

CN D

Centre national de la danse

Atelier des doctorants en danse

*Fabrique de thèses #3
À l'entour de la recherche*

21 septembre 2018

Actes dirigés par Marion Fournier, Oriane Maubert, Karine Montabord et Lucas Serol, comité de l'Atelier des doctorants.
Octobre 2019.

Pour citer ce document : Marion Fournier, Oriane Maubert, Karine Montabord et Lucas Serol, (dir.), octobre 2019, *Fabrique de thèses #3. À l'entour de la recherche*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques, <https://docdanse.hypotheses.org>.

Remerciements à :

Chaque auteur de ces actes, à Stéphanie Gonçalves, docteure en histoire contemporaine, qui a communiqué lors de cette journée. Merci à Claudia Palazzolo, maîtresse de conférences à l'université Lumière Lyon 2 et Alix de Morant, maîtresse de conférences à l'université Paul-Valéry Montpellier 3, répondantes.

Marion Bastien et Laurent Barré, service Recherche et Répertoires chorégraphiques du Centre national de la danse, pour la réalisation de ce document numérique.

L'Atelier des doctorants en danse vise à mettre en commun, à croiser et à affiner les méthodologies, les savoirs et les savoir-faire, les pratiques diverses rencontrées par les jeunes chercheurs sur leur chemin de thèse. Il s'agit ainsi de poser des jalons communs, nécessaires pour promouvoir la recherche en danse au niveau national, et au-delà, en fédérant et en mettant en réseau les doctorants dispersés dans les diverses universités. Cet espace d'échanges et de recherche met l'accent sur les diverses méthodes employées par les doctorants dont l'objet d'étude concerne la danse. Il est organisé par un comité constitué de doctorants volontaires, en coopération avec le service Recherche et Répertoires chorégraphiques du Centre national de la danse.

Contact du comité : doctorantsendanse@gmail.com

Contact au Centre national de la danse : recherche.repertoires@cnd.fr

Informations sur l'Atelier : <https://docdanse.hypotheses.org>

Avant-propos : Le partage d'expériences comme outil méthodologique 5

Communications

Les engagements collectifs

Magali Chatelain

De la pratique artistique collective de loisir au protocole de recherche :
appréhender les univers professionnels de la danse par la pratique
en amateur 11

Alexia Volpin

Engagements professionnels connexes : quels rapports de coordination
avec soi-même ? 15

Bahéra Oujlakh

Le café philo, une autre manière d'enseigner à l'Université 20

Stéphane Nowak

À l'intérieur et à l'extérieur : quelle posture pour un poète
et chercheur en littérature ? 25

Enseigner pendant le doctorat

Axelle Locatelli

Enseigner pour rechercher 31

Laura Fanouillet

Récit auto-ethnographique d'une première fois 35

Expliquer son doctorat autour de soi

Morgane Montagnat

Les mondes du *trad*, un projet de connaissance négocié ? 43

Mélanie Mesager

Inviter l'intime dans la thèse. Quelle place pour une amitié
dans un écrit analytique ? 47

Les mois après la soutenance

Florence Jou

Retrouver une « écologie » : l'avant et l'après-soutenance 55

Table ronde

Quels lieux pour le doctorat ? Brève synthèse de la table ronde 65

Biographies du comité de l'Atelier des doctorants 69

Avant-propos

Marion Fournier, Oriane Maubert, Karine Montabord
et Lucas Serol

Le partage d'expériences comme outil méthodologique

À l'entour d'un travail central de recherche, s'embusquent des expériences tantôt motivantes, tantôt chronophages. Comment s'en accommoder, voire en tirer parti ? C'est autour de cette thématique que s'est déroulée la troisième édition de *Fabrique de thèses*, le 21 septembre 2018 au CND de Lyon à l'occasion de la Biennale de la danse. Doctorants et jeunes chercheurs se sont réunis pour échanger sur « l'autour » et « les dessous » du doctorat afin de tenter d'en saisir la complexité.

Le thème de cette journée découle des nombreux échanges, souvent informels, entre doctorants et chercheurs invités. Avec forte récurrence, les conversations abordent l'ensemble de ces missions et engagements qui incombent aux chercheurs en parallèle de leur travail scientifique et qui pourtant ne feront pas partie de l'objet final qu'est la thèse. En comparant les expériences, il s'agit de recueillir des conseils et des méthodes pour trouver un équilibre et ainsi jongler entre les différents rôles à endosser. Avec *Fabrique de thèses #3*¹, nous avons souhaité offrir à ces discussions un temps et un espace afin de les problématiser et d'en tirer des astuces et modes d'emploi qui viendront rejoindre la boîte à outils des jeunes chercheurs.

La singularité de chaque expérience est pour beaucoup liée aux spécificités de son sujet d'étude. Pour cette journée, ce dernier devait donc rester en retrait afin de faire la part belle aux expériences qui rassemblent les doctorants. Un exercice qui peut s'avérer délicat tant les deux sont parfois liés. Afin de cadrer les réflexions et de rapprocher des vécus personnels, l'appel proposait quatre axes dans

1

Fabrique de thèses est un format pensé comme un temps d'échange et de partage d'outils et de méthodes liées à la recherche et au doctorat dans son ensemble. Les deux premières éditions étaient consacrées aux débuts et à la fin du doctorat. Les actes sont disponibles sur le carnet de l'Atelier des doctorants.
<https://docdanse.hypotheses.org/>

lesquels les communications sont venues s'inscrire, même si plusieurs thématiques se recoupent souvent au sein d'une même expérience. Ces actes recueillent les différentes approches et pistes méthodologiques qui ont été présentées.

La journée s'est ouverte sur les engagements collectifs annexes au doctorat, tels que la pratique artistique, l'intégration d'association, de comités de lecture ou d'organisation. Jusqu'à quel point ces activités souvent chronophages sont-elles compatibles avec la rédaction de la thèse ? De quels outils dispose le doctorant pour s'organiser ? Les communications de ce premier axe ont montré que la frontière entre activité doctorale et activité en dehors du doctorat est floue et mouvante. Les engagements annexes peuvent découler directement des missions du doctorant, par exemple les cafés philo proposés par Bahéra Oujlakh à ses étudiants qui seraient une extension de ses cours théoriques. Ces engagements peuvent prendre d'autres formes plus ou moins distantes de la recherche. C'est le cas avec une activité professionnelle salariée menée en parallèle de sa thèse. Il est dans tous les cas difficile de se dérober à des responsabilités qui absorbent déjà une partie de notre énergie et de notre concentration. La difficulté principale réside dans la gestion des multiples casquettes et emplois du temps que le doctorant doit combiner. Suivant leur nature, les différentes tâches à accomplir peuvent être compartimentées en se voyant attribuer des temps de réalisations précis comme l'a souligné Alexia Volpin. Il est au contraire possible de les faire concorder et d'envisager chaque activité comme la déclinaison d'une démarche globale comme le présente Stéphane Nowak, à la fois chercheur, enseignant et animateur d'ateliers. Parfois, elles trouvent leur place *a posteriori* dans le protocole de recherche : Magali Chatelain expose comment sa pratique amateur de la danse lui a permis d'entrer en contact avec des acteurs importants de sa thématique de recherche. Il s'agit alors de prendre du recul sur ces moments à l'origine hors thèse et de définir leur statut et leur valeur au sein de ses travaux. Alexia Volpin rappelle qu'il est important de sans cesse ajuster son fonctionnement aux différentes étapes et dynamiques de son doctorat, mais aussi d'anticiper l'imprévu qui surgira inévitablement.

