Les hypothèses à l'épreuve du cheminement

Se situer au croisement entre expérience de la marche, paysage et
territoire dans la démarche de thèse

*Hypotheses Put to the Test of Walking – Combining the Experiences of a Walk, a
Landscape and a Territory as part of a Thesis*

Ekaterina Shamova

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/paysage/24651>

DOI : 10.4000/paysage.24651

ISSN : 1969-6124

Éditeur :

École nationale supérieure du paysage de Versailles-Marseille, Institut national des sciences
appliquées Centre Val de Loire - École de la nature et du paysage, École nationale supérieure
d'architecture et de paysage de Bordeaux, École nationale supérieure d'architecture et de paysage de
Lille, Agrocampus Angers

Référence électronique

Ekaterina Shamova, « Les hypothèses à l'épreuve du cheminement », *Projets de paysage* [En ligne], 25 |
2021, mis en ligne le 31 décembre 2021, consulté le 09 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/paysage/24651> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/paysage.24651>

Ce document a été généré automatiquement le 9 février 2022.

La revue *Projets de paysage* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Les hypothèses à l'épreuve du cheminement

Se situer au croisement entre expérience de la marche, paysage et territoire dans la démarche de thèse

Hypotheses Put to the Test of Walking – Combining the Experiences of a Walk, a Landscape and a Territory as part of a Thesis

Ekaterina Shamova

- 1 La participation aux Journées doctorales en paysage en février 2021 fut l'occasion de faire un point sur l'étape actuelle dans ma thèse. Cela m'a permis de jeter un regard rétrospectif sur le travail de recherche qui arrive à un certain aboutissement. Mais surtout, cela a construit des liens entre les différentes dimensions, temporalités et notions de la recherche et a étoffé la structuration qui était toujours en cours, comme des pointillés qui deviennent des lignes et nouent les parties flottantes entre elles pour en faire une unité.
- 2 Cet article cherchera à mettre en évidence le cheminement entre les hypothèses, l'état de l'art et les éléments du corpus. Il s'agira de montrer comment la problématique de la recherche a pu être nourrie par ce cheminement, ce qui a de surcroît influencé le développement des outils de la méthode et a défini les approches disciplinaires. Ainsi, ce texte se présentera comme un récit sur le processus même de la recherche avec ses continuités et variations.

Les enjeux principaux de la recherche, positionnement et problématique

- 3 Mon travail de thèse se concentre sur quelques projets proposés par des chorégraphes ou artistes, chacun mettant en place un protocole¹ ; celui-ci aborde l'itinérance, le sensible, le corporel, l'imaginaire et le collectif, et s'effectue en groupe dans des espaces divers. La nature de ces projets et les façons dont ils traitent les questions du mouvement, de l'espace et du collectif ont défini la problématique de cette recherche.

Ces projets artistiques de marche collective permettent de questionner l'expérience vécue dans ses aspects corporels, sensori-moteurs et imaginaires qui émerge en lien avec les qualités de l'espace traversé. Elle suggère une manière d'être au monde en tant que paysage. Les modalités du passage de l'individuel au collectif présupposent sa perspective relationnelle qui s'élargirait à la production d'un certain territoire vécu et partagé. Ce dernier serait aussi conditionné par les dimensions institutionnelle et conceptuelle des projets (cahiers des charges, intentions, protocoles, configurations de l'expérience, visées). Ainsi, l'expérience vécue dans ses aspects corporels et sensori-moteurs favoriserait une présence située à l'espace en tant que paysage. À son tour, la dimension collective de cette expérience et les rapports qui s'établissent dans la durée d'un projet présupposent un glissement vers les manières d'habiter un territoire, tout en intégrant la dimension expérientielle du vécu des participants.

- 4 Cette problématique a évolué progressivement avec l'analyse de projets de mon corpus, ce qui a permis d'élargir et de transformer les hypothèses mises en avant. Elle a été constamment nourrie par les différents apports théoriques et pratiques venant de disciplines aussi variées que l'anthropologie, la philosophie, l'urbanisme, la sociologie, l'histoire de l'art, ou des domaines du paysage, de la danse contemporaine, de la chorégraphie et de l'analyse du mouvement. L'état de l'art dressé sur les projets de ce corpus ou les processus qui les sous-tendent, font pleinement partie du développement méthodologique et de la structuration de la réflexion. Au fur et à mesure que l'état de l'art s'élargissait, je modifiais l'analyse des projets de mon corpus. Par ailleurs, en les analysant, la nécessité de rechercher de nouveaux appuis théoriques s'imposait, ce qui permettait de compléter le travail amorcé. Ainsi, cette réflexion était ponctuée par des retours permanents sur les éléments du corpus produits ou recueillis (entretiens avec les participants de projets, les artistes, les commanditaires ; écrits sur les projets, leurs protocoles ; les relations et les processus émergeant dans l'expérience de projets). La première analyse, générale, donnait les premières confirmations des hypothèses. Les lectures postérieures ont permis d'approfondir l'analyse, d'identifier de nouveaux éléments d'expérience, ce qui a enrichi les hypothèses, ou les a fait évoluer. Ainsi, l'enchevêtrement entre les différents niveaux de données a constitué le fil rouge de cette recherche.

La constitution du corpus : les critères de sélection, les projets expérimentés et leurs cadres respectifs

- 5 Mon corpus s'est élaboré principalement durant les trois premières années de thèse et compte cinq projets principaux. Il s'agit de deux éditions du projet *Promenades blanches* à Nantes et Paris de l'artiste-performeur Mathias Poisson et du chorégraphe Alain Michard ; du projet *Attention à la marche !* à Bordeaux de Mathias Poisson, Robin Decourcy, le collectif La Folie Kilomètre et Laurent Petit, coproduit par Bruit du frigo (Bordeaux) et Bureau des guides (Marseille) ; de deux éditions du projet *Slow Walk* de la chorégraphe belge Anne Teresa De Keersmaeker.
- 6 Le projet *Promenades blanches* s'est tenu dans le cadre du festival Primavera : Jours de Danse, organisé par le Centre chorégraphique national de Nantes en 2017. Une autre version de ce même projet que j'ai expérimentée s'est déroulée à Paris en novembre 2018 dans le cadre du festival Signes d'automne organisé par le lieu chorégraphique Le Regard du cygne. Un protocole est présenté au début de chaque

projet. Puis, les personnes se répartissent en binôme, dans lequel une personne porte des lunettes floues et l'autre la guide. Ainsi le groupe de marcheurs part en ville, en parcourant les rues, les différents endroits, les ambiances variées, les rôles s'échangeant au milieu du parcours. La durée du projet est d'une heure et demie, et le nombre de participants varie entre 20 et 30 personnes.

