveau d'intégration nous permet de dépasser la fabrication des gestes pour s'intéresser à la manière dont nous les coordonnons et les relions : le mouvement et la respiration, le mouvement respiré et la présence, le mouvement interprété et un discours, etc.
- 5 Dans *Esquisses*, Jean-François Billeter propose de se tenir immobile pour remarquer que dans cette activité réduite se situe « une part observante et une part observée³ ». De cette situation surgit l'évidence d'une partie consciente et d'une autre qui ne l'est pas et, par conséquent, la coexistence en nous de deux parties qui ne seraient pas de même nature. Elle aboutit à la pensée dualiste dont Descartes est le fleuron : la conscience et l'étendue, la pensée et le corps. Deux éléments dont le philosophe français n'a pas su de manière convaincante dire en quoi elles étaient liées. La nature des relations entre corps et esprit demeurant toujours irrésolue, il est préférable, toujours selon Billeter, d'envisager une entité psycho-physique dans son intégralité.
- 6 Le sinologue suisse définit le corps comme « l'ensemble des facultés, des ressources et des forces, connues ou inconnues de nous, que nous avons à notre disposition ou qui nous déterminent⁴. » Chez lui, le corps désigne toute l'activité non consciente qui porte l'activité consciente et d'où surgissent une idée, un mot qui manque, une image... Il n'y a donc pas deux parts séparées, comme dans le dualisme évoqué plus haut, mais une partie qui génère l'autre : « la conscience est la part de l'activité du corps qui se perçoit elle-même⁵. » Elle est donc variable et disparaît complètement dans le sommeil par exemple. Le corps est *de l'activité* et la conscience n'est qu'une part de cette activité corporelle. D'ailleurs, pour avoir une idée, nous suspendons toute autre activité intentionnelle : nous attendons que le corps la produise, l'intègre et que la conscience se l'approprie. Le corps est la *source* de la pensée et la conscience en est *réceptrice*⁶.
- 7 Cette conception rejoint les réflexions de Michel Bernard sur la corporéité, définie comme un « réseau matériel et énergétique mobile de forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités disparates et croisées⁷. » Pour le philosophe, la corporéité est le processus de structuration-déstructuration-restructuration permanent dans lequel le corps est entraîné, et qui empêche de le saisir de manière figée. La danse constitue ainsi une des formes de déconstruction possible de ce que nous croyons savoir sur le corps. Elle constitue, comme le geste ordinaire, un moyen de voir le corps comme une somme d'activités instable et aléatoire, plutôt que de le saisir de manière figée. Basile Doganis compare la corporéité à une polyphonie : dans l'interdépendance des lignes musicales (qui en font un tout esthétique) se construit une indépendance (permettant d'entrevoir les différentes voix) : l'individu traverse des corps ou des états de corps tout en vérifiant sans cesse sa propre unicité. Tous les degrés de corporéité et

d'intelligibilité figurent les lignes musicales qui, au fil des circonstances, prennent le dessus ou le rôle de la basse continue⁸. Sa partie consciente crée du sens en reliant les différentes parties de cette activité pour nous permettre de la comprendre, de la partager, d'en faire des connaissances. Cette partie est celle qui assure le décolllement quand nous sommes immergés dans ces activités.

- 8 Ce point de vue ne disqualifie pas les autres – tels que l'anatomie, le corps représenté, le corps perçu en tant que personne (intentions, sentiments...) ou encore le corps comme matériau (de l'art, de la biologie). Cette conception du corps les complète en tant que conscience d'une activité. Ses avantages sont de saisir, de réunir, d'unifier les expériences de la vie ; de se libérer du dualisme ; d'approcher différemment la réalité. Au lieu d'être un concept, une notion abstraite, elle est une manifestation concrète, dotée de qualités – et qui demande à être vécue puis décrite pour être partagée. Cette prise de conscience de l'activité par elle-même est coûteuse et complexe. C'est pourquoi la pratique (telle que l'entend la doxa au sens de mise en jeu du corps) ne saurait constituer le « petit plus qui fait plaisir à ceux des étudiants ou des chercheurs qui sont ou ont été danseurs. Au contraire, la réalisation (technique, artistique, performative) met à l'épreuve la pensée qui s'interroge sur cette dimension corporelle de l'activité humaine :

« Quand nous nous efforçons d'appréhender les phénomènes [...] artistiques : il est essentiel d'avoir une certaine expérience de ces phénomènes, d'être capable de les vivre et de les revivre si l'on veut s'occuper d'eux⁹. »

- 9 L'une des conséquences heuristiques de cette posture holistique est de pointer l'obsolescence du couple physique/intellectuel qui pousse par analogie à renvoyer toute activité corporelle dans la dimension pratique pour fondre théorie et activité cognitive. Or, la pratique d'une activité physique tactique, tel qu'un sport collectif, montre que le *faire* est indissociable de l'application de règles d'action (les principes de non alignement et d'appel vers l'avant dans une situation de deux attaquants contre un défenseur« par exemple). Par ailleurs, l'expérience quotidienne montre combien une préoccupation mentale peut gâcher un plaisir corporel – comme à l'inverse, une blessure lancinante peut détruire toute concentration intellectuelle. Or, toute activité dite intellectuelle (lecture, étude, écriture) met en jeu un cadre physique : posture, lumière, environnement propice. Une bibliothèque, par exemple, n'est pas un environnement neutre. Et par ailleurs, les lois de l'entraînement ou de l'apprentissage (répétition, périodicité, progression, spécificité) valent autant pour une activité physique qu'une activité cognitive.