Une partie des doctorants se voit attribuer une charge d'enseignement. Il n'est pas toujours facile d'agencer efficacement son temps entre préparation, animation, correction, et son travail de thèse. Ce qui a été évoqué par tous les intervenants, c'est l'extrême liberté qui entoure cette activité. Elle peut être synonyme d'absence de formation, de difficulté à savoir comment atteindre ses étudiants, ou à savoir comment les évaluer, comme l'a souligné Axelle Locatelli. Elle va de pair avec une absence de retour sur son travail, de la part de l'université dans laquelle on exerce, ou de la part des étudiants eux-mêmes, selon Bahéra Oujlakh. Cette liberté permet également à chacun de trouver sa propre manière d'enseigner suivant le cadre, le

format et son public. Enseigner est une expérience professionnelle à part entière dans laquelle on se forme et on acquiert des compétences nouvelles. Enseigner, c'est expérimenter, chercher comment transmettre, comment engager les étudiants dans une réflexion : Laura Fanouillet cite Tim Ingold qui souligne que la classe est au centre de l'action, là où se font et se défont les savoirs. Lorsque son activité d'enseignement fait écho à son objet de recherche, les cours sont aussi un espace d'expérience pratique qui peut influencer sur la méthodologie. Axelle Locatelli remercie ses étudiants pour leur « participation à une recherche en cours », soulignant à quel point enseigner lui a permis de faire l'expérience de son sujet. Se pose alors la question de la légitimité à transmettre des savoirs qui sont encore à l'exercice. Cette problématique semble commencer à se résoudre dans l'acceptation de la nature polymorphe et expérimentale de l'enseignement.

Le doctorat est une expérience singulière qui peut se révéler difficile à expliciter aux personnes extérieures, en témoignent les questions « en quoi consiste ton travail ? », « que fais-tu exactement ? », « quel métier cela va te donner plus tard ? », etc. Ces questions sont notamment récurrentes parce que le travail en sciences humaines et sociales ne correspond pas à l'imaginaire du chercheur savant-fou reclus dans son laboratoire. S'ajoute à cela un statut aux contours confus puisque le titre de doctorant n'est pas synonyme de celui d'étudiant bien que son porteur soit toujours engagé dans un cursus universitaire. Attenante à la question de la professionnalisation des savoirs et savoir-faire, nous posons la question de la valorisation du métier de doctorant, soulevant souvent préjugés et incompréhensions, auprès de ses proches, collègues ou employeurs non familiers du milieu de la recherche. À l'inverse, comment ce qui relève de la sphère personnelle peut s'intégrer à la thèse ? Mélanie Mesager s'est liée d'amitié avec la chorégraphe d'une des pièces de son corpus. Elle déroule son cheminement de pensée face à cette situation à la fois inattendue et déterminante dans l'accès au cœur de son sujet de thèse. Présenter son travail aux acteurs de son terrain de recherche est à la fois primordial et délicat. Nous soulignons également que la pratique artistique amateur peut ouvrir des portes. Morgane Montagnat parle du « statut ambivalent du savoir » en témoignant de sa propre pratique artistique, qui a pu susciter de la méfiance envers son discours de chercheure tout en lui donnant accès à une source d'information primordiale.

La deuxième édition de *Fabrique de thèses* était consacrée à la fin du doctorat, rédaction, soutenance, éventuellement publication de sa thèse. Le temps de la soutenance avait beaucoup occupé les conversations. Cet événement, ligne de mire du doctorant dès sa première année, marque le point final de cette aventure universitaire. Pourtant, nos intervenants ont plusieurs fois souligné qu'il s'agit

2

Nous signalons qu'entre l'atelier et la publication de ces actes, s'est formé le collectif des précaires de la recherche en danse dans le but d'alerter sur les conditions de travail et de recrutement dans ce domaine.

Pour consulter leur lettre de juin 2019 : <http://chercheurs-en-danse.com/fr/actualites-recherche/lettre-des-enseignant-e-s-chercheurs-non-titulaires-et-pr%C3%A9caires-de-la>

3

Pour plus d'informations, consulter le blog de l'association : <https://entthese.hypotheses.org/a-propos>

plutôt d'un point d'entrée dans la communauté des chercheurs et d'un moment privilégié de discussions avec ses pairs. Qu'en est-il des mois qui suivent ? Soutenance rime-t-elle avec soulagement, comme on pourrait le supposer ? Le jeune chercheur entre généralement dans une phase de recherche de poste qui s'accompagne de multiples dossiers de qualification, de post-doctorat, d'attaché temporaires d'enseignement et de recherche (ATER) ou d'autres candidatures. Il doit alors déployer toutes ses compétences administratives et informatiques pour s'y retrouver entre les différents modes de soumission. Stéphanie Gonçalvès invite à la patience et à la rigueur. De son expérience, elle conseille de candidater et d'oublier afin de ne pas vivre uniquement dans l'attente de réponse. La concurrence est rude et les modalités de sélection complexes et parfois obscures². Qu'il se destine à une carrière académique ou non, le jeune chercheur peut choisir de poursuivre, ou de reprendre, ses travaux de recherches à la lumière des échanges qui ont eu lieu lors de la soutenance. Cela peut-être dans le but d'une publication ou dans la poursuite de ses activités artistiques comme dans le cas de Florence Jou. D'après son exemple, on voit que le temps de préparation de la soutenance peut lui-même mettre à l'œuvre ou réactiver certains pans de notre réflexion et venir nourrir nos travaux. Elle souligne également un besoin de changement, de dynamique, d'environnement, qui peut surgir après et avant la soutenance.

Il appartient donc à chaque doctorant de composer son doctorat en fonction de sa situation et de ses motivations, et de conjuguer la thèse avec sa périphérie. Les discussions de cette journée ont montré que les outils méthodologiques ne sont pas applicables à la recherche seule mais également à ce qui l'environne et la conditionne. Prendre le temps de problématiser les difficultés matérielles, d'organisation, de communication se révèle bénéfique. S'il n'est pas toujours possible de les éliminer, on peut s'en accommoder, souvent en tirant des bienfaits et même les intégrer pleinement à l'identité de sa recherche. La solitude face aux obstacles se trouve balayée lors des temps de partage en présentant aux doctorants des alternatives éprouvées et modulables. À cet effet, des lieux et événements ressources existent, à l'instar de l'association lyonnaise de jeunes chercheurs, ENthèse, venue présenter son activité d'accompagnement³. C'est aussi l'une des fonctions de l'Atelier des doctorants en danse, au cœur du projet qui a motivé sa constitution.

Pour conclure cet avant-propos et laisser place à la lecture des différentes expériences reportées ici, nous souhaitons rappeler que c'est cette diversité d'opportunités, d'activités et d'engagements autour de la thèse qui font la richesse et la valeur de l'aventure et du diplôme de doctorat.

Les engagements collectifs

De la pratique artistique collective de loisir au protocole de recherche : appréhender les univers professionnels de la danse par la pratique en amateur

Magali Chatelain, doctorante

Lorsque l'on conduit un travail de recherche sur le rapport à l'espace des artistes de la danse, mais que l'on ne pratique pas soi-même la danse dans un cadre professionnel, l'envie est grande de mettre en place des démarches afin de mieux appréhender leur univers. Géographe de formation, ma pratique de la danse a toujours été exercée en tant que loisir. C'est alors à travers un engagement au sein de collectifs amateurs de danse, guidés par des chorégraphes et danseurs professionnels, que j'ai pu concrétiser cette envie et ainsi entrer en contact avec ces derniers. Je me suis familiarisée de la sorte avec leur vision du monde de la danse, tout en découvrant leurs projets artistiques. Cela m'a invitée à m'interroger sur le lien entre pratiques de loisir et pratiques de recherche, à travers la posture particulière qu'un chercheur est amené à adopter dans un contexte à la fois extérieur et connexe au travail de thèse.

Un cadre de pratique au carrefour du loisir et de la recherche

Les expériences que cette démarche m'a amenée à faire au cours de mon doctorat étaient différentes de celles que je peux connaître au quotidien, dans le cadre de ma pratique personnelle de loisir. Les projets collectifs dans lesquels je me suis inscrite se distinguent des cours hebdomadaires, réguliers, ayant pour objectif de faire progresser chaque participant dans sa propre pratique de la danse. Il s'agissait plutôt d'expériences collectives, conduites sur une temporalité courte ou moyenne. Elles étaient menées dans le cadre de projets artistiques proposés par un ou plusieurs chorégraphes, laissant une place variable aux initiatives des danseurs amateurs participants.