- 7 Avec une durée de deux jours et presque 30 kilomètres parcourus, le projet *Attention à la marche !* à Bordeaux était l'événement d'ouverture du festival annuel Été métropolitain. Une saison buissonnière, organisé sur la commande de Bordeaux métropole par deux structures productrices – Bureau des guides (structure engagée dans la valorisation du sentier GR2013 à Marseille) et Bruit du frigo (collectif de création urbaine, concepteur et structure de valorisation du Sentier des terres communes, à Bordeaux). Il s'agissait d'une randonnée dans la métropole de Bordeaux, entre Pessac et Floirac, les 8 et 9 juillet 2017. Les expériences proposées aux participants relevaient des pratiques respectives des artistes et de leurs collaborations. Elles étaient reliées aux spécificités de l'espace parcouru, à ses problématiques, compositions, ambiances, situations, et répondaient à l'intention de proposer une expérience collective à un grand groupe.
- 8 Le projet *Slow Walk* fait partie d'un protocole qu'Anne Teresa de Keersmaecker intègre dans son travail sur le plateau et qui s'intitule « Comme je marche, je danse ». Il y a une considération de l'espace et du temps, et des façons dont les deux apparaissent dans l'expérience de chacun, en fonction de ses manières de marcher. J'ai participé à deux éditions de ce projet, en septembre 2018 à Paris dans le cadre de Festival d'automne, et en février 2019 à Bruges (Belgique) dans le cadre du festival Slow 36 heures. La seule consigne donnée était de marcher lentement, chaque personne développant ainsi sa propre manière de le faire. Pour chaque édition, entre 3 et 5 groupes de participants ont débuté le mouvement à partir des endroits indiqués de la ville, guidés par les danseurs de la compagnie Rosas, pour une durée de 4 heures. Puis, ils ont convergé vers une place publique pour un *workshop* avec la chorégraphe. Dans ce projet, il s'agissait de faire émerger les dynamiques réciproques entre les corps de chacun, l'expérience avec la ville et ses qualités et le fait de s'y déplacer ensemble de cette manière particulière.
- 9 Ce corpus a commencé à se constituer à partir de l'intention générale de travailler sur des projets qui proposaient de marcher à un groupe de personnes ayant une forte composante expérientielle. *Promenades blanches* a été le premier projet, en amont de la thèse, découvert par hasard lors de recherches sur la question de la marche dans l'art. Cette découverte a impulsé une réflexion plus approfondie sur les questions de l'itinérance, du corps, de la perception de l'espace et des protocoles chorégraphiques. La dimension chorégraphique ainsi que la configuration de l'expérience vécue, que les futurs projets du corpus peuvent spécifiquement proposer, sont devenues des critères principaux, avec la dimension collective, des démarches à étudier.

La formulation des hypothèses de départ et leur évolution au cours de la recherche

- 10 L'expérience vécue, telle que je l'analyse, est à considérer dans l'immédiateté des rapports et dans une relation dynamique et réciproque, en mouvement, entre le groupe de marcheurs et l'espace autour. La question principale de cette thèse est assez simple – comment marchons-nous ensemble ?

- 11 À l'instar de la recherche, les deux premières hypothèses ont concerné la nature de l'expérience vécue du point de vue individuel et collectif :
- l'expérience vécue individuelle serait d'ordre corporel, sensori-moteur et imaginaire et en lien avec l'espace environnant ;
 - les projets s'effectuant en groupe de marcheurs, l'expérience individuelle serait étroitement liée avec celle collective, et il existerait un passage entre les deux dans la temporalité d'un projet donné.
- 12 Si ces hypothèses ont été confirmées durant la recherche, leurs implications se sont enrichies des processus identifiés à travers les projets. Je m'y attarderai plus tard dans cet article. Ce développement a été rendu possible à la fois en approfondissant l'analyse des projets, et en les inscrivant dans des contextes conceptuels, esthétiques, politiques, ou territoriaux qui travaillent les questions de l'itinérance, de l'expérience sensible ou du collectif. En lien avec la nature de l'expérience vécue individuellement et collectivement (et à la base de mon propre vécu et de celui de quelques participants de projets), j'ai formulé les hypothèses connexes aux deux premières :
- l'expérience individuelle se formerait et se transformerait dans la relation avec autrui et avec les autres, la dimension relationnelle devenant ainsi une des bases fondamentales des processus corporels et sensori-moteurs se mettant en place lors de la participation au projet artistique ;
 - en lien avec cette dimension relationnelle de l'expérience, avec les rapports qui se forment entre les participants en tant que collectif et avec l'espace parcouru, il serait possible de supposer l'émergence d'un mouvement commun, qui caractériserait la façon dont le groupe se meut dans l'espace en prise avec la situation ;
 - la nature de l'expérience vécue atteste d'une certaine manière d'être au monde, en tant que présence dans le paysage, et serait donc celle d'une expérience paysagère.
- 13 Au fur et à mesure de mes recherches, de mes propres expériences de projets, de mes entretiens avec les participants, les artistes et les commanditaires de certains projets (notamment *Promenades blanches* et *Attention à la marche !*), une hypothèse s'est imposée qui, elle, se rapproche de la question du territoire ou, du moins, d'une intention territoriale :
- Du point de vue de la présence collective dans l'espace, les manières dont cette présence dialogue avec les visées et intentions plus larges institutionnelles, politiques ou territoriales, et celles dont les artistes chorégraphes configurent et imaginent la place de l'expérience dans ces contextes respectifs suggèrent une manière de fabriquer quelque chose ensemble et se rapprochent des façons de faire le territoire ou, du moins, d'une certaine intention territoriale². Cela serait en lien avec la nature de l'expérience individuelle corporelle et sensori-motrice et collective qui, elle, suggère une manière d'être au monde en tant que paysage.
 - Les qualités de l'expérience corporelle et sensori-motrice, individuelle et collective, et les manières dont un territoire peut émerger lors de projets chorégraphiques, incluent également la relation avec ceux qui ne font pas partie du groupe des participants. Dans la durée du projet, cette relation met ainsi en question les rapports du groupe avec l'extérieur. L'analyse des manières d'être présent avec les autres permet de compléter la réflexion sur les façons dont l'espace parcouru peut être partagé, tout en prenant en compte les qualités de ce dernier.
- 14 Ces dernières hypothèses permettent de croiser les différentes échelles des éléments du corpus obtenus, tout en les faisant dialoguer avec l'état de l'art et les notions qui se