Bien que cette conception holistique du corps soit ancienne et traditionnelle en Orient, elle ne constitue pas une idée neuve en Occident. Ainsi, Schopenhauer lie déjà au XIX^{ème} siècle prise de décision (qu'il appelle « volonté ») et action corporelle :

« Tout acte réel de notre volonté est en même temps et à coup sûr un acte de notre corps ; nous ne pouvons pas vouloir un acte réellement sans constater aussitôt qu'il apparaît comme mouvement corporel. L'acte volontaire et l'action du corps ne sont pas deux phénomènes objectifs différents, reliés par la causalité ; ils ne sont pas entre eux dans le rapport de la cause à l'effet. Ils ne sont qu'un seul et même fait ; seulement ce fait nous est donné de deux façons différentes : d'un côté immédiatement, de l'autre comme représentation sensible¹⁰. »

- 10 Le psychologue américain William James note – dans un chapitre au titre paradoxal et provocateur (« le sentiment de rationalité ») que la rationalité apparaît accompagnée de certains signes dont « un sentiment très vif de tranquillité, de paix, de repos [...] Le

passage de l'incertitude et de la perplexité à la compréhension rationnelle procure une agréable sensation de soulagement et de plaisir¹¹ ». Il va même jusqu'à comparer la pensée avec la fluidité du mouvement.

- 11 Au XX^{ème} siècle, dans le champ de la psychologie, Henri Wallon met en évidence le dialogue tonique du nourrisson. Un langage relationnel se met en place, fait de crispations et de relâchements, qui revêt toujours une coloration affective : percept, affect et acte sont étroitement reliés dès le début de la vie et préparer la possibilité d'émergence du concept et de la pensée¹². Hubert Godard ira plus loin en montrant comment toute action et toute perception se construit sur un fond gravitaire (proprioception, sensation pondérale), comme si, au sens propre comme au sens figuré, le poids faisait garder « les pieds sur terre »¹³.
- 12 De son côté, Michel Bernard montre dans sa thèse que « si les gestes parlent, c'est d'abord parce que les mots miment les gestes ; il y a une pantomime intérieure au langage, comme un discours, un récit intérieur au corps¹⁴. » Le corps, à travers ses gestes, ses perceptions, ses affects, ses déplacements, ses postures, sa tenue, ses différents registres d'attention, ses entrées en contact avec les autres, constitue une *pensée silencieuse* qui se déploie ensuite dans le langage et la pensée consciente.
- 13 Cette position holistique, qui consiste à prendre en compte l'ensemble de ces paramètres – ou tout au moins, à ne pas les nier ou les négliger, font des postures d'immersion et distanciation les deux « températures d'une même activité effrangée et sans véritable transition. Ainsi en est-il, par exemple, de l'entretien physique, de la discussion, de la cuisine ou de la traduction, imposant en permanence un va-et-vient entre implication, surplomb et utilisation de connaissances formalisées ; des activités dont le ruban de Moebius semble être la métaphore la plus efficace.
- 14 Pour certains enseignants-artistes – tels Jean-Christophe Paré, directeur de la danse au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris – cette distanciation consiste à relier des savoirs qui apparaissent comme segmentés, notamment le cours technique, l'atelier de composition ou d'interprétation et la notation. Il définit d'ailleurs ce qu'il nomme recherche par ces deux images : « un interstice à ouvrir entre deux certitudes ; une curiosité à l'endroit des manques¹⁵ ». Pour Pierre-Damien Huyghe, théâtre et théorie ont la même étymologie : la constitution d'une scène regardée par des gens qui n'y sont pas eux-mêmes. La théorie est d'abord une science des techniques qui nécessite de se mettre à distance pour expliquer ce que d'autres font et réussissent sans savoir l'énoncer ou l'expliquer. Pour le philosophe, on fait donc de la théorie dès qu'on crée une scène d'observation (faire une photo, c'est faire de la théorie – par conséquent, cette dernière n'implique pas nécessairement la discursivité)¹⁶.
- 15 Cette posture oblige à trouver de nouvelles voies d'attention à ces activités corporelles, une plus grande finesse dans la perception de son propre fonctionnement et donc des allers-retours constants entre l'immersion dans une de ses activités (danse ou lecture par exemple) et la mise à distance permettant de réfléchir, de développer une attitude critique (de la pratique vers la pensée ou l'inverse : revenir au faire pour continuer à réfléchir). Récemment, le chercheur en design David Bihanic proposait de réfléchir à une typologie des pratiques dans le domaine de la recherche¹⁷. Il prenait pour point de départ le manuel de Frascati dont la triade a largement dépassé le cadre de la « recherche et développement »¹⁸. » Mais Bihanic constate que la pratique est la grande impensée de ce modèle, au sein duquel elle se présente tantôt comme la visée de certaines recherches appliquées, tantôt comme temps du processus de recherche

fondamentale (l'expérience, quand la théorie donne raison à la pratique). Par ailleurs, il remarque que la notion d'expérimentation est oubliée dans cette nomenclature, quand on essaie, explore, quand l'art est en recherche (et que la pratique donne raison à la théorie si... théorie il doit y avoir).

- 16 Au sein de notre couple immersion/distanciation, la théorie (qui définit, connecte, déduit, fait des hypothèses – et porte la recherche fondamentale) est un acte de distanciation qui peut être intellectuel et/ou corporel ; la pratique quant à elle, tente, applique, systématise aussi (dans le cas de l'entraînement par exemple). Elle est immersive, mais tout autant corporelle (dans le cas d'une pratique physique ou artistique) que cognitive (parler une langue étrangère par exemple) ou mixte (écrire ou jouer d'un instrument de musique).
- 17 On pourrait, dès lors, définir la pratique comme ce qui nécessite de dépasser la conception/représentation (au sens d'images mentales) des choses, pour contribuer à l'établissement de conditions, de phénomènes, de situations ou d'artefacts observables. Elle est synonyme de mise en œuvre concrète. Cette définition de la pratique traverse les trois champs de recherche déjà nommés sans recouvrir nécessairement le même type d'activité. Mais de manière générale, la pratique désigne toute activité qui dépasse le conçu pour concourir à la formation d'un donné, permettant de répondre à des questions auxquelles la spéculation seule ne pourrait pas répondre (l'expérience scientifique mais aussi l'œuvre artistique, y compris conceptuelle). Elle se démarque donc l'usage du terme quand il est utilisé comme synonyme « d'habitude » : par exemple pratiquer la lecture ou une activité physique d'entretien.
- 18 La pratique ainsi définie se situe à différents moments : elle peut initier la recherche en partant d'un matériau (en art par exemple) ou chercher à le comprendre en démontant un objet (en design par exemple) ; elle peut intervenir comme espace de validation de la théorie (expérience, test, interaction, en robotique par exemple) ; elle peut se situer en fin de parcours dans le cas d'une recherche appliquée (expérimentation en architecture ou en art par exemple).
- 19 Elle aurait deux orientations : d'une part, une orientation praxique où la pratique se dévoile par ses fins, et vient consolider une théorie (par exemple, des essais cliniques, une expérience) en testant une hypothèse ; d'autre part, une orientation poïétique. Cette deuxième orientation est un espace-temps de découverte qui met l'accent sur une pratique fureteuse, créative, entropique, eidétique car elle est un espace en soi de connaissance particulière ; elle est aporétique et enfin empirique en faisant appel à des données sensibles.
- 20 La pratique ne peut être séparée de la théorie ; les deux forment une boucle : « la recherche est une pratique, écrire est une pratique, faire de la science est une pratique, [...] faire de l'art est une pratique. Le cerveau contrôle la main qui informe le cerveau ¹⁹. » De ce point de vue, le chercheur qui s'adosse à une pratique artistique, est celui qui alterne ou concilie, au sein de cette boucle, trois types d'activité : le *faire* (sa pratique), le *faire faire* (penser les conditions de la transmission), le lien avec *ce qui se fait*. L'apport de la pratique artistique pour la théorie ne serait-elle pas alors d'obliger à reconsidérer la dimension sensible de celle-ci : réunion des matériaux, des textes, de tous les éléments qui entrent dans la pensée, notamment l'écriture ? Autrement dit, la chance que représenterait la pratique artistique dans une recherche avec l'art serait qu'elle oblige la théorie à interroger sa propre mise en œuvre. Enfin, la pratique permet aussi d'intégrer au travail intellectuel deux dimensions souvent négligées : le geste et la