Ce qui s'est avéré intéressant pour moi, c'est le fait que je ne me sois pas lancée au départ dans ces expériences dans l'objectif précis d'en

faire un outil pour ma recherche. J'ai découvert ces projets au détour de programmes culturels (pouvant être ceux de l'université dans laquelle je travaille, ou de certains lieux de représentation qui organisent des temps forts liés aux spectacles programmés). J'ai également entendu parler de certaines initiatives au cours des entretiens menés pour ma thèse. Ces expériences ont rapidement pris une place particulière dans mon quotidien. Elles faisaient écho à mon objet de recherche, sans toutefois entrer dans le cadre d'une méthodologie scientifique (au moyen par exemple d'un protocole d'observation participante). Il s'agissait d'un entre-deux que j'ai d'abord eu du mal à qualifier.

C'est suite à ces réflexions que j'ai été amenée à m'interroger sur le lien entre pratiques de loisir et pratiques de recherche. À quel moment une activité de loisir peut-elle se transformer en expérience de participation observante, pouvant faire l'objet d'un questionnement, voire d'analyses, dans le cadre d'une recherche ? Comment une activité extérieure au travail de thèse peut-elle progressivement se transformer en activité connexe, c'est-à-dire qui se produit en relation étroite avec elle ? Enfin, comment manifester auprès des personnes principalement intéressées, c'est-à-dire les danseurs professionnels auprès de qui ces expériences sont menées, l'évolution de sa posture, qui n'est plus uniquement celle d'une participante ordinaire à leur projet, mais qui devient progressivement celle d'une chercheuse ?

Deux exemples d'expériences

Pour nourrir ces pistes de réflexion, je m'appuie sur deux expériences d'engagements collectifs artistiques, menées auprès de chorégraphes et de danseurs professionnels au cours de ma première année de doctorat.

Le premier projet collectif auquel j'ai participé s'est déroulé sur le court terme, en l'espace de quelques jours. Il s'agissait de participer à un bal chorégraphié, à destination des habitants d'une commune de l'agglomération lyonnaise. La compagnie en charge de cet événement, composée de trois jeunes artistes de la danse, a fait appel à des participants bénévoles qui devaient avoir un rôle de relais – dans l'objectif de faciliter, le soir du bal, la transmission de chorégraphies simples à l'ensemble des participants. Cet engagement impliquait une participation à quatre séances de répétition, puis à la soirée finale. Au départ, j'ai décidé de suivre cet engagement simplement par intérêt personnel. À mesure des séances, j'ai pu découvrir l'envers du décor de l'organisation d'un projet chorégraphique. J'ai été intéressée par la manière dont les chorégraphes ont amené les participants bénévoles à faire le lien entre eux et les personnes venues uniquement participer à la soirée finale. Ma posture de chercheuse s'est plutôt mise en place à la fin de l'expérience. Les détails du parcours de la compagnie et des différents projets professionnels des trois chorégraphes, livrés aux bénévoles au fil des séances de répétition, m'ont permis de nourrir la

préparation d'un entretien, dont l'organisation a été facilitée par ma participation à ce projet. Ayant fait part aux artistes de mes travaux de recherche à la fin de l'expérience, c'est avec un réel intérêt qu'ils ont accueilli ma démarche. Ma participation a permis à l'entretien qui a suivi d'être beaucoup plus rapidement marqué par une relation de confiance. Les chorégraphes m'ont par ailleurs offert une aide précieuse en m'indiquant de nouvelles personnes susceptibles d'être intéressées et concernées par mes recherches.

Une deuxième expérience à laquelle j'ai participé s'est déroulée sur une période plus longue, et a fait l'objet d'une manifestation différente de ma posture de chercheuse. Suite à un entretien mené auprès d'un réalisateur de courts-métrages mettant en scène différents chorégraphes et danseurs amateurs dans des espaces urbains européens, j'ai été invitée à prendre part à l'un de ses projets. Cette fois-ci, le groupe de danseurs – qui mêlait à la fois des amateurs et quelques semi-professionnels – devait construire une vraie cohésion, afin de réaliser par la suite le court-métrage. Cette expérience m'a conduite à m'intéresser en particulier à la manière dont s'élabore un projet chorégraphique *in situ*, à l'échelle d'un quartier. Étant donné que ma participation à ce projet était directement liée à un entretien mené dans le cadre de ma thèse, j'ai rencontré la chorégraphe en charge du groupe en ayant auparavant explicité mon statut de doctorante. Je n'ai pas noté d'éléments permettant d'affirmer que ma présence en tant que chercheuse a influencé d'une quelconque manière le déroulement de ce projet, ni dans le contenu des séances, ni dans la relation que la chorégraphe a développée envers moi par rapport aux autres participants. En somme, quelle que soit la manière de procéder – en apparaissant comme chercheuse en amont ou en aval de l'expérience –, le fait de participer intégralement à ces deux projets m'a permis d'établir au cours des entretiens une relation d'emblée marquée par la connaissance mutuelle et la confiance. La place de ces projets dans ma recherche n'a toutefois pas soulevé d'interrogations particulières de la part de mes interlocuteurs par la suite.

Quelques avantages et limites de cette démarche

Participer à de tels projets collectifs est une manière intéressante d'entrer dans le monde d'un chorégraphe, au moyen d'une véritable interaction avec lui, en dépassant le seul cadre d'une représentation que l'on pourrait aller voir, ou de renseignements que l'on pourrait obtenir en amont d'un entretien. Cela permet d'avoir une meilleure idée du genre de projets qu'il peut mener, d'autant plus lorsque la proposition artistique liée à un spectacle particulier se développe en dehors de la scène. Ce glissement entre la participation simple dans un premier temps, puis la participation observante et enfin la discussion permet d'entrer progressivement dans l'univers de l'artiste de la danse. De façon tout à fait pragmatique, ce genre de démarche

préalable à un entretien est un moyen privilégié de prendre contact avec un chorégraphe (par rapport à un échange de mails par exemple, ou à une recommandation par un tiers). Cela m'a permis d'être mieux identifiée en tant que chercheuse, et de nouer plus rapidement avec mes interlocuteurs une relation de confiance au cours des entretiens.

De plus, ces expériences participatives ont eu pour la plupart une influence sur ma démarche de recherche. Lors d'un projet mené auprès d'un troisième chorégraphe, celui-ci a eu à cœur de présenter au groupe de participants son parcours personnel en lien avec la scène chorégraphique locale. Cela m'a permis de prendre conscience de l'existence de tensions entre quelques acteurs de cette scène. J'ai dès lors veillé à employer des précautions dans ma manière d'aborder certains sujets en entretien, suite à l'identification de quelques thématiques potentiellement sensibles pour mes interlocuteurs – sans toutefois censurer intégralement ces sujets, d'autant plus lorsqu'ils se révèlent pertinents pour mes recherches.

L'inconvénient principal que rencontre toutefois cette démarche est lié au fait que ma pratique de danse se limite à un niveau d'amatrice. Comme j'ai toujours dansé dans un cadre de loisir, je ne peux jamais accéder qu'aux ateliers qui concernent les amateurs. Or le lien avec ces derniers n'est pas toujours développé par les danseurs professionnels. Si certaines étapes de leurs créations chorégraphiques peuvent s'accompagner d'initiatives auprès des amateurs, par exemple dans le cadre de résidences artistiques où les lieux d'accueil requièrent la mise en place de tels projets, il arrive que certains artistes n'en développent jamais. Ce type d'approche pour aborder l'univers d'un artiste de la danse est donc limité par le développement ou non de projets menés par celui-ci auprès de danseurs non professionnels.

Une interrogation à l'issue de ces expériences : comment gérer les temporalités de cette démarche ?