rapportent soit aux processus qui sous-tendent l'expérience vécue individuellement, soit aux qualités de la présence collective dans l'espace, soit aux façons de partager l'espace avec les autres. Cela permet d'inscrire ces projets dans le tableau plus large des problématiques reliant la marche, l'expérience sensible, l'être au monde en tant que paysage et le faire ensemble sur un territoire.

- 15 À partir de mes hypothèses, un axe principal de la réflexion s'est formé : « expérience – paysage – territoire ». Ainsi, pour chaque projet, il s'agit de définir les manières dont la notion de paysage surgit, ce qui serait lié aux éléments d'expérience corporelle, sensori-motrice et imaginaire, autant individuelle que collective, aux façons dont les artistes travaillent avec l'espace environnant et avec les intentions exprimées par les commanditaires de projets. En analysant les modalités de la présence collective dans l'espace traversé pendant la durée d'un projet, il est ensuite question de comprendre les façons de partager cet espace, les relations qui se forment dans le groupe et avec les autres (riverains, automobilistes, spectateurs occasionnels), et les potentialités de produire un certain territoire par cette expérience de traversée collective avec un protocole chorégraphique.
- 16 Au fur et à mesure de la recherche, la notion de paysage a émergé comme une de ces notions majeures. Elle permet de remonter aux premières hypothèses formulées et de les approfondir, en travaillant directement sur la nature de l'expérience qui se forme. De surcroît, elle articule l'importance de l'approche chorégraphique à l'espace et à l'expérience qui peut en être faite. Enfin, la tentative de définir la notion de paysage a aussi accompagné ma démarche sur le terrain et a nécessité le choix de l'observation participante. J'exposerai ici les façons de définir la notion de paysage à partir de projets expérimentés, tout en évoquant l'apport que ceux-ci peuvent avoir quant à cette notion.

L'apport de la dimension chorégraphique de projets pour une définition de paysage

- 17 Le terme de cheminement annoncé au début renvoie explicitement à la spécificité des projets étudiés, qui travaillent tous la question de la marche. Cette spécificité, toutefois, indique encore autre chose – au-delà du fait de marcher, nous nous mouvons dans l'espace, et le faisons avec les autres. En lien avec les protocoles de l'expérience proposés par les artistes, avec leurs intentions, avec les visées exprimées par les commanditaires³, la composante chorégraphique des projets étudiés permet de faire émerger les façons de se mouvoir dans l'espace d'une certaine manière, le parcourir, le ressentir. Ne s'agirait-il pas ici, plus fondamentalement, d'une proposition pour une manière d'être au monde ? Comment caractériser cet être au monde au contact de ce qui nous entoure, de ce qui retentit en nous, trouve un prolongement dans les mouvements de notre corps et dans nos sens, mais se trouve aussi perméable à ce que nous vivons, chacun personnellement et tous ensemble ? C'est alors à partir de cette pensée sur le sujet sentant et se mouvant, et d'une certaine vision de l'expérience telle qu'elle peut être configurée par un projet chorégraphique, que j'ai été amenée à interroger le lien qui existe entre les notions d'expérience et de paysage, ce dernier étant tout d'abord compris dans le sens d'un engagement sensible et situé avec ce qui nous environne.

18 Quand je parle de l'expérience située, arrive nécessairement la question de l'espace traversé et de ses qualités, car l'expérience se développe en dialogue avec celui-ci. Par ces qualités, j'entends les flux, les intensités, les formes, les échelles, les rythmes, les temporalités de l'espace, les températures, les luminosités, les qualités de sol, les agencements spatiaux, etc. Il importe de dire toutefois que, selon les projets, les espaces traversés ne seront pas identiques. Il s'agit de relever les différences dans les qualités de ces espaces mêmes, dans la manière dont l'espace apparaît progressivement dans l'expérience vécue, et dans les agencements qui en sont faits par les artistes concevant les projets. Il s'agit de faire apparaître ces différences dans les analyses respectives de l'expérience vécue individuellement et collectivement, tout en mettant en évidence les différents processus (sensori-moteurs, relation gravitaire, façons de se mouvoir, attention, disponibilité, relation avec autrui, etc) qui seraient communs aux projets. Ceux-ci émergent toujours en lien étroit avec l'espace traversé et à travers une dynamique qui s'établit en groupe et avec les autres. Ainsi, la façon dont l'espace traversé devient partie intégrante de l'expérience vécue, et la configuration de cette dernière (par les artistes et les commanditaires des projets) présupposent que cette expérience peut être considérée comme paysagère.

19 Dans le numéro 13-14 de la revue *Carnets de paysage* intitulé *Comme une danse*, le philosophe Jean-Marc Besse se demandait :

« [...] ne peut-on retrouver dans la danse et la chorégraphie l'analogon des gestes mêmes de la fabrication du paysage, c'est-à-dire les gestes de la fabrication d'un lieu habitable pour l'être humain (ou du moins la question de la possibilité ou non de cette habitation) ? » (Besse, 2007, p. 11).

En quoi donc l'approche par la danse et par la chorégraphie peut-elle être porteuse de sens dans la définition du paysage ? L'analyse des processus qui sous-tendent le mouvement du corps, la manière dont l'espace environnant s'imbrique avec l'expérience sont autant révélateurs de ce corps sentant et de ses transformations, que des qualités de cet espace même. Comme l'affirme le critique littéraire Michel Collot dans son ouvrage *La Pensée-paysage* :

« Cette solidarité entre le corps percevant et le monde perçu est illustrée par l'expérience du paysage, dont l'apparence est liée au point de vue incarné » (Collot, 2011, p. 43).