sensation. Le travail, dans cette perspective, vise ainsi à réconcilier l'abstrait et l'incarné, le singulier et l'universel.

- 21 La posture holistique et la définition de la pratique qu'elle entraîne permet de mieux éclairer le statut de connaissances issues des expériences pratiques, reconnues comme des compétences ici (la chirurgie par exemple) et parfois méprisées là (en littérature par exemple où le mythe du pur esprit désincarné prévaut encore parfois). L'une des activités qui relie les deux postures est la description. Cet effort de description – pour faire partager, communiquer – oblige à construire « une manière [...] claire et distincte ²⁰ » d'appréhender les choses, reposant sur la mise en relation d'un sujet, d'une expérience (un vécu esthétique par exemple) et d'une structure qui les relie (la méthode d'investigation de cette expérience). Un autre intérêt est d'envisager une complémentarité unifiante, là où l'on pratiquait une opposition stérile entre praticien et théoricien. La dynamique immersion/distanciation oblige à reconsidérer l'intention, à la « *ré-fléchir* » et à en faire une connaissance contextualisée et explicitée²¹ pour faire avancer la place de la recherche en danse dans le monde.

Etat des lieux des modalités de recherche

- 22 Cette dynamique de l'immersion et de la distanciation était présente dans la pédagogie au sein du premier département de danse aux États-Unis. Nous sommes en 1917 : Margaret H'Doubler forme des étudiantes de l'université de Wisconsin dans son studio de danse. Des rideaux en velours enveloppent le studio et un squelette suspendu en roulotte déambule parmi les danseuses. Margaret H'Doubler, professeure de sport, biologiste de formation a mis en place le premier diplôme de danse en 1926 à l'université de Wisconsin, aux États-Unis avec Blanche Trilling. Inspirée par les méthodes de la philosophie de l'expérience de John Dewey, auxquelles elle a été formée à l'université de Columbia, Margaret, surnommée « Marge », a développé des approches réflexives et des *situations* corporelles mettant en relation et en *interaction* les expériences du corps vécu et du corps commun biologique, d'où le squelette. Pour Dewey,

« Le mot « 'interaction' », [...] exprime le deuxième principe fondamental pour interpréter une expérience dans sa fonction éducative et sa force. Il attribue des droits égaux aux deux facteurs de l'expérience : les faits objectifs et les conditions internes. Toute expérience normale est une interaction de ces deux ensembles de conditions. Ensemble, ou dans leur interaction, ils forment ce que nous appelons *une situation* [nous soulignons]. Le problème avec l'éducation traditionnelle n'était pas qu'elle mettait l'accent sur les conditions extérieures qui entrent dans le contrôle des expériences, mais qu'elle accordait trop peu d'attention aux facteurs internes qui décident également de l'expérience²². »

- 23 Au Royaume-Uni, de l'autre côté de l'Atlantique, soixante-dix ans plus tard, la danseuse néo zélandaise, Carol Brown, explore des expériences de l'anatomie corporelle autrement : à la fois dans une chorégraphie et au sein d'une thèse. Elle soumet une des premières thèses en *practice-led research* (recherche dirigée par la pratique) en danse, intitulée : *The Anatomy of Reason*²³ (l'Anatomie de la raison).
- 24 Faire, refaire, observer-faire-refaire, incorporer le corps de l'autre, trouver d'autres corporalités à travers la pratique des situations corporelles : autant de savoir-faire qui mobilisent aujourd'hui toute une diversité d'approches de la recherche avec/en pratique dans les départements de danse des universités. En s'intéressant aux savoirs

créés par les associations entre « danse et biologie », « danse et neurosciences », « danse et philosophie », « danse et anthropologie », « danse et technologie », « danse et littérature » ou encore « danse et urbanisme », on perçoit des glissements épistémologiques du corps. On distingue un corps propre, un corps imaginaire, un corps biologique, un corps social et un corps commun : le corps se meut d'un lieu à l'autre, d'un état à l'autre, et d'une forme de l'art à l'autre.