Ces expériences m'ont conduite à m'interroger sur la manière de gérer le moment où la démarche de participation observante n'est pas encore explicitement mise en place. Souvent, c'est l'entretien qui est à l'origine de la compréhension de certains éléments, invitant à porter un regard rétrospectif sur les expériences collectives vécues en amont. Il faut alors poser la question des temporalités de ces démarches et de ces réflexions, qui s'entremêlent. Je pars généralement d'une activité de loisir, qui peut potentiellement se transformer progressivement en participation observante, sur laquelle je peux par la suite faire retour grâce à l'entretien. Cela m'amène alors à me questionner sur la nature de cette démarche méthodologique : où la placer dans mon protocole de recherche ? Puis-je légitimer le fait qu'elle en fasse partie intégrante ? Oui, mais seulement *a posteriori* ? Autant d'interrogations auxquelles m'invite cette démarche au carrefour entre loisirs et recherche.

Magali Chatelain est agrégée de géographie, doctorante et chargée de cours à l'université Lyon 2. Son travail porte sur les pratiques spatiales des danseurs, dans une approche multiscalaire et comparative. Elle s'interroge sur l'articulation des différentes échelles de pratiques spatiales des danseurs professionnels dans des contextes métropolitains européens (Lyon et Bruxelles).

Engagements professionnels connexes : quel rapport de coordination avec soi-même ?

Alexia Volpin, doctorante

Lors de cette intervention, j'ai souhaité questionner les rapports de coordination avec soi-même qu'impliquent les engagements professionnels connexes au sujet de thèse.

Afin de voir l'action individuelle comme une action coordonnée, je prendrai comme base de réflexion deux exigences indissociables, citées par Laurent Thévenot dans *L'Action au pluriel : l'arrêt d'un jugement* qui délimite les contours de l'action et qui identifie ce qu'il advient, et la remise en cause de ce jugement pour reconnaître des éléments nouveaux¹.

En prenant comme fil conducteur ces deux exigences, nous tenterons dans un premier temps d'identifier notre démarche à travers ces différents engagements, en soulignant la richesse de cette diversité des postures qui entraîne une pluralité d'approches du sujet de thèse et donc un enrichissement mutuel des connaissances et des expériences. Puis, il sera nécessaire de souligner les obstacles auxquels nous devons faire face : rectification au gré des circonstances, abandon de l'action en cours au profit d'une autre, etc. Ces modalités d'accomplissement demandent d'être dans une dynamique d'ajustement permanent et de quitter les délimitations de l'action identifiée. Ainsi, nous pourrions tenter d'identifier quelques outils qui permettraient d'établir des logiques d'action pouvant faciliter la coordination avec soi-même.

État des lieux des expériences

Mes trois années de thèse ont été jusqu'à présent ponctuées de diverses activités professionnelles : chargée de médiation, interprète, chorégraphe et intervenante en danse dans différents milieux socio-éducatifs,

1

Laurent Thévenot, 2006, *L'Action au pluriel : sociologie des régimes d'engagement*, Paris, La Découverte, « Politique et société », p. 98.

assistante de recherche pour une étude sur la diffusion de la danse pilotée par l'Office national de diffusion artistique (ONDA), administratrice de production et de diffusion dans un collectif d'artistes, pour citer uniquement les expériences où l'engagement était le plus significatif.

Le choix de mêler travail universitaire et expériences professionnelles connexes s'est imposé de lui-même pour deux raisons. D'une part, étant impliquée dans des projets de création avant le début de ma thèse, cette activité faisait déjà partie intégrante de mon temps professionnel. C'est notamment la pratique intensive de la danse qui m'a incitée à poursuivre le travail de recherche initié en master. D'autre part, l'envie d'entrer dans le milieu professionnel, de s'engager auprès d'une structure et d'une équipe avec des missions clairement définies me semblait primordial afin de bien vivre ces années de thèse. Ne souhaitant pas particulièrement enseigner à l'Université, ni vivre exclusivement de ma pratique artistique, il me fallait nécessairement acquérir de l'expérience dans d'autres domaines. De plus, afin de traiter mon sujet lié aux problématiques de valorisation et de reconnaissance des danseurs-euse-s/chorégraphes dans des projets artistiques territorialisés, il était nécessaire de coupler le travail à la table d'observations participantes et d'entretiens avec les différents acteurs impliqués dans ces projets. Ainsi mes différentes expériences, et plus particulièrement celles de chargée de médiation, d'assistante de recherche et d'administratrice de production et de diffusion, m'ont permis d'être en contact avec différents interlocuteurs et de créer un certain réseau. Ces rencontres ont pu donner lieu à des enquêtes de terrain approfondies, durant l'engagement professionnel ou en-dehors.

À l'origine, le processus paraissait simple : utiliser ces différentes expériences, points de vue, postures, afin d'étayer mes recherches universitaires, acquérir de l'expérience professionnelle dans différents domaines, puis tenter de me représenter l'après thèse.

Cependant, même si les contours des différentes actions semblaient délimités, les activités ne se déroulent pas de manière linéaire et chacune me demande d'adopter une posture singulière, voire de jongler entre différentes postures.

Adaptation en temps réel aux circonstances

Toutes les actions s'entrecroisent et s'entrechoquent. Les temps initialement consacrés à la recherche se trouvent ponctués de périodes d'activités connexes intenses. Le travail de création est notamment largement connu pour la multiactivité dont doivent faire preuve ses acteurs. La multiplication d'activités peut apparaître comme une nécessité afin de créer des combinaisons de ressources et d'emplois, donnant lieu à une organisation par projet. Par exemple : même si des périodes de résidence et de tournée sont déterminées en amont,

des représentations viennent nécessairement s'ajouter et font partie intégrante du projet initial de création. Plus qu'une présence le jour J, ceci implique diverses actions supplémentaires : préparation des contrats, relationnel avec les professionnels, démarchage avec de potentiels programmeurs, préparation d'ateliers de médiation ou de sensibilisation suivant les demandes des établissements, etc. L'investissement dans ces compagnies induit trois modalités importantes à préciser :

1. les propositions de représentations non prévues ne peuvent être refusées. Étant engagée dans un projet collectif, il prend le pas sur l'action individuelle qu'est la thèse. Le fait d'être en représentation est la condition même de cet engagement ;
2. puis, le fait de pratiquer la danse a été la source de mon engagement dans la recherche, donc arrêter l'activité d'artiste-chorégraphe reviendrait à redéfinir mes motivations initiales ;
3. en troisième lieu, n'ayant pas de contrat doctoral, ces revenus sont devenus une nécessité financière.

Le fait de devoir réagir au gré des circonstances m'a amené à concrétiser les moments où j'abandonnais une action au profit d'une autre. Un constat évident, et pourtant difficile à admettre, a alors été posé : la thèse est majoritairement l'action abandonnée au profit d'une autre. Cette action individuelle, non rémunérée pour ma part, se retrouve continuellement en position d'infériorité. Tout comme celle de ma pratique chorégraphique. L'entraînement régulier que demande la danse est plus facilement écarté au profit d'une autre action. Même si ces activités sont à visée professionnelle, le résultat n'est pas immédiat et il m'est difficile de donner un temps fixe et non modulable à ces actions.

Un équilibre est donc à trouver par le biais de ces activités connexes, majoritairement collectives et rémunérées, qui naissent de mon intérêt pour mon sujet de recherche, et qui sont nécessaires à sa poursuite.

Si maintenant je prends pour exemple le contrat à temps plein durant cinq mois d'assistante de recherche : cette expérience est née de mon engagement en doctorat, puisque cette proposition a été initiée par mon directeur de thèse. Elle est naturellement devenue complémentaire à mon travail de recherche, notamment par le simple fait du sujet qu'elle traite ; la diffusion de la danse. Cependant, malgré la richesse et l'excitation de cette nouvelle expérience dans le domaine scientifique, plusieurs effets peuvent être constatés :

1. la stagnation du travail de thèse. Les adaptations aux aléas temporels, géographiques et financiers d'une étude scientifique nationale pilotée par de nombreux partenaires m'ont aussi fait prendre conscience plus nettement du milieu de la recherche, tout aussi modulable que le milieu artistique ;

2
Erwin Goffman, cité par Pierre-Michel Menger, 2009, *Le Travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil, « Hautes études », p. 56.