Il devient alors nécessaire de comprendre les éléments et les processus constitutifs de cette dynamique, et ce, en prenant en compte la situation concrète dans laquelle elle prend place – ce que Collot appelle « point de vue incarné ». La notion de situation, ainsi introduite ici, permet de concrétiser à la fois les manières d'envisager l'expérience (par les artistes, les commanditaires), cette expérience même (vécue par les participants de projets), mais aussi les façons d'envisager cette expérience comme paysagère, comme manière d'être au monde et comme une rencontre (Besse, 2009, p. 50).

20 Dans son ouvrage *La Nécessité du paysage*, Jean-Marc Besse évoque ce que l'approche par l'expérience peut apporter au domaine de la réflexion sur le paysage et sur le projet de paysage. Il insiste, entre autres, sur les façons dont une expérience avec le paysage nous advient, dans un mouvement non intentionnel et réciproque avec le monde, ses qualités, et dans un rapport d'altérité :

« [...] le paysage est l'expérience d'une traversée, ou plutôt d'une immersion qui agite en quelque sorte le corps et le met dans un certain état (il y a des états de corps comme il y a des états d'esprit), voire une certaine humeur, une certaine disposition affective du monde environnant, et qui, surtout, le conduit à vivre et à

se tenir dans le monde, c'est-à-dire à l'habiter, de telle ou telle façon. Le paysage, c'est habiter le monde et être habité par lui » (Besse, 2018, p. 50).

- 21 L'expérience sensori-motrice et corporelle qui émerge chez les participants des projets chorégraphiques de marche collective serait en quelque sorte de l'ordre de cette disposition ou, comme je l'envisage, de cette disponibilité. Des nuances dans les termes sont toutefois à introduire. Si Jean-Marc Besse emploie le terme de disposition pour désigner un état général de l'ouverture au monde, le terme de disponibilité, tout en embrassant cette perspective, indique encore autre chose. La disponibilité telle qu'elle se déploie dans les projets chorégraphiques de la marche apparaît comme un processus complexe ayant plusieurs niveaux. Rendre les participants disponibles à l'espace constitue une des visées des protocoles des artistes. C'est aussi ce qui nous arrive dans la présence collective en relation avec les autres (être disponible à autrui). Mais premièrement c'est un état corporel, un processus dynamique qui se développe en mouvement avec ce qui nous environne. Ainsi, l'expérience pensée et analysée dans l'optique de la définition du paysage, telle que je la développe ici, permet d'enrichir cette même notion de paysage par la réflexion sur le sujet sentant et se mouvant, sur la présence collective et sur les relations que cette présence permet de révéler ou de produire.
- 22 Je continue avec le même ouvrage de Jean-Marc Besse où ce dernier désigne le paysage comme un milieu attentionnel :
- « [...] penser et agir avec le paysage [...] présuppose la mise en œuvre d'une disposition mentale, affective et pratique, que l'on peut désigner par le terme d'attention. Penser et agir avec le paysage c'est d'abord y être attentif, et y faire attention. Le paysage engage, explicitement ou non, les capacités du paysagiste, mais aussi de tout un chacun, à l'attention » (*ibid.*, p. 99-100).
- 23 Ainsi, en rapprochant les deux citations amenées ici, je propose de faire le lien entre l'expérience corporelle et sensori-motrice, les manières dont elle peut surgir, et les processus qui la soutiennent. La notion d'attention vient compléter celle de la disponibilité, et les deux peuvent s'articuler aux échelles différentes de problématisation de l'expérience vécue individuelle et collective. Ces processus attestent également de la capacité de l'expérience avec le paysage à être celle de l'altérité et de la relation. C'est cela que les projets de la marche collective contiennent en leur cœur – la relation avec l'espace environnant, avec son propre corps et avec les autres. Michel Collot, parmi d'autres auteurs, souligne cette perspective relationnelle :
- « Le paysage implique un sujet qui ne réside plus en lui-même mais s'ouvre au dehors. Il donne des arguments à une redéfinition de la subjectivité humaine, non plus comme substance autonome, mais comme relation » (Collot, 2011, p. 33).
- 24 Enfin, les notions évoquées jusqu'ici – attention, disponibilité, relation – permettent aussi de caractériser les manières d'être avec les autres (qui ne sont pas participants) dans l'espace potentiellement partagé. Si nous restons toujours dans l'optique du paysage comme expérience, cela nous permet de penser les questions de partage de l'espace et non pas de prise sur l'espace :
- « [...] la traversée est tout le contraire de l'appropriation. Nous ne possédons nullement le paysage, nous le partageons simplement » (Tiberghien, 2020, p. 12).
- 25 L'approche de l'expérience vécue à travers la notion de paysage a été pour moi structurante en matière d'interrogations principales de ma thèse – comment caractériser une présence au monde, autant individuelle que collective, dans le cadre de projets artistiques de marche ? Les façons dont la notion de paysage peut être

comprise selon les projets abordés, et dont elle peut amener les autres notions qui guident cette recherche m'ont permis de m'approcher de cette question.

État de l'art comme soubassement méthodologique. Les notions qui structurent l'analyse de projets

- 26 Le cheminement est un processus qui caractérise les passages entre l'état de l'art et le corpus analysé. Les façons d'approcher mon corpus et son analyse ont été conditionnées par les allers-retours entre les éléments obtenus ou recueillis, le travail sur les processus et les relations qui émergent à travers la réflexion sur les projets ou sur l'expérience qui les sous-tend, et les hypothèses formulées ou émergentes.
- 27 Parmi les références principales, les domaines de la chorégraphie et de l'analyse du mouvement informent sur les projets faisant partie du corpus, et sur certains processus relevés (disponibilité, attention, etc.). Le domaine du paysage sert à apporter des précisions quant à la nature de l'expérience vécue, mais aussi pour faire le lien entre la notion de paysage et celle de marche. Le domaine de l'urbanisme appréhende la marche comme outil dans les processus d'aménagement territorial, et propose des méthodologies de l'implication de la dimension sensible ou des expériences avec les habitants. Cela apporte un éclairage complémentaire à ma problématique. Les domaines tels que la géographie ou la philosophie donnent une définition du territoire. Les approches venant de l'anthropologie et de la sociologie élucident l'expérience du groupe et les façons de partager l'espace traversé.
- 28 L'ouverture du champ disciplinaire a été importante pour le positionnement méthodologique, la contextualisation des projets et des processus étudiés et l'élargissement de la problématique.