- 25 Une étude comparatiste de la recherche en art dans le troisième cycle a été réalisée entre 2010 et 2013 en Europe. Le projet SHARE Network²⁴ a proposé un spectre des approches de la recherche en art, *par-et-en pratique*, en étudiant plusieurs pays. SHARE a mis en place un « projet de networking international, associant 28 pays et 39 institutions partenaires travaillant ensemble afin de renforcer le '3^{ème} cycle' dans la recherche et l'éducation artistique ²⁵. »
- 26 Connues dans le monde en tant que *Performance as research*, *Art research*, *Practice-based research*, *Practice as research* (PAR), *Practice-led research* et *Recherche-crédation* entre autres, ces démarches impliquent toutes, quelle que soit l'aire géographique où elles se développent, de mettre en avant la nécessité d'inclure les connaissances tacites issues de la matérialité propre aux expériences pratiques et artistiques (design, danse, théâtre, musique, peinture, etc.). Le tournant amené par ces approches inter-artistiques et interdisciplinaires est ontologique, épistémologique et méthodologique.
- 27 SHARE a mis en avant la manière dont les pratiques de la recherche en arts se distinguent en fonction des zones géographiques. La cartographie des pratiques artistiques distingue les aires suivantes : nordique, britannique, continentale (Europe), japonaise, chinoise, nord et sud américaine. Au sein de l'étude, il est également souligné que les « différentes disciplines artistiques ont donné lieu à des programmes de recherche et à des désirs d'aborder l'art à la fois en tant que recherche et la création artistique comme lieu d'investigation « *art-making-as-an-act-of-inquiry*²⁶. »
- 28 D'après l'étude PARIP (*Practice as Research in Performance*) réalisée par l'université d'Exeter au Royaume-Uni entre 2001 et 2006 la recherche en pratique met en avant des problématiques épistémologiques abordables dans et à travers la pratique où, d'après Colin Painter, « la pratique peut être à la fois une forme de recherche et une manière légitime de rendre les résultats accessibles au public...²⁷ » Le projet PARIP a mis en avant la manière dont la recherche pratique en danse et à propos d'autres formes artistiques sont reconnues par le monde académique.
- 29 En 2014 Robin Nelson, directeur de la recherche à la *Royal Central School of Speech and Drama* de Londres, publie *Practice as Research in the Arts : Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Le livre est un mode d'emploi pour les universitaires et les chercheurs-artistes : un « comment faire », un *vade-mecum* pour la PAR.
- 30 Plus récemment, dans le champ de la danse, Vida Midgelaw de l'université de Middlesex au Royaume-Uni a coordonné le projet *Dance4 : Artistic Doctorates In Europe* ADIE. La conférence de cette année : *Talking, thinking, dancing*, et le projet en général, ont comme objectif de mettre en place des ressources 'open source' accessibles au public, de créer des protocoles pour des collaborations d'encadrement, d'offrir des ateliers-conférences et de promouvoir des doctorats artistiques²⁸.
- 31 Quittons le Royaume-Uni pour le Pays-Bas, toujours dans la zone « continentale » où l'activité universitaire de la pratique en recherche dans le troisième cycle est beaucoup

moins institutionnalisée, mais très bien analysée et valorisée par les activités coordonnées par Henk Borgdorff et le « *Society of Artistic Research* ». D'après Borgdorff :

« La pratique artistique est une composante essentielle du processus de recherche et des résultats de la recherche. Cette approche repose sur la compréhension du fait qu'aucune séparation fondamentale n'existe entre la théorie et la pratique dans les arts [...] les arts sont toujours réfléchis. [...] La recherche en arts vise donc à rendre intelligible une partie de cette connaissance incarnée tout au long du processus créatif et de l'objet artistique²⁹. »

- 32 Sher Doruff, artiste et professeure américaine qui encadre des doctorants en danse au *Gerrit Rietveld Academy of Art and Design* et à la *DAS Graduate School (Amsterdam University of the Arts)* parle de la variété des pratiques en recherche incarnée, et y oppose une sorte de méthodologie spécifique qu'on pourrait appliquer aux divers types de projets en danse. Le *Journal of Artistic research*, JAR³⁰ lancé en 2010 par Henk Borgdorff avec Michael Schwab met en valeur la place de l'exposition de la recherche-pratique ainsi que l'enjeu méthodologique d'une thèse présentée par une écriture « hybride » (image, texte, son, vidéo, diagramme). Montons un peu plus au nord et changeons de continent, dans les universités de l'aire nordique on parle d'*artistic research*. D'après l'étude réalisée en 2015 en Finlande par le Pr. Esa Kirkkopelto, il y aurait 250 doctorats diplômés en « *artistic research* » depuis 1998. Le NOFOD (*Nordic Forum for Dance Research*) en ligne, héberge le projet *Artist Research Finland*³¹, basé à l'université d'Art d'Helsinki depuis 2013. Il regroupe la Finlande, le Danemark, la Suède, et la Norvège ; l'anglais est leur langue commune.
- 33 Sur ce site internet, on trouve un répertoire d'archives (conférences, documentations, écoles d'été, échanges de méthodes, etc.). Cette plate-forme regroupe un ensemble d'activités, comprenant un accès public aux archives des projets via la rubrique 'exposition', ainsi que des projets de recherche en cours. Le 'research portal' offre une sorte d'entrée dans une bibliothèque qui est aussi une galerie des projets de thèse. Ce projet est en partenariat avec la *Society of Art Research* de Henk Borgdorff aux Pays-Bas.
- 34 Traversons l'Atlantique pour une autre histoire. Au Québec, la recherche-crédation est assez développée depuis les années 1990. Les doctorants inscrit en doctorat « création » à l'université de Québec à Montréal doivent suivre des cours de méthodologie et des séminaires thématiques avec d'autres doctorants suivant un parcours théorique. Différentes méthodes comme la recherche ancrée (*grounded theory*), les récits de pratique, la phénoménologie, l'heuristique, l'ethnographie, l'herméneutique, la systémique, les études de cas sont explorées. D'après Marie-Christine Lesage, professeure qui encadre des étudiants en théâtre et en danse à l'université du Québec à Montréal, les approches de la recherche-crédation influencent et bouleversent également les postures et les méthodes purement théoriques³².
- 35 Les chercheurs anglophones au Canada ont mis en place un projet nommé « The Performance studies (Canada) projet³³. Laura Levin, l'investigatrice principale du projet de l'université de York à Toronto, a publié en 2014 l'article « *Locating the Artist-Researcher : Shifting Sites of Performance as Research [PAR] in Canada* » dans l'ouvrage de Shannon Rose Riley et Lynette Hunter : *Mapping Landscapes for Performance as Research : Scholarly Acts and Creative Cartographies*. Elle y distingue trois pistes de recherche pour l'artiste-chercheur au Canada : la recherche-crédation québécoise, l'intervention en urbanisme et la recherche « pure ». Cet ouvrage rassemble également les publications d'un ensemble de professeurs du monde entier qui travaillent en PAR (Robin Nelson, Susan Foster, Annette Arlander). Ici, la cartographie des approches n'est pas

géographique (SHARE) mais méthodologique. Les méthodes mises en lumière sont celles de la recherche action, de la performance dans l'espace médiatique, de l'incarnation (*embodiment*), de l'environnement, du laboratoire-studio, du médium, de l'histoire orale, de la particularité d'un site – *in situ* (*site-specific*) – et de la connaissance située³⁴.