3
Pierre-Michel Menger, *ibidem*, p. 54.

4
Ibidem, p. 51.

2. la découverte du milieu chorégraphique sous un autre angle, notamment économique, politique et fortement institutionnalisé, a aussi laissé place à de nombreuses désillusions quant à ma propre vision de ce champ artistique ;
3. le fait d'être sur le terrain, de réaliser des tâches concrètes, visibles, de participer à un travail d'équipe (j'en reviens donc au collectif) donne inévitablement envie de rester dans un contexte professionnel défini. Dans ce cadre, le sens des actions à effectuer est déjà établi.

Interdépendance des activités

Pour résumer, la pratique artistique se nourrit du travail scientifique. Par les expériences professionnelles connexes, le travail scientifique n'est pas déconnecté du réel, et ceci me semble primordial afin de ne pas adopter une démarche paradoxale à mon sujet de thèse. Et Les expériences professionnelles, hors création, créent du lien entre recherches scientifiques et créatives. J'arrive à un enrichissement mutuel de mes différentes activités. Aucune d'elles ne peut être intégralement abandonnée, ou alors sur un temps déterminé et encadré, et demande donc une adaptation constante et consciente aux circonstances.

Afin de mener conjointement ces différentes activités, j'ai tenté de mettre en place quelques outils me permettant d'être plus en adéquation avec ma démarche.

Il a notamment fallu, souvent inconsciemment, dépasser les délimitations de l'action identifiée. Pierre-Michel Menger, dans son ouvrage *Le Travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, explicite le thème de la « multiplicité des soi » dans les théories interactionnistes. Il fait notamment appel à la théorie d'Erwin Goffman qui insiste sur le contexte d'interdépendance stratégique qu'il définit comme : « la prise réflexive sur l'action qui introduit une capacité de jeu, de négociation, de manœuvre, qui établit le contrôle sur la situation d'action² ». Un « travail de description et d'interprétation » est donc « effectué en permanence (de manière plus ou moins consciente)³ ». Il s'agit de prendre possession de l'action en restant ouvert à la nouveauté des situations. Cette originalité apporte de nouvelles informations, celles-ci permettant d'enrichir les expériences. Ceci demande d'accepter la mouvance et les façons dont elle peut bousculer les réflexions, les comportements, afin de « [...] réévaluer [l]es actes passés » et « inventer de nouvelles valeurs, des réponses inédites, [...] »⁴. Cette posture de mise à distance à l'intérieur même de l'action est un réel outil que j'essaie de façonner et d'appliquer très régulièrement.

Puis, je soulignerai l'importance qu'a été pour moi de réaliser un journal de bord, retraçant le cheminement de ma pensée quotidienne. En plus d'être rassurante, cette démarche m'a permis de concrétiser les

allers-retours entre théorie et pratique, en illustrant mes idées par des exemples concrets. Les notes concernant les mises à distance sur les actions se révèlent être une source importante de données. Il m'a aussi paru important de ne pas partitionner mes réflexions dans plusieurs carnets. Sur une même page se décline trois à quatre thématiques suivant mes engagements en cours : projets de création / interventions / travail de thèse / autres engagements professionnels connexes. Le fait de tout centraliser dans un même carnet me permet de créer du lien entre les thématiques et les expériences, mais aussi, à l'inverse, de noter les données qui sont à exclure du travail de thèse. Ce qui devient nécessaire étant donné la masse d'informations récoltée.

Cette mouvance des activités induit une modification régulière de mon calendrier. Pour tenter de m'adapter au mieux, en début d'année j'effectue un planning provisoire avec toutes les activités déjà connues, en laissant des jours, voire des semaines, off. Ceci me permet premièrement d'avoir du temps libre, deuxièmement, de créer des options disponibles lorsque des événements imprévus s'ajoutent au lieu de remplacer une activité par une autre. Le fait de réaliser des bilans en chaque fin de mois me permet aussi d'avoir plus facilement une vision d'ensemble sur mes périodes d'activités et d'apprendre à repérer en amont les faiblesses de mon planning prévisionnel.

Ainsi, en couplant un planning prévisionnel à l'année ponctué par des périodes creuses, des bilans récurrents sur mon organisation, un journal de bord retraçant mes différentes activités, et en pratiquant régulièrement une mise à distance des actions en cours, je me laisse la possibilité d'agir continuellement et consciemment sur chacune des actions entreprises, ce qui facilite grandement les rapports de coordination avec moi-même.

Alexia Volpin. Après avoir consacré son master à la danse jeune public, son sujet de recherche actuel s'intéresse aux contrastes entre la dépréciation des chorégraphes et la pertinence des actions de médiation et de sensibilisation. Parallèlement, elle poursuit sa pratique de la danse contemporaine dans différentes créations et compagnies, et intègre le collectif d'artistes Groupe nuits en tant qu'administratrice de production et de diffusion.

Le café philo, une autre manière d'enseigner à l'Université

Bahéra Oujlakh, doctorante

Transmettre, dialoguer et rechercher avec méthode forment, selon moi, les trois piliers indispensables à la vie et à la construction de l'œuvre écrite d'un doctorant en cours de formation. Une construction qui passe par la rédaction d'une thèse, un exercice intellectuel exigeant et éprouvant dont le doctorant ressort souvent transformé. En outre, le jeune chercheur est confronté à une difficulté supplémentaire, celle de la solitude. Comment parvenir à ritualiser et à s'organiser en tant que doctorant tout en évitant de tomber dans l'écueil de l'isolement social et professionnel avec le risque d'abandon de la thèse ? Les activités annexes à la thèse sont tout aussi importantes que le travail de recherche et de rédaction pour l'apprentissage du futur universitaire se destinant à une carrière académique. Dans cette optique, cette synthèse entend présenter une activité liée à la transmission et à l'enseignement dans le supérieur, le café philo, et ceci dans le cadre d'un retour sur ma propre expérience à l'université de Valenciennes (université Polytechnique Hauts-de-France).

Dès le début du doctorat, j'ai rapidement constaté ceci : faire une thèse ne consiste pas uniquement à lire et à rédiger un imposant manuscrit sur plusieurs années, et ce, dans le but d'obtenir un diplôme universitaire. Partant de ce constat, j'ai fait le choix de présenter lors de *Fabrique de thèses #3*, à Lyon, mes pratiques élaborées depuis quatre ans qui ne tiennent pas compte des temps de rédaction de la thèse. Je vais donc exposer, dans ce qui va suivre, la manière dont l'organisation d'une activité libre, les cafés philo, a su nourrir le développement de ma formation doctorale durant plusieurs années consécutives.

Cette activité pédagogique m'a avant tout permis de lutter contre le fréquent souci de l'isolement, récurrent chez bon nombre de

doctorants en sciences humaines et sociales. En effet, comme énoncé en introduction, la solitude dans le travail est, selon moi, un des facteurs les plus compliqués à gérer durant les années de thèse. La première activité sociale du doctorant concerne les communications aux colloques et aux séminaires, indispensables pour la suite de sa carrière académique. La seconde est celle de l'enseignement supérieur, dont les formes et statuts varient : charges de cours, contrats d'enseignements ou encore contrats d'attaché temporaire d'enseignement et de recherche (ATER). Il s'agit souvent d'un enseignement sur un temps réduit qui permet au « jeune thésard » de se confronter à une première expérience de transmission des savoirs : une activité en parallèle de celle de la rédaction de thèse, qui offre une possibilité de sortir de son isolement social et professionnel. En effet, la vie d'un enseignant débutant à l'université, bien que passionnante peut, à certains égards, paraître routinière et distanciée du public. Le fameux rituel qui consiste à appliquer en boucle préparations de cours, séances et corrections de copies offre des repères et des habitudes qui régulent la vie de l'étudiant, tout comme celle de l'enseignant. Cependant, les effectifs étant chargés dans certaines promotions, j'ai rapidement constaté qu'au terme du semestre, malgré les cours hebdomadaires, je ne connaissais que très peu certains étudiants. Que pensent-ils du cours ? Est-il compréhensible pour la majorité d'entre eux ? Y trouvent-ils un intérêt ? Ces questions restaient sans réponses. En parallèle, un autre rituel s'est rapidement mis en place lors de mes séances : celui des étudiants désireux de poursuivre le cours après la fin de l'heure, curieux de développer les sujets abordés et de les mettre en application au travers de leurs propres pratiques de jeunes plasticiens. Dès lors, je me suis souvenue de ma propre expérience en tant qu'étudiante de première année : mon enseignant en anthropologie proposait régulièrement de réunir ses étudiants autour d'un café philo, en dehors des murs de la faculté.