Figure 1. Schéma mental présentant les liens entre les différentes notions qui construisent la trame de la réflexion sur les projets du corpus

- 29 Le schéma mental (figure 1) représente les notions phares reflétant l'enchevêtrement des questions de recherche, des hypothèses, de l'état de l'art et des éléments qui relèvent de l'analyse de projets et du terrain. J'ai identifié les socles principaux qui sont l'expérience vécue individuelle et collective, le paysage et le territoire. Comme nous avons vu précédemment, l'axe « expérience – paysage – territoire » a constitué le fil rouge qui a permis la transformation des hypothèses. Autour de ces socles, gravitent les termes et les notions qui permettent de révéler des aspects de l'expérience vécue, des relations qui s'établissent ou des processus qui se forment sur la durée des projets. J'ai positionné au milieu les notions de l'attention, de la disponibilité et de la relation à autrui qui se rapportent à tous les éléments de l'axe principal. Elles font partie de l'expérience vécue des participants des projets, mais ressortent aussi comme étant inhérentes aux protocoles artistiques. Elles participent également des façons dont le paysage émerge à travers les projets ou dont le territoire peut être pensé. Par exemple, l'attention peut faire autant partie de l'expérience vécue individuellement, que de la relation qui se développe dans le groupe de marcheurs. L'attention serait également révélatrice de la manière d'être présent au monde qui pourrait être considérée comme expérience du paysage. Enfin, l'attention peut être porteuse de sens si nous considérons son rôle dans les manières d'être présents ensemble sur un territoire. Les autres notions qui figurent dans ce schéma font également partie de l'élargissement du travail sur l'état de l'art, et les liens entre elles n'émergent que grâce aux allers-retours entre cet état de l'art et l'analyse de projets artistiques. Mes hypothèses (sauf les deux premières qui ont été formulées avant la participation aux projets) font preuve du processus de cheminement qui s'effectue par ces échanges constants.
- 30 Je m'attarderai sur quelques éléments principaux de l'état de l'art qui m'ont permis d'approcher le terrain, de l'analyser *a posteriori*, de tracer les parallèles entre les projets et leurs contextes respectifs, ou alors de repenser mes outils méthodologiques et leur portée par rapport à mes questionnements et hypothèses.
- 31 Je reviens donc dans un premier temps à la notion de paysage. L'approche par cette notion a permis de faire émerger les processus qui peuvent être analysés du point de vue de l'expérience vécue individuellement et collectivement. Ces éléments identifiés servent également pour faire le lien entre les échelles variées de la réflexion. Dans les projets du corpus, les façons d'envisager l'expérience individuelle et collective avec l'espace et en mouvement, ainsi que l'émergence de cette expérience et ses qualités s'articulent avec des définitions du paysage qui s'attardent sur sa dimension expérientielle et située. Je convoque ici les définitions du paysage exprimées, entre autres, par Jean-Marc Besse (2009, 2018), Catherine Grout (2004), Gilles Tiberghien (2020), Michel Collot (2011), Théa Manola et Élise Geisler (2012), ainsi que des discours sur des projets concrets ou des manières dont les artistes ou les commanditaires pensent cette notion.
- 32 La notion de territoire constitue une autre piste structurante de l'analyse de projets. Sa définition s'est construite grâce au travail sur certaines sources théoriques (Paquot, 2009 ; Grout et Delbaere, 2009 ; Despret, 2019, etc.), et à la réflexion sur cette notion en matière d'expériences vécues, de manières d'être ensemble et de penser le territoire à travers les projets. Je propose donc de comprendre le territoire dans sa dimension évolutive et dynamique, et ce, à partir des pratiques spatiales, émotionnelles, sensorielles de ceux qui y habitent et le parcourent, les usages qui en sont faits et les imaginaires qui y sont rattachés. Les dimensions individuelle et collective du vécu du

territoire seraient inhérentes à sa constitution. Cette définition met en question les façons de fabriquer quelque chose ensemble, en s'appuyant sur l'expérience qui peut advenir au contact avec le monde, au présent. J'insiste surtout sur la dimension expérientielle du territoire. Comme je l'ai évoqué précédemment, un passage s'effectuerait entre la manière d'être au monde en tant que paysage, la présence collective à l'espace et les façons de fabriquer un territoire (Shamova, 2018). Dans l'analyse, il est important de prendre en compte plusieurs éléments : les intentions des commanditaires, les protocoles des artistes et leurs manières de configurer l'expérience – l'expérience vécue des participants et les façons d'expérimenter l'espace en groupe – afin de comprendre les modalités de production d'un territoire pendant la durée de tel ou tel projet. Enfin, la mise en perspective des démarches chorégraphiques semble pertinente pour comprendre leur portée dans le cadre des contextes élargis conceptuels, politiques et expérientiels au croisement entre itinérance, expérience et faire ensemble. Cela nécessite de convoquer d'autres démarches qui travaillent d'une manière ou d'une autre la question du territoire (entre autres, les projets du groupe Stalker⁴, ou les actions autour des Sentiers métropolitains⁵).