- 36 D'autres activités scientifiques comme la publication par le Canadian Association for Theatre Research Annual de l'ouvrage « Articulating Artistic Research 5.0 : Positioning the Researcher with/in Artistic Research », coordonné par Bruce Barton (Université de Calgary) et Natalia Esling (Université de Toronto) et la diffusion du Canadian Journal of Practice-based Research in Theatre (CJPRT) basé à l'Université de Winnipeg et réalisé avec Claire Borody et Monica Prendergast de l'Université de Victoria, sont des exemples de la documentation des pratiques en recherche au Canada. Passons la frontière et descendons au sud. Aux États-Unis, la *Practice based research* ou PAR en troisième cycle est moins présente car le MFA (*Master of Fine Arts*) est le diplôme final dans les arts. Il y a une présence assez importante de *practice based research* en Master mais beaucoup moins en doctorat. Par contre, le Congrès de la recherche qualitative inclut « Arts-based research ». En 2018 ils vont fêter leur 14^{ième} année de congrès : International Congress of Qualitative Inquiry à l'Université d'Illinois d'Urbana-Champaign.

Depuis 2016, des articles scientifiques sont publiés dans la revue *Performance as Research PARTake*. Le chercheur-artiste est nommé par certains le « scolartist », *scholar* et *artist*. Au sein de la revue, une importance particulière est donnée à des ouvrages, rencontres, séminaires et publications numériques qui se focalisent souvent sur les méthodes et des études de cas en PAR.

- 37 Toujours plus au Sud, en Australie, la pratique dans la recherche artistique existe depuis la fin des années 1980. L'Association Australasian of Dance, Theatre and Performance Studies (ADSA)³⁵ veille sur l'évolution des méthodes et leur dissémination. Des artistes comme Mark Carter, ont développé le « *material thinking* », pour focaliser sur la place de la qualité spécifique à chaque matière artistique et sur la manière dont la pensée est issue d'une matérialité – par exemple le peintre dialogue avec la couleur, le film avec la lumière, etc.
- 38 Un peu plus à l'est, les pays asiatiques n'ont pas le même investissement dans la pratique au sein des universités, mais ils ne sont pas loin derrière les autres zones géographiques. Le colloque international *International Symposium on Practice-as-Research (ISPaR)* prévu en décembre 2017³⁶ à Hong Kong et organisé par Prue Wales met l'accent sur l'articulation interculturelle en PAR avec des partenaires internationaux, ainsi que sur les modalités d'évaluation. Et avant de remonter en France on note des projets de *practice based research* qui se met en route en Afrique (Ghana, Niger) mais pour l'instant on manque des données plus précises.
- 39 Remontons encore plus au Nord et revenons en France, ici, la séparation des écoles d'arts (Ministère de la Culture) et de l'université (Ministère l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation) crée un fossé entre la pratique et la pensée artistique. Malgré cette situation, le doctorat intégrant la pratique existe en France par le biais de SACRe (Science, Art, Création, Recherche), avec un ensemble des laboratoires et d'écoles parisiennes mis en place en 2012³⁷.
- 40 En 2014, *Rescam*, le Réseau de Création, Art et Média, motivé par l'activité de SACRe, a décidé de valoriser la place de la thèse en création et de la recherche-crétion au sein

des collèges doctoraux. *Rescam*, qui réunit maintenant quinze universités, va animer son deuxième colloque sur la question de la recherche-cration l'universit de Paris III en 2017.

- 41 Lille, au Centre d'tude des arts contemporain (EA 3587), un programme intitul « Dialogues entre art et recherche » se dploie depuis 2013. Il permet des chercheurs (en musique, danse, thtre, arts plastiques et architecture) d'interroger les rapports dialogiques entre production discursives et artistiques et d'tudier les influences rciproques et les modalits d'entretoisement des pratiques – tant rflexives et/ou pistmologiques que relatives aux multiples faire des arts. Cette quipe examine aussi les implications thoriques et potiques d'une telle posture, tant dans le cadre des dmarches scientifiques que dans celui d'une formation des tudiants la recherche. Par exemple, le programme explicite le rseau des demandes et attentes sous-jacentes aux dmarches situes entre une recherche sur l'art et un art en recherche (exploratoire) sous forme de confrences et tables rondes, d'ateliers et de sances de travail collectif. Ce programme offre la possibilit d'une recherche doctorale base, mene ou en dialogue avec une pratique artistique dans les disciplines suivantes : arts plastiques, danse, musique et thtre.
- 42 Le dpartement danse de Paris 8 ouvre ses soutenances de master la dimension performative et accompagne les tudiants qui souhaitent emprunter cette voie grce un cours de mthodologie spcifique encadr par un artiste. Le fait que cet artiste soit prsent sur une dure longue et contractuelle, qu'il envisage lui-mme une thse, concourt faire de cette articulation un lieu vritable d'exprimentations et de propositions mthodologiques concrtes. Enfin, le dpartement propose d'encadrer des thses-cration.
- 43 l'universit de Nice, le dpartement de la danse articule la pratique et la thorie depuis les annes 1980³⁸. D'aprs Marina Nordera :