Le café philo est une activité qui s'organise sous forme d'échanges dans un lieu public. Il consiste à organiser des débats sans distinctions de genre ou de classe. Cette proposition convient donc bien à des apprenants désireux de débattre et d'échanger sur divers sujets, en dehors du cadre académique d'une formation. N'enseignant pas à ce moment précis la philosophie, sous quelle forme proposer ces cafés ? Je m'adresse à un public de créateurs, donc l'idée est de prendre en compte l'émergence des idées et des concepts chez les étudiants dans un autre temps que celui des partiels de fin de semestre. De ce fait, le tout premier café organisé en décembre 2016 avec une quinzaine d'étudiants a consisté à étudier un poème et à en tirer des idées de réalisations. Il s'agissait d'un texte du poète et homme de radio Luc Bérumont¹, originaire du Nord de la France. Il évoque la vie des Amérindiens *Innus* du Canada, ainsi que sa propre expérience relatée lors de son voyage en terre amérindienne. Lors du café philo, chaque étudiant a exposé sa vision et sa réception du poème. Chaque participant a donc pu imaginer, voire fantasmer un voyage en terre

1
Luc Bérumont, 2015, « Soleil algonquin », *Nord'*, vol. 66, n° 2, p. 29-31.
<https://www.cairn.info/revue-nord-2015-2-page-29.htm>
DOI : 10.3917/nord.066.0029

2

Pour plus d'information sur ce *workshop* et l'exposition associée, voir le site de l'artiste.
<http://www.eliseberimont.net/fr/ateliers-et-recherche-uapistan-trouble/>

3

Voir figures 1 et 2. Affiches des expositions *Soleils ! Entre Avesnois et Canda* et *Corps en territoires, les images d'un workshop*.

Sources : <https://www.touslesvalenciennoisici.com/event/soleils-entre-avesnois-canada-elise-berimont/> et <https://www.uphf.fr/SCD/exposition-corps-en-territoires>

4

Un travail et des partenariats solides ont donc été engagés entre l'université Polytechnique Hauts-de-France, l'Espace Pasolini et le Phénix de Valenciennes de manière à offrir aux étudiants un maximum d'opportunités de créations et d'insertions dans le monde de l'art actuel. La rose des vents de Villeneuve-d'Ascq, Le Fresnoy et l'IMA à Tourcoing, le *Schouwburg* de Courtrai sont également partenaires, en lien avec le *Nextfestival.eu*

algonquienne autour de la figure d'un guide nommé Uapistan. Les thèmes de l'écologie, du néocolonialisme et de l'anthropocène ont engendré cinq journées de travail intensif encadrées par mon collègue Antonin Jousse et moi-même. Nous avons construit ensemble des propositions, chacune soumise à une artiste invitée par l'université en janvier 2017, la fille de Luc Bérumont, Élise Bérumont, actuellement artiste plasticienne résidant à Paris, lors d'un *workshop* intitulé *Uapistan trouble*² qu'elle a animé. En réponse à nos attentes, plusieurs étudiants étrangers ont participé au café puis au *workshop* en janvier 2017. Parmi ces volontaires, un étudiant mexicain de deuxième année de licence – accoutumé aux pratiques animistes – a su tirer du texte un rapport fort et puissant entre la question de l'homme et de la nature.

Les conclusions de ces premières expériences ont défini la direction que prendraient les cafés philo à l'avenir : il s'agira d'offrir à chacun la possibilité (avec un temps de parole équitable) d'apporter sa pierre à l'édifice. Un apport culturel et culturel en ce sens. Il s'agit donc ici de la construction d'un projet commun donnant lieu à des *workshops*, puis à des expositions³. Le café philo permet ainsi, contrairement aux cours académiques, une discussion réflexive animée de débats entre tous les participants, ainsi que l'élaboration de projets collectifs.

Cafés, sorties et dialogues ouverts

Par la suite, d'autres cafés philo ont offert l'opportunité de construire des partenariats avec les institutions culturelles de la ville et de la région⁴. Ces partenariats se sont matérialisés sous deux formes : d'une part avec l'appui d'un médiateur culturel chargé de présenter aux étudiants la saison et/ou les rendez-vous propre à sa structure et, d'autre part, à la suite de spectacles ou de sorties, sous la forme de retours d'expériences des étudiants/spectateurs, pour certains totalement novices en la matière. Nous utilisons ici le terme novice, car force est de constater que la plupart des étudiants présents aux cafés ont longtemps été écartés de la vie culturelle et artistique de leur région, pour des facteurs qui sont à la fois sociaux, géographiques et économiques. En cela, la raison première qui anime la réalisation des cafés philo réside dans une volonté de promouvoir et de rendre plus accessible la culture présente aux alentours ; car il semble bien insuffisant, pour s'insérer dans ces univers et les apprécier sur le long terme, de se contenter d'un cours par semaine. Ainsi, discussions et débats traitent des arts plastiques mais également de la question des arts vivants (danse, théâtre, performances) très proches de notre discipline. Après les cafés recherche-crédation, deux autres formats voient le jour : Les cafés analyste-spectateur et les cafés-échauffements.

Les cafés philo organisés sous un format d'analyste-spectateur ont généralement lieu avant ou après une sortie culturelle organisée en groupe. En plus des *workshops*, un petit groupe d'étudiants – nommés



fig. 1



fig. 2

de manière symbolique *ambassadeurs* – a réalisé, plusieurs années de suite, des productions plastiques en lien avec leurs réceptions des pièces du *Nextfestival.eu*. Ainsi, nous retrouvons l'aspect « recherche-création » d'Upistan trouble associé à celui « d'analyste-spectateur ». Une manière directe de générer du lien et du sens entre théorie et pratique des arts, en partant d'un texte, d'un spectacle ou encore d'une performance, pour aboutir à des créations plastiques diverses et variées. Ces créations donnèrent lieu à trois expositions intitulées *Regard en forme d'œuvres*, en collaboration avec différentes structures de la ville de Valenciennes. Une quatrième édition est prévue courant janvier 2020⁵. De ce fait, la liaison entre théorie et pratique est assurée et concrétisée par une trace physique et mémorielle. Selon l'actualité culturelle de la ville et des alentours, nous abordons donc l'art visuel, la performance ou encore le théâtre de gestes. Dans cette optique, les étudiants peuvent s'informer et réfléchir sur les créations actuelles.

Le café-échauffement⁶ est une présentation et une forme de préparation au spectacle. Un de ces cafés a eu pour sujet l'abécédaire de Gilles Deleuze⁷, en lien avec une performance proposée par le festival des cabarets de curiosités du Phénix à Valenciennes en mars 2017. Cette pièce de Cédric Orain intitulée *D comme Deleuze* propose un jeu subtil entre linguistique et mise en corps poétique et burlesque, tout en suivant l'ordre alphabétique. L'étude du texte permet ainsi d'appréhender avec un bagage et des connaissances le sujet de la performance

5 Voir figures 3 et 4. Affiches des expositions *Regard en forme d'œuvres #2* et *Regard en forme d'œuvres #3*. Sources : <http://www.uphf.fr/SCD/expo-regard-en-forme-doeuvres-2> et <https://www.spacepasolini.fr/regard-en-forme-doeuvres-3/>

6 Dans l'idée de reprendre l'exercice « échauffement de spectateur » pratiqué par le Phénix, scène nationale de Valenciennes.