- 33 Je vais maintenant m'attarder brièvement sur chacune des trois notions que j'ai désignées comme étant en rapport avec l'entièreté des dimensions de ma réflexion.
- 34 *Disponibilité.* Du point de vue de la nature de l'expérience individuelle corporelle et sensori-motrice, j'ai émis l'hypothèse que celle-ci serait sous-tendue par le processus de disponibilité qui émergerait comme faisant partie des processus qui définissent notre rapport avec le monde. L'approche de l'expérience vécue par la question de paysage révèle également ce processus. Dans mon travail j'aborde le terme de disponibilité à travers plusieurs entrées – comme un processus corporel, comme quelque chose qui émerge par notre relation et notre mouvement avec l'espace traversé, mais aussi comme ce qui devient possible en relation avec autrui. Ainsi, la disponibilité, comme présence dynamique de chacun dans le monde, devient aussi déterminante dans la réflexion sur la présence collective. De surcroît, du point de vue de la méthode, il s'agit de comprendre quels éléments, dans le discours des participants sur leur vécu immédiat, peuvent être indicatifs de cet état d'ouverture et de relation. Ensuite, il s'agit de faire converger ces éléments avec les protocoles respectifs des projets et avec d'autres discours sur les projets. Enfin, la disponibilité est identifiée au sein de la méthode du terrain (Grout, 2014) et doit être également interrogée depuis cette dimension.
- 35 *Attention.* L'attention est une autre notion protéiforme qui relate les différents niveaux de l'expérience. Je l'étudie à travers plusieurs champs disciplinaires. Telle qu'elle est comprise dans le domaine de la danse et de la chorégraphie, l'attention serait un processus ancré dans notre relation gravitaire et dans les changements d'ordre corporel et sensori-moteur en situation (Bardet, 2011). Elle embrasse la dimension individuelle d'expérience et signifie la qualité d'un état du corps, dans l'échange gravitaire et dans la capacité de répondre aux nouvelles sollicitations motrices et sensorielles, en dialogue avec ce qui nous environne. Elle soutient également la dimension collective, par rapport à la relation avec autrui. Cette qualité de présence dialogue avec le domaine du paysage où l'attention fait partie d'une expérience sensible et située, qui définit ainsi le paysage comme un « dispositif attentionnel » (Besse, 2018). Enfin, cette notion peut être élargie au mode d'être avec le monde, et aux façons d'y porter attention.

- 36 *Relation à autrui.* J'aborde cette notion selon plusieurs perspectives, tout en l'ouvrant à d'autres processus qui émergent en situation et qui permettent d'analyser l'expérience collective et les relations en groupe de marcheurs, ainsi que le rapport du groupe avec les autres. Cette relation s'appuie toutefois dans un premier temps sur les processus de l'expérience individuelle (tels que la disponibilité et l'attention, parmi d'autres processus identifiés). Du point de vue de l'analyse du mouvement et de la danse contemporaine, la présence avec autrui pourrait être abordée depuis la perspective du regard aveugle (Rolnik, 2005) et de la vision périphérique (Rouquet 1991 ; Ginot 2012) – comme des modes de présence avec autrui informés par l'expérience gravitaire et sensori-motrice. La relation à autrui, résidant dans l'expérience corporelle, sensori-motrice et imaginaire, peut être approchée de la notion de correspondance (Ingold, 2013, 2018) et nous nous interrogeons sur le mode d'être avec le monde environnant. Du point de vue de la sociologie, la présence à autrui et la présence collective mettent en question les manières d'être ensemble en groupe et aussi de se retrouver avec les autres, qui ne font pas partie du groupe, tout en soulevant le statut équivoque du passant/spectateur/regardeur dans l'espace public. J'étudie cette dernière piste à travers les recherches dans les domaines de la danse et de la chorégraphie (Perrin 2012 ; Massiani, 2011, 2017), mes autres appuis sont les études transdisciplinaires menées sur la question de l'inscription de l'événement artistique dans l'espace public (Aventin, 2005 ; Augoyard 2000).
- 37 Cette esquisse des lignes conductrices de l'état de l'art, en lien avec les hypothèses émises, n'est bien entendu pas exhaustive, mais elle permet en revanche de comprendre les façons dont la méthodologie de la recherche et de l'analyse a pu se formaliser.

La mise en place du protocole de terrain : participation aux projets comme méthode. Perspective d'observation participante

- 38 J'ai explicité précédemment comment la notion de paysage a permis d'articuler les différentes dimensions de la réflexion (analyse de l'expérience vécue individuelle et collective, relation au territoire, apport de la chorégraphie à la question du paysage). S'appuyer sur cette notion de paysage a également accompagné mon approche de terrain en imposant la nécessité de la participation aux projets et de l'observation participante. Pour finir cet article, je vais m'attarder sur ma posture de recherche tout en la reliant à la spécificité de l'expérience vécue lors des projets artistiques de marche collective, celle d'une présence et d'un mouvement situés avec le monde.
- 39 La première intuition méthodologique de terrain a traduit la nécessité de connaître l'expérience d'un projet artistique telle qu'elle peut être connue par tout participant. C'est seulement quand la chercheuse elle-même fait partie du groupe, quand elle met son corps et son esprit à l'épreuve du hasard, et se laisse porter par la dynamique de la présence collective à l'espace, que l'étude de cette expérience peut devenir plus complète. C'est aussi avec le premier pas, le premier mouvement faisant partie du groupe, que j'ai pu prendre conscience de cette rencontre avec le monde, dans le sens de l'expérience paysagère évoquée auparavant. Ainsi, en quoi cette posture immersive peut-elle être porteuse de sens dans le cadre de ma problématique ?

- 40 Dans le chapitre qui s'intitule « *Knowing from the inside* » (« Connaître de l'intérieur ») de son ouvrage *Making*, l'anthropologue Tim Ingold traite les enjeux non seulement de la participation directe, mais surtout de l'attitude que le chercheur doit adopter, en lien avec une certaine vision du monde. Les qualités de la présence incarnée dans le monde, et avec lui, constituent, pour Ingold, le fondement d'une enquête anthropologique :
- « L'observation participante n'est pas une technique de collection de données. Au contraire, c'est inscrit dans un engagement ontologique qui rend l'idée même de cumul de données impensable. Cet engagement [...] réside dans la reconnaissance du fait que nous devons notre existence même au monde que nous cherchons à connaître⁶ » (Ingold, 2013, p. 5).
- 41 Une dualité s'établit entre deux positionnements d'un chercheur : rester un observateur indifférent au monde, ou affirmer la nécessité d'un engagement actif avec le monde observé. Tim Ingold parle ainsi du « "paradoxe" de l'observation participante, en ce que cela demande au chercheur d'être "à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du domaine de l'enquête en même temps" » (*ibid.*, p. 5). Cela constitue la difficulté mais aussi la richesse d'une telle approche, si nous acceptons de nous retrouver dans le même mouvement avec le monde.
- 42 Ainsi, du point de vue méthodologique : comment travailler cette tension qui vient d'être mentionnée ? Faire partie du monde et l'analyser, s'en rapprocher et se distancier en même temps ou, comme le pose toujours Tim Ingold, « combiner l'engagement de la participation avec le détachement propre à l'observation ? » (Ingold, 2018, p. 76). Dans mon cas, il semble que la nature de terrain même et ses temporalités informent en quelque sorte le positionnement à adopter. Il s'agit de projets éphémères qui ont lieu sur la durée de quelques heures, dans un groupe d'inconnus, et dont la trace est souvent la participation même dans le projet qui reste imprimée dans la mémoire de ses participants ou des spectateurs occasionnels. Le choix de la participation dans ces projets, l'expérience qu'ils proposent favoriseraient une manière d'être au monde comme un engagement avec lui et non un retrait. De l'autre côté, les temporalités qui jalonnent l'enquête et les autres outils employés (entretiens avec les participants, les artistes ou les commanditaires, études des textes et des documents) relèvent des degrés différents de prise de recul sur la matière et permettent ainsi de trouver un équilibre potentiel entre le subjectif d'être avec le monde et l'objectif d'une appropriation scientifique de ce vécu (et du vécu des autres).