« Le laboratoire RITM (Centre de recherche sur l'interprtation des textes en musique et dans les arts du spectacle) en faisait une de ses particularits interdisciplinaires (musique, thtre, danse) sur le plan national et l'exprimait par le biais de la notion d'interprtation, indiquant l'ensemble des pratiques, y compris analytiques, permettant d'tudier les diffrentes formes de passage (exprimentation, processus de cration, restitution...) de la partition, du texte, de la notation jusqu' la scne. Les doctorant-e-s ont pu prsenter et accomplir des projets de recherche comportant un volet artistique important. Aucun protocole gnral n'a jamais t mis en place pour encadrer et accompagner ces projets : une mthodologie a t labore au cas par cas en fonction de la spcificit du projet pour rpondre au double dfi de la mise en valeur du processus artistique avec la libert crative qu'il implique et du respect des normes acadmiques ³⁹. »
- 44 l'universit de Grenoble Alpes, la place de la recherche en danse est plus rcente. Il n'y a pas de dpartement de danse, mais un dpartement en arts du spectacle. ce jour deux doctorants en danse intgrent la *practice-led research* dans leur thse. En 2019, le mmoire de master 2 en « Recherche Cration » va tre mise en place avec l'arrive d'un nouveau btiment, la *Maison de la cration et de l'innovation*, sur le campus de l'universit de Grenoble Alpes. Une structure fdrative de recherche-cration incluant onze laboratoires est en lien avec ce projet⁴⁰.
- 45 D'un point de vue international on peut constater une augmentation de la visibilit de la PAR dans le monde acadmique depuis les annes 1990. Cette anne, on peut rpertorier des sminaires (Glasgow en 2017 *Research in practice : a showcase of creative*,

cultural and social methodologies à l'Université du West Scotland), des colloques : *International Symposium on Practice-as-Research (ISPaR) Controversies, Challenges, Conceptualisations : East-West Perspectives* à Hong Kong, des revues inspirées par JAR dont RUUKKU⁴¹, des appels pour les revues numériques *PARTake : The Journal of Performance as Research* Department of Theatre and Dance, l'Université de Colorado Boulder) et des ouvrages comme *Intermedial Praxis and Practice as Research 'Doing-Thinking' in Practice* de Joanne Scott ou *On the Threshold of Knowing : Lectures and Performances in Art and Academia* de Lucia Rainer.

- 46 Si on peut constater une augmentation des activités scientifiques de la recherche pratique en arts et en danse, on remarque tout de même un obstacle majeur : la circulation des résultats et la manière dont un projet en PAR se construit, d'une génération à l'autre.
- 47 Valoriser la pratique dans le champ de la recherche en danse en France est nécessaire, non seulement pour permettre son évolution, mais aussi pour favoriser des collaborations avec différentes institutions (telles que les Centres chorégraphiques nationaux, les Centres de développement chorégraphiques nationaux, les compagnies, etc.). Mais plus largement encore et d'un point de vue épistémologique, la présence des pratiques corporelles et d'*embodiment* au sein des universités nous permet de valoriser le positionnement corporel et la théorie de l'expérience de Dewey au-delà de la « discipline danse », afin d'aller vers d'autres tournants épistémologiques disciplinaires.

Présentation thématique

- 48 Il est peut-être prématuré de parler des tendances françaises, mais nous remarquons que les auteurs de notre numéro se focalisent sur trois caractéristiques : la posture (subjective, ethnologue-archiviste incarnée), le corps-observateur et le lieu de la recherche ou terrain-corps (studio, atelier, installation et quartier). On peut noter également l'héritage des pratiques de la recherche-crédation du Québec. C'est pourquoi nous avons structuré la présentation du numéro comme suit.
- 49 Le premier thème, à l'image de cet article introductif, se focalise sur la question de nos corps en recherches, sur la manière dont le vécu corporel ou pratique du chercheur peut s'ériger en connaissances tacites situées ; et sur la façon dont son sujet peut se comprendre par le lien entre le terrain et l'*embodiment*. Bruno Ligure fait le constat que ses recherches en archives sur le ballet-pantomime du début du XIX^{ème} siècle demande au praticien chercheur un état de corps particulier vis-à-vis des sources documentaires. En s'interrogeant sur les notions de « lecture cinétique » de la trace et d'empathie, il montre comment le chercheur devient aussi un « inducteur » de savoirs corporel avec une attention aux micro-mouvements, voire aux micro-histoires. Il propose de penser les « gestes transhistoriques » comme un croisement des « gestes déjà traversés » et « les gestes en puissance ». De son côté, Martin Givors, en praticien de Qi Gong, s'interroge sur les enjeux pratiques, techniques et écologiques des régimes de perception et d'interaction avec les forces qui maillent et travaillent notre environnement. À travers l'étude des créations des œuvres de Yoann Bourgeois, *Celui qui tombe* (2014) et *Fugue Trampoline Variation #4* (2016), il cherche à comprendre comment se développe un art des relations animistes et fragiles entre un performer et son environnement scénique. Enfin, la chercheuse et artiste Léna Massiani revient sur

la difficulté à transposer au territoire français sa formation pratique et sa recherche création, issues du Québec. Ce retour d'expérience lui permet de mettre en perspective des procédés, des étapes, des méthodes relatives aux postures réflexives avec ses projets *in situ* du corps.