7 Claire Parnet, Gilles Deleuze, Pierre-André Boutang, 1997, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Paris, vidéo éd. Montparnasse.



fig. 3



fig. 4

vécue. Nous présentons donc, en accord avec la médiatrice du théâtre, une courte bibliographie de Deleuze, ainsi que son célèbre abécédaire. Suite à cela, chacun des participants du café se prête au jeu de l'abécédaire, en sollicitant à la fois sa culture propre et son imaginaire.

Quelles suites ?

Suite à ces aventures humaines, certains étudiants se découvrent une passion pour le spectacle vivant et s'orientent vers la scénographie, le patrimoine ou bien l'ingénierie sons et lumières. D'autres poursuivront un parcours dans nos murs, tout en ayant en tête le champ des possibles offerts par les arts contemporains. Une aventure qui, nous l'espérons, pourra perdurer dans le temps, avec encore de nombreux autres projets de créations. Les cafés permettent donc de concrétiser le rapport entre théorie et création, tout en équilibrant cette relation de manière à la faire coexister en harmonie. Ainsi, ni les concepts, ni la recherche ou encore la pratique ne sont réellement dissociés. Au contraire, ils fonctionnent de concert.

Le café philo, au sens où nous l'entendons dans ces diverses activités, permet d'aiguiser le regard de l'étudiant tout en évitant de concurrencer ou d'invalider la théorie de l'art, les écrits d'artistes au profit d'une pratique exclusivement plastique. De même, les travaux collectifs engendrés par les cafés et les différents workshops sont l'occasion de découvrir, pour les étudiants, les bénéfices du travail en équipe et de la construction, étape par étape, d'un projet artistique commun. Ils pourront, de ce fait, prendre goût au travail de groupe, en sachant que parfois naissent, de ces premières expériences communes, des collectifs et des associations de jeunes artistes sur Valenciennes. En résumé, tout autant de projets (expositions, sorties, voire publications et microéditions) qui sont le fruit d'une culture et d'interprétations communes, toujours sur la base du volontariat, non soumises à l'évaluation du cadre institutionnel.

Bahéra Oujlakh est doctorante en arts à l'université de Valenciennes (laboratoire CALHISTE EA 4343). Placée sous la direction de Catherine Chomarat-Ruiz, sa recherche porte sur les nombreux usages des textiles dans l'art et prend actuellement appui sur la vie et l'œuvre de Patrice Hugues, artiste contemporain qui utilise la thermo-impression. Elle est également médiatrice culturelle au MusVerre de Sars-Poterie et conférencière pour la micro-folie de Denain.

À l'intérieur et à l'extérieur : quelle posture pour un poète et chercheur en littérature ?

Stéphane Nowak, docteur et poète

Mon propos se base sur mon expérience d'auteur, d'enseignant et de chercheur. Ma situation peut paraître paradoxale, voire délicate. Enseignant de lettres depuis 2000, spécialisé dans les ateliers d'écriture (formateur au DU d'animation en ateliers d'écriture, animateur à l'université pour les étudiants en licence depuis 2012), je suis également poète, considéré comme performeur et expérimental, avec plusieurs livres publiés aux éditions Al Dante. La rencontre avec son directeur, Laurent Cauwet, m'a révélé tout le fonctionnement autonome, autogéré, transdisciplinaire et transmédiatique de la maison d'édition, que je soupçonnais, mais dont je n'avais pas pris pleinement conscience.

Al Dante a en effet été associé par des critiques, librairies et programmeurs culturels à la poésie expérimentale d'avant-garde et à la critique politique. La dernière anthologie de poésie contemporaine présente ainsi la maison d'édition : « créée en 1995 à Marseille par Laurent Cauwet dans la mouvance de l'ultragauche [...], les éditions Al Dante occupent une place centrale et à bien des égards fédératrice. C'est largement autour d'elles en effet qu'une nouvelle génération de poètes va se regrouper et apparaître au grand jour, de manière plus ou moins concertée, jusque dans sa volonté "révolutionnaire" ou à tout le moins perturbatrice »¹. C'est la prise de conscience d'une aventure singulière, associée au souci de sauver des archives fragiles qui m'a conduit à m'engager dans une thèse de doctorat en littérature comparée en 2012, et achevée en 2018.

Concurrences des points de vue

Dès le départ, la recherche se montrait à la fois stimulante et inquiétante. Stimulante, car il s'agissait de collecter des archives fragiles

¹ Yves di Manno et Isabelle Garron, 2017, *Un nouveau monde. Poésies en France. 1960-2010*, Paris, Flammarion, p. 1098.

2

Journée d'étude « Chercher au présent », 1^{er} décembre 2016, université Lyon 2.

3

Hal Foster, 2005, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, trad. Yves Cantraine, Frank Pierobon, Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre volée, « essais ».

(vidéos, cassettes, revues... la conservation n'a jamais été la priorité des éditions, les multiples faillites et renaissances ayant compliqué la gestion des stocks) et de refonder des concepts, de forger des outils d'analyses que ne permettaient pas les outils traditionnels d'analyses des textes. Inquiétante, car je devais aussi me décoller de ma posture d'acteur et prendre la position de témoin. Dans un premier temps, je ne confiais plus de manuscrit, et je me mettais en retrait de toute programmation de lecture.

L'autre difficulté était propre à l'enquête. Je connaissais relativement bien la plupart des acteurs de l'édition. Certains étaient même des amis. Comment trouver la distance nécessaire dans les entretiens? J'ai tenté le vouvoiement, cela n'a pas marché : trop artificiel au vu du contexte, trop connoté par sa hiérarchie aussi. En revanche, j'ai gagné à imposer une liberté totale d'écriture jusqu'à la soutenance : aucun droit de regard, encore moins d'inflexions de mon écriture. Les rares modifications apportées étaient liées à des informations factuelles, non à des interprétations.

Cette double casquette de poète et de chercheur a généré plusieurs sources de conflits entre objectivité scientifique et subjectivité intuitive; allers-retours entre une posture de chercheur et une posture de poète; pratique d'enseignement mettant en relation une littérature académique culturellement reconnue avec des littératures expérimentales peu connues.

Certes, la recherche sur le contemporain soulève des problèmes spécifiques. Lors d'une journée d'étude à Lyon ² sur les problèmes méthodologiques liés à la recherche sur la création contemporaine en littérature, Laurent Demanze précisait que la proximité des auteurs a souvent été perçue à la fois comme un risque et un écueil : un risque de myopie, et l'écueil de la découverte journalistique. Il s'agit en effet de remettre en question les critères de sélection des auteurs et des œuvres (reconnaissance culturelle pour les plus médiatisés, ou créativité), de pondérer un discours culturel donnant le primat à l'historicité par un discours de l'intérieur sur la création artistique. Pour exemple, la notion d'avant-garde, souvent associée aux éditions Al Dante, et que mon directeur de thèse m'avait demandé de traiter. Elle a toute son importance pour l'histoire culturelle, mais n'est jamais revendiquée, sauf exception, par ses acteurs, même les plus radicaux, car cela pose un problème de posture de supériorité, à l'opposé de leurs démarches. Foster a déshistoricisé cette notion pour la conceptualiser de manière transhistorique³. L'avant-garde serait essentiellement une posture qui vise à relier l'art et la vie, contre la séparation entre les arts, et la séparation entre créateurs et auditeurs. Cette déshistoricisation m'a permis de chercher de manière plus transversale, moins subordonnée à un historicisme, et finalement de déplacer ma pratique d'enseignement. Il s'agissait en effet dans les

ateliers d'écriture de partir des textes et des performances les plus contemporains, pas encore assimilés par les critiques littéraires, pour les relier à des pratiques plus anciennes : une méthode archéologique et généalogique en somme. Cela consistait par exemple à relier les néologismes de Charles Pennequin avec ceux de Rabelais, les paradoxes de Manuel Joseph avec ceux de Diderot, les écritures de Julien Blaine avec les inscriptions dans des grottes préhistoriques.

Chercher en adoptant un point de vue émique : traduire sa recherche par la mise en pratique

Mon point de vue se voulait émique, c'est-à-dire de l'intérieur du groupe observé. Chez Jean-Pierre Olivier de Sardan⁴, *emic* renvoie aux *discours* des sujets, à leurs *représentations*, leurs *codes* et leurs *structures cognitives*. J'ai repris ce concept, non pour l'opposer à la vérité objective ou pour l'y substituer, mais pour l'étudier comme une production de savoir autonome. Les entretiens avec les auteurs et acteurs de l'édition, reproduits en annexe du doctorat et largement commentés dans la thèse, n'ont donc pas été strictement directifs, ni semi-directifs. Ils sont des entretiens à l'intérieur d'un groupe plus ou moins constitué et marqué par des systèmes de reconnaissance réciproque : il n'y avait donc pas de position extérieure ou surplombante.

Pour faire l'étude du lieu nomade *Manifesten*, dédié à des performances liées à Al Dante, longtemps basé à Marseille, j'ai emprunté certaines méthodologies de l'autoethnologie postmoderne, une posture qui paraît pertinente pour la recherche en pratique artistique puisqu'elle permet de forger des outils d'analyse en correspondances avec les objets d'étude. Carolyn Ellis et Arthur Bochner (chercheurs en ethnologie à l'université du Québec) ont défendu des formes narratives de recherche : le récit faisant alterner fiction et commentaire, le texte à plusieurs voix, le collage de courriels, le montage de conversations, l'échange épistolaire⁵. Il s'agit de remettre en question l'objectivité, la neutralité, la distance, l'impartialité. L'écriture est prise dans sa fonction heuristique : « écrire c'est penser, c'est analyser, c'est, dans les faits, une méthode de découverte⁶ ». La recherche en France dans le domaine de la création littéraire s'est développée depuis une quinzaine d'années et a montré en effet tout l'intérêt d'assumer son point de vue pour mieux expliciter – et donc questionner – les conditions d'énonciation. Cela n'est pas sans conséquence sur le plan épistémologique puisqu'il s'agit de constituer un savoir et une mise en forme « de l'intérieur » dans l'écriture de la thèse. Voilà pourquoi ma thèse a été qualifiée par le jury comme se situant « à mi-chemin d'une thèse de création ».

Ce point de vue émique m'a permis de rentrer dans des problématiques de création littéraire qui dépassent le discours explicatif/justificatif de l'auteur, d'où un écart avec les sources revendiquées

4

Jean-Pierre Olivier de Sardan, 1998, « Émique », *L'Homme*, n° 147, p. 158.
https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1998_num_38_147_370510

5

Arthur P. Bochner et Carolyn Ellis, 2003, « An Introduction to the Arts and Narrative Research: Art as Inquiry », *Qualitative Inquiry*, vol. 9, n° 4.
<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1077800403254394>
DOI : 10.1177/1077800403254394

6

Laurel Richardson et Elizabeth Adams St. Pierre, 2005, « Writing: a Method of Inquiry », in Norman K. Denzin et Yvonna S. Lincoln (dir.), *The Sage Handbook of Qualitative Research* (3^e éd.), Thousand Oaks, CA, Sage.

7

Voir par exemple Christophe Fiat, 2002, *La Ritournelle, une anti-théorie*, Paris, Léo Scheer.

8

Marielle Macé, 2016, *Styles. Critiques de nos formes de vie*, Paris, Gallimard.

9

Bernard Heidsieck, 2001, *Le Carrefour de la Chaussée d'Antin*, Romainville, Al Dante. *Le Carrefour de la Chaussée d'Antin* est constitué d'un montage textuel et sonore, combinaison de citations (Debord, Baudrillard, Vaneigem, etc.), de phrases d'acteurs, de listes de monnaies, de boissons, de marchandises, de prix, de cartes de crédits, de gares ET d'enregistrements sonores de la rue, des prostituées et des ascenseurs, de slogans et de publicités.

(Deleuze chez Christophe Fiat, Franck Smith, ou Jean-Philippe Cazier⁷) : le discours esthétique est imprégné de concepts deleuziens comme « machine littéraire », « ritournelle », « rhizome » alors que cela ne rend pas compte de la pratique d'écriture. La posture critique en création littéraire permet d'échapper au discours de l'auteur en évitant la question essentialiste de l'œuvre au profit d'une interrogation sur les processus de création.

L'expérimental et l'expérimentation

La réunification de mes différentes activités – chercheur, auteur, animateur, enseignant – s'est opérée par une définition extensive de la notion de traduction comme forme de vie⁸. Ainsi apparaît une logique commune de déplacements. L'activité littéraire que j'étudie est liée à des collages ou à des réécritures qui sont basés sur des processus de décontextualisation des sources et de recontextualisation inédits. Un fonctionnement social est révélé en déplaçant les mots du pouvoir : Heidsieck, dans *Le Carrefour de la Chaussée d'Antin* met en relation le « Tu viens chéri ? » de la prostitution avec le système capitaliste marchand-bancaire⁹. De même, l'enseignement prodigué dans les ateliers d'écriture à destination des étudiants en licence est lié à des décontextualisations des performances et de recontextualisation au sein de l'université ; un déplacement qui remet les créations dans une perspective historique sans toutefois les y réduire. Il me semble qu'entreprendre une thèse expérimentale suppose d'assumer toutes ces positions.

Cette pratique de décentrement et les allers-retours entre différentes postures et activités m'ont permis de terminer cette thèse. C'est finalement la nature hybride de ma posture de chercheur, à mi-chemin entre l'étude et la création, qui m'a permis d'être en phase avec la nature hybride des textes du corpus et des pratiques artistiques. Assumer ma posture de chercheur-enseignant-poète m'a donc permis d'étudier de l'intérieur, de conceptualiser et de concevoir des objets de transmission. Les va-et-vient entre ces différentes postures pendant le doctorat se sont donc nourris mutuellement.

Stéphane Nowak est chercheur, poète et animateur d'atelier d'écriture. En 2018, il soutient une thèse en littérature générale et comparée intitulée « Le livre. Dedans / dehors. Autour des éditions Al Dante » sous la direction d'Éric Dayre à l'université Lumière Lyon 2. Il est aujourd'hui enseignant ATER en lettres modernes.

Enseigner pendant le doctorat

Enseigner pour chercher

Axelle Locatelli, doctorante

Pour participer aux échanges sur les questions des missions qui entourent un travail de thèse, j'aimerais témoigner des différentes expériences de transmission que j'ai pu mener durant mon parcours doctoral.

Mes recherches portent sur les pratiques chorales pour amateurs que Rudolf von Laban et certains de ses collaborateurs ont proposées et défendues pendant l'entre-deux-guerres, en particulier dans l'espace germanophone. Ces pratiques se fondent sur l'improvisation ou la composition instantanée et incluent également la transmission de danses spécifiquement composées pour ces chœurs amateurs. À partir de 1927-1928, la cinétographie, le système de transcription du mouvement que Laban présente officiellement en 1928, joue un rôle important dans ces pratiques. En réalité, les enjeux des usages de la cinétographie au sein des chœurs de mouvements sont complexes, mais retenons simplement ici deux des intentions du groupe Laban : favoriser la transmission d'une danse à plusieurs chœurs géographiquement éloignés pour ensuite les réunir lors d'une manifestation et constituer un répertoire dans lequel les animateurs de chœurs amateurs pourraient puiser pour faire travailler leurs groupes.

Aussi mon travail devait-il nécessairement en passer par l'examen de ces transcriptions. Une mission complémentaire d'enseignement dans le cadre de mon contrat doctoral m'a alors permis de transformer l'étude solitaire de ces documents en un laboratoire de transmission.

Enseigner à l'université

Pendant deux ans, j'ai en effet proposé un atelier-répertoire aux étudiants en troisième année de licence au département danse de

1

La première année, nous avons travaillé à partir de la transcription de *Lichtwende* [Aube