La posture immersive qui permet de compléter la méthode d'observation participante

- 43 Julie Perrin, chercheuse en danse contemporaine, parle des façons dont un chercheur peut être engagé sur son terrain. S'il s'agit du cadre expérientiel spécifique au domaine de la chorégraphie, sa posture me semble dialoguer avec celle de l'observation participante selon Tim Ingold. Ainsi, elle insiste sur l'importance de l'expérience vécue du chercheur dont le compte rendu peut prendre la forme d'un récit à la première personne qui irait au-delà de l'expérience esthétique. Cela doit comporter trois éléments :
- « Il s'agit [...] de rendre compte de l'expérience du sujet, et ceci à trois niveaux : au niveau sensori-moteur (une expérience motrice, sensorielle et kinesthésique, perceptive et proprioceptive) ; au niveau imaginaire (les effets de cette expérience

sur l'imagination) ; au niveau du sens (la signification que le sujet peut tirer d'une telle expérience et l'expressivité qui la sous-tend) » (Perrin, 2019, p. 167).

- 44 Plus loin, la chercheuse souligne l'importance d'évoquer les intensités et les temporalités de l'expérience vécue (qui ne reste pas homogène sur la durée du projet) – ce qu'elle appelle « les étapes par lesquelles elle fait passer, la progression qui la caractérise » (*ibid.*, p. 167). Ensuite, Julie Perrin s'interroge sur la configuration de l'expérience elle-même par les artistes, ce qu'elle appelle « la transmission d'un savoir pratique » (*ibid.*, p. 167) et notamment les outils qu'ils mettent en jeu, la façon dont ils la conduisent à partir de leurs pratiques respectives, les interrogations qu'ils souhaitent explorer, la relation qu'ils établissent avec les participants (*ibid.*, p. 167).
- 45 Combiner les deux postures de recherche esquissées ici se fait l'écho de mon cheminement méthodologique, complété par les outils autant de terrain que d'analyse (récits personnels d'expériences, analyse de documents, analyse des pratiques et des protocoles de projets, croisement entre l'état de l'art, les notions convoquées et les processus identifiés dans l'expérience de projets). Toutefois, ce positionnement n'est pas sans difficulté, dont la plus grande consiste justement à être dans cette posture immersive du départ, vivre l'expérience de projet sans biais, s'ouvrir à ce qui advient. N'étant pas danseuse moi-même, mettre mon propre corps à l'épreuve des projets n'était pas un chemin facile. Le travail avec ses propres récits d'expériences pose également la question de la cohérence de cette double posture de recherche, qui se traduit dans le développement d'une stratégie de leur analyse, mais aussi de leur intégration dans le corps de la thèse.
- 46 En revanche, à chaque nouveau pas, à chaque nouvelle rencontre quelque chose prenait de plus en plus forme, non sans cette présence des autres qui faisait partie intégrante de ce chemin. Cependant, comment par la suite basculer dans une dimension de recherche à proprement parler, se réapproprier son propre vécu, déceler les éléments du vécu partageable avec les autres, sans pour autant en faire une généralité homogène ? C'est dans ces allers-retours constants que ma réflexion a pu évoluer, de façon située, et à l'écoute des autres.

Conclusion

- 47 En partant de la notion du cheminement, mon intention dans cet article était de faire état de l'étape à laquelle je me trouve dans la rédaction de ma thèse. Ce cheminement complexe mais passionnant n'est pas arrivé à son aboutissement. Du point de vue méthodologique et ontologique, je souhaitais exposer la manière dont ma réflexion dans le cadre de ce travail s'était construite et continuait à se construire. Il s'agissait de présenter les relations et la continuité entre les éléments d'ordres différents et la façon dont ils avaient pris progressivement leur sens dans l'ensemble. La cohérence de la construction de la problématique de cette recherche et de la formulation de ses hypothèses, en lien avec la méthodologie et les outils adoptés, suit l'axe structurant de la réflexion « expérience – présence collective – paysage – territoire » et des processus y attenants. Le cheminement à travers cet axe permet d'aller de la spécificité des projets analysés à une compréhension des processus plus généraux (présence ensemble dans l'espace public, apport de la chorégraphie et de l'approche sensible quant aux manières de faire le territoire, rôle de la marche dans les pratiques du territoire, etc.)

qui sous-tendent les modalités d'être présent et de se mouvoir ensemble, de façon située et commune.