- 50 Notre second thème propose de considérer le corps de l'observateur immergé dans une pratique d'accompagnement ou d'observation et comment cette coprésence, parfois en en forme de témoignage corporel, influe sur la fabrication de la trace. Mathieu Bouvier relate ainsi le travail de recherche entrepris avec Loïc Touzé dans le cadre d'une recherche à la fois pratique et théorique sur une approche figurale du geste dansé. Cette approche figurale consiste, au moyen de jeux chorégraphiques, à comprendre comment une danse peut donner à voir davantage que ce qu'elle montre. Pensés pour le spectateur, les dispositifs imaginés travaillent des intrigues perceptives et cognitives, des « dissociations » critiques dans l'expérience du corps, du regard et de l'imaginaire. Anne-Claire Cauhapé, quant à elle, développe « une position meta » avec des questionnements surgis de son parcours d'accompagnement d'un projet de recherche-crédation au Québec. Elle problématise les modalités de mise en dialogue ainsi que les « laboratoires privés » de la recherche et de la création tout en questionnant le mode de collaboration entre un chercheur et un créateur. Elle s'attache notamment à montrer comment le processus de création se développe en un tissu complexe de tensions nées d'une pluralité de désirs qui portent la substance du projet ou, au contraire, s'en extraient. Ces articles questionnent indirectement la place, voire le rôle du chercheur-praticien. En anthropologue, Betty Mercier-Lefevre se propose d'interroger la tendance consistant à se déclarer « artiste chercheur(e) » ou « chercheur(e) artiste » dans une troublante indistinction entre les institutions de l'art et de la recherche. À partir d'études de cas, sa contribution examine les possibilités de penser ensemble ces deux activités en France.
- 51 Le numéro se poursuit sur la question du lieu, de l'interaction avec le milieu et de la création *sur* ou *comme* (le) terrain. L'artiste pédagogue Laurence Saboye relate une expérience d'atelier de culture chorégraphique des reprises, comme lieu de transmission, bâti sur l'intelligence du corps, à partir d'un état de recherche « expérimenter, observer, analyser, interpréter ». Son article tente d'analyser comment s'y articulent « cette pensée motrice », des pratiques et connaissances théoriques, et « comment l'atelier en devient le cadre la méthode et l'outil de médiation ». De leur côté, la chorégraphe Laëtitia Angot et la chercheuse en urbanisme Zoé Hagel se questionnent ensemble sur le rapport à l'espace, à soi, à l'autre, dans une attention portée aux vécus, aux affects et aux mémoires dans l'espace urbain. Leur projet de recherche prend la forme d'une « permanence chorégraphique » pour les habitants et acteurs d'un quartier populaire de Paris. L'enjeu est de créer, par la danse, les conditions d'une expérience renouvelée dévoilant les relations sensibles des habitants à leur quartier tout en ouvrant à d'autres (co-)habitation possibles.
- 52 Enfin – et pour revenir très directement au titre même de ce numéro thématique, nous verrons comment des recherches récentes continuent de s'inscrire dans une tradition héritée de la pensée de Dewey qui, dès les années 1920, défendait la production de connaissances par distanciation immédiate et explicitation de l'expérience. Les chercheuses en danse Johanna Bienaise, Caroline Raymond et Manon Levac proposent d'examiner comment s'articulent la théorie et la pratique dans les projets de recherche création de trois étudiantes artistes à la maîtrise en danse de l'UQAM. De leur

témoignage, les auteures ont dégagé trois cas de figure distinguant les espaces relationnels entre la théorie et la pratique.

- 53 Pour conclure, nous souhaitons faire deux observations. La première réside dans le manque de documentation des pratiques dans notre revue. Projetons-nous et rêvons à un avenir où le partage de ces documents pourrait être en lien avec nos écrits et les projets des autres zones géographiques. La seconde rappelle la recherche pratique en danse a été toujours présente depuis ses premiers jours universitaires aux Etats Unis, notamment à Bennington Collège et à l'Université de Wisconsin. Comme souligne Susan Leigh Foster, on pouvait trouver des approches réflexives principalement à l'époque de : « Research as moving » – la recherche du mouvement, « Research as composing » – la recherche de la composition, « Researching the psyche's movement » – la recherche de l'esprit en mouvement et « Researching the process of arrangement » – la recherche du processus de composition. Toutes ces approches d'après Foster, et en accord avec la pensée de H'Doubler, ainsi que celle du « corps pensant » de Mabel Todd se basent sur le fait que « *the body's movement can and does produce knowledge* » (le mouvement du corps peut et produit effectivement des connaissances).

NOTES

1. Voir MASSIN Marianne, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 95.
2. BILLETTER Jean-François, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Paris, Allia, 2010 (chapitre VII notamment pp. 217-274).
3. BILLETTER Jean-François, *Esquisses*, Paris, Allia, 2016, pp. 33-34.
4. BILLETTER Jean-François, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Paris, Allia, 2002, p. 145.
5. BILLETTER Jean-François, *Un Paradigme*, Paris, Allia, 2012, p. 12.
6. BILLETTER Jean-François, *Esquisses*, op. cit. p. 38.
7. BERNARD Michel, « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie* n° 222, 2002/4, p. 527.
8. DOGANIS Basile, *Pensées du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Paris, Les Belles lettres, coll. « Japon », 2012.
9. PÄCHT Otto, *Questions de méthode en histoire de l'art* [1977], Paris, Macula, 1994, p. 10.
10. SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, [1818-1844], Paris, PUF, 1966, pp. 141-142.
11. JAMES William, *La Volonté de croire*, [1897], Paris, Seuil, 2005, p. 91.
12. Voir SUQUET Annie, « Le corps dansant : un laboratoire de la perception » in Jean-Jacques Courtine, *Histoire du corps*, vol. 3, « Les Mutations du regard. Le XX^e siècle », Paris, Seuil, 2006, pp. 406-407.
13. GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995, pp. 224-229.
14. BERNARD Michel, *L'Expressivité du corps : recherche sur les fondements de la théâtralité*, Paris, Chiron, 1996, p. 387.
15. Journée d'étude de l'aCD « RUESA », Paris, 3 décembre 2016.

16. HUYGHE Pierre-Damien, intervention conclusive au colloque RESCAM, Toulouse, 14 novembre 2016.
17. Journées d'études : « De l'atelier au labo. Inventer la recherche en art et en design », Université de Valenciennes, 2-3 avril 2015.
18. Publié par l'OCDE, le manuel de Frascati est une référence méthodologique internationale pour les études statistiques des activités de recherche et développement. Il standardise la façon dont les gouvernements recueillent l'information sur les investissements dans ce domaine. La triade en question est constituée par la recherche fondamentale, la recherche appliquée et la recherche de développement expérimental (travaux appuyés sur des recherches antérieures et qui se transfèrent à d'autres champs de la connaissance).
19. FREYLING Christopher, *Research in Art and design*, Volume 1, n°1 1993/4.
20. STRAUS Erwin, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, ed. Million, coll. « Krisis », 1989, p. 28.
21. Des études de cas intéressantes dans BRUNEAU Monik et VILLENEUVE André, *Traiter de recherche création en Art*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, chap. 4 : « Se faire praticien réflexif », pp. 153-174.
22. Notre traduction : « *The word "interaction," which has just been used, expresses the second chief principle for interpreting an experience in its educational function and force. It assigns equal rights to both factors in experience-objective and internal conditions. Any normal experience is an interplay of these two sets of conditions. Taken together, or in their interaction, they form what we call a situation. The trouble with traditional education was not that it emphasized the external conditions that enter into the control of the experiences but that it paid so little attention to the internal factors which also decide what kind of experience is had.* » DEWEY John, *Experience and Education*, New York, Simon Schuster, 1938, p. 42.
23. Elle a soumis une nouvelle chorégraphie en lien avec la philosophie de Luce Irigaray et les poétiques du corps.
24. Ce projet a été financé par le Erasmus Lifelong Learning Programme et coordonnée par le graduate school of Creative Arts and Media (GradCAM), le Dublin Institute of Technology ainsi que le European League of Institutes of the Arts ELIA. Actuellement il est soutenu et hébergé sur le site internet du ELIA European League of Institutes of the Arts.
25. Voir [en ligne] <http://www.sharenetwork.eu>, page consultée le 10 mai, 2017.
26. Notre traduction : « *different arts disciplines have given rise to research agendas and desires for art-as-research and art-making-as-an-act-of-enquiry.* » in WILSON Mick et VAN RUITEN Schelte, *SHARE handbook for Artistic Research Education*, ELIA European League of Institutes of Arts, Gothenburg, University of Gothenburg, p 24.
27. PICCINI Angela, « An Historiographic Perspective on Practice as Research » [en ligne], http://www.bris.ac.uk/parip/t_ap.htm, page consultée le 14 janvier 2017. Cité par PAINTER Colin, dans *POINT. Art & Design Research Journal* 3, Edinburgh, Edinburgh Napier University, Editorial, 1996.
28. ADiE est composé de *Zodiak Centre for New Dance*, *Kiasma Theatre Museum and University of the Arts Helsinki (FI)*, *Weld and Stockholm University of the Arts (SE)*, and *Dance4, University of Chichester and Middlesex University (UK)*, funded by Erasmus+.
29. « *Instead, the artistic practice itself is an essential component of both the research process and the research results. This approach is based on the understanding that no fundamental separation exists between theory and practice in the arts... arts is always reflexive.* » « Research in the arts hence seeks to articulate some of this embodied knowledge throughout the creative process and in the art object. » in BORGDOFF Henk, *The Debate in Research in the Arts*, Amsterdam, Amsterdam University Press, *Dutch Journal of Music Theory*, vol. 12, n° 1, 2007, p.5.

30. [en ligne], <http://www.jar-online.net>, page consultée le 10 juin 2017.
31. [en ligne], <http://www.artisticresearch.fi/>, page consultée le 28 juillet 2017
32. [en ligne], <https://etudier.uqam.ca/programme?code=3761>, page consultée le 31 juillet 2017.
33. [en ligne], <http://performancecanada.com/events/>, page consultée le 1er mai 2017.
34. Notre traduction : Les titres des chapitres dans la section 'Cartographies –Terms for Finding/Charting the Way(s)': « *action research, performing media space, embodiment, environment, lab/studio, medium, oral history, site particular, situating knowledge.* » dans RILEY Shannon Rose et HUNTER Lynette (eds), *Mapping Landscapes for Performance as Research. Scholarly Acts and Creative Cartographies*, London, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 123-154.
35. [en ligne], <https://www.adsa.edu.au>, page consultée le 1er septembre 2017.
36. [en ligne], <http://ispar.hkapa.edu>, page consultée le 20 août 2017.
37. [en ligne], <https://www.univ-psl.fr/fr/sacre-sciences-arts-creation-recherche>, page consultée le 31 juillet 2017.
38. Voir n°1 de *Recherches en danse* [en ligne], <http://danse.revues.org/193>, page consultée le 06 novembre 2017.
39. Marina Nordera répondant par courriel à notre question sur la place de la recherche en danse à l'université de Nice (le 30-10-2017). Elle ajoute : « Pour un aperçu de quelques exemple voir, entre autres, les approches présentées par Marian del Valle <http://danse.revues.org/1297>, ou appliqués par Dora Kiss (<http://danse.revues.org/871>) et Bianca Maurmayr (<http://danse.revues.org/882>), par Bruno Ligure (dans le n°6 notamment). La fusion de l'ancien RITM dans l'actuel Centre transdisciplinaire d'épistémologie de la littérature et des arts vivants (CTEL) en 2012 a élargi le spectre des disciplines artistiques impliquées (littérature, poésie). Enfin, l'inscription de six écoles d'art dans la COMUE Université Côte d'Azur en 2016 (Pôle supérieur danse de Cannes et Marseille, Ecole supérieure d'art de la Villa Arson, ESRA, CIRM, Sustainable design school, CRR...), l'obtention de l'IDEX sur ce projet et le passage de l'école doctoral de Université Nice Sophia Antipolis à Université Côte d'Azur invitent à des partenariats de recherche soutenus avec les formations artistiques sous la tutelle du Ministère de la Culture dans la région, dont les modalités sont en cours d'élaboration au sein de projets et programmes de recherche individuels et collectifs.
40. [en ligne], <http://maisondelacreation.univ-grenoble-alpes.fr>, page consultée le 1 juin 2017.
41. [en ligne], <http://ruukku-journal.fi/en>, page consultée le 10 juin 2017.

AUTEURS

PHILIPPE GUISGAND

Philippe Guisgand est professeur des universités en danse. Il enseigne l'analyse chorégraphique et l'esthétique au Département Arts/Danse de l'Université de Lille. Il est également membre fondateur de l'Association des Chercheurs en Danse. Spécialiste de l'œuvre d'Anne Teresa de Keersmaecker, il lui a consacré sa thèse de doctorat en Esthétique des arts, trois livres ainsi que de nombreux articles et communications. De 2013 à 2018, il a dirigé le programme « Dialogues entre

art et recherche » (DeAR, 2013-2018) dont les résultats et ressources sont consultables à l'adresse : https://www.pearltrees.com/philippe_guisgand. Il prolonge actuellement cet axe de recherche en développant un protocole d'accompagnement à la création chorégraphique à destination des jeunes artistes émergents.