BIBLIOGRAPHIE

- Augoyard, J.-F. Leroux, M, Avetin, C. et Pernice, D., « L'espace urbain et l'action artistique », rapport de recherche, Cresson, Plan urbain, 2000, 115 p., URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01545549/document>
- Aventin, C., « Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques », thèse de doctorat, université de Nantes, 2005, URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00397603>
- Bardet, M., *Penser et mouvoir : une rencontre entre danse et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- Besse, J.-M., *La Nécessité du paysage*, Marseille, Parenthèses, 2018.
- Besse, J.-M., *Le Goût du monde. Exercices de paysage*, Arles, Actes Sud, 2009.
- Besse, J.-M., « L'élan du paysage. Premières notes sur la danse et l'écriture », *Carnets du paysage*, n° 13-14, Arles/Versailles, Actes Sud/ENSP, 2007, p. 11-19.
- Careri, F., *Walkscapes. La marche comme une pratique esthétique*, traduit de l'italien par Jérôme Orsoni, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2020.
- Collot, M., *La pensée-paysage*, Arles, Actes Sud, 2011.
- Davila, T., *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002.
- Despret, V., *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, 2019.
- Detraz, Y., *Zone Sweet Zone*, Marseille, Éditions Wildproject, 2020.
- Ginot, I., « Regarder », dans Glon, M. et Launay, I. (dir), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 217-231.
- Grout, C., « Spatialité, situation, description », séminaire doctoral du Lacth, 5 mars 2014, organisé par Catherine Grout et Anne Boissière, p. 8-14, URL : https://www.lille.archi.fr/wp-content/uploads/2021/07/lacth_crsemdoct5mars14_spatialit_.pdf
- Grout, C. et Delbaere, D. « La relation territoire/paysage à l'aune des démarches de reconversion », *Cahiers thématiques*, n° 9, Lacth, 2009, p. 9-18.
- Grout, C., *L'Émotion du paysage, ouverture et dévastation*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2004.
- Ingold, T., *Anthropologie comme éducation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.
- Ingold, T., *Making. Anthropology, archaeology, art and architecture*, London, Routledge, 2013.
- Manola, T. et Geisler, E., « Du paysage à l'ambiance : le paysage multisensoriel – Propositions théoriques pour une action urbaine sensible », dans Thibaud, J.-P. et Siret, D., *Ambiances en acte(s). Actes du 2nd Congrès international sur les Ambiances*, Grenoble, Réseau international Ambiances, 2012, p. 677-682.

Massiani, L., « Danse, la cité. Infiltration chorégraphique d'une place publique », *Ambiances*, n° 3, 2017, URL : <http://journals.openedition.org/ambiances/1022>; DOI : <https://doi.org/10.4000/ambiances.1022>

Massiani, L., « Danse *in situ*. Réflexion sur la relation, danseurs, public, site », thèse de doctorat, université du Québec à Montréal, 2011.

Paquot, T., « Qu'appelle-t-on un territoire ? », dans Paquot, T. et Younès, C. (dir.), *Le Territoire des philosophes*, Paris, La Découverte, 2009, p. 9-27

Perrin, J., « Questions pour une étude de la chorégraphie située : synthèse des travaux 2005-2018 », HDR, t. 1, université de Lille, Centre d'étude des arts contemporains, 2019, URL : <https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/tel-02208299v2/document>

Perrin, J., *Les Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Les Presses du Réel, 2012.

Rolnik, S., « Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard », dans *Lygia Clark. De l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*, Nantes/Dijon, Édition du Musée des beaux-arts de Nantes/Les Presses du réel, 2005, p. 73-78.

Rouquet, O., *De tête aux pieds*, Recherche en mouvement, Paris, PUF, 1991.

Shamova, E., « Marcher ensemble : expérience dans le paysage, de la spatialité à l'expérience commune », *Projets de paysage*, n° 19, décembre 2018, URL : <http://journals.openedition.org/paysage/425> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/paysage.425>

Tiberghien, G., *Le Paysage est une traversée*, Marseille, Parenthèses, 2020.

NOTES

1. La notion du protocole dans cet article désigne les modalités du déroulement de projets proposées par les artistes (durée du projet, expériences proposées, outils chorégraphiques ou artistiques employés).
2. En fonction des projets, il ne s'agit pas des mêmes façons d'appréhender la notion du territoire. Ainsi, le terme d'intention territoriale permet de nuancer entre les approches à la constitution d'un territoire, les acteurs, les échelles d'actions et leurs temporalités.
3. Par ces visées, j'entends en premier temps les cahiers de charges proposés aux artistes, mais aussi les volontés plus générales des commanditaires (intérêt de convoquer un projet chorégraphique, de proposer un événement collectif en ville ou sur le territoire, les attendus).
4. L'approche du groupe Stalker concernant certains types de territoires et leur expérimentation par la traversée m'intéresse particulièrement. Je renvoie aux ouvrages de Thierry Davila (*Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, 2002), Francesco Careri (*Walkscapes. La marche comme une pratique esthétique*, 2020), ou Gilles Tiberghien (*Le Paysage est une traversée* 2020).
5. Cette référence est importante pour l'analyse du projet « Attention à la marche ! ». Les deux structures productrices du projet sont impliquées dans le travail sur les Sentiers métropolitains (Sentier des terres communes par Bruit du frigo, et GR2013 par Bureau des guides). Pour les origines, le développement et les objectifs des Sentiers métropolitains je renvoie au site officiel <https://metropolitantrails.org/fr>. L'ouvrage *Zone sweet zone* (2020) d'Yvan Detraz permet de revenir sur les origines du Sentier des terres communes et sur le projet d'arpentage, de cartographie et des usages possibles de l'espace périurbain bordelais.
6. Traduction par l'auteure.

RÉSUMÉS

Cet article mettra en évidence la structuration de la réflexion dans le cadre d'un travail de thèse et ses étapes évolutives. Il exposera les façons dont les hypothèses se formulent et se transforment en lien avec l'état de l'art et le travail de terrain, indissociablement de la problématique qui entoure un certain nombre de projets chorégraphiques de marche collective, et qui se positionne entre l'itinérance, la chorégraphie et l'expérience corporelle et sensori-motrice. Il s'agira de montrer comment les allers-retours qui existent entre ces éléments constituent le point focal de la méthode de travail.

This paper will focus on how the thinking process in a research thesis is structured and the stages it undergoes. It will describe the ways in which hypotheses are formulated and evolve according to the state of the art and fieldwork. This development is closely connected with the range of questions related to several choreographic projects of collective walks on the intersection of wandering, choreography and bodily and sensory-motor experiences. The aim is to show how the interrelationships between these elements are at the heart of the research method.

INDEX

Mots-clés : cheminement, méthode, expérience, paysage, chorégraphie

Keywords : walking, method, experience, landscape, choreography

AUTEUR

EKATERINA SHAMOVA

Ekaterina Shamova est doctorante en 6^e année au laboratoire LACTH et enseignante à l'ENSAP de Lille, sous la direction de Catherine Grout. Ses domaines de recherche portent sur l'art, le paysage, la chorégraphie, l'espace public et le territoire.
e-shamova[at]lille.archi[dot]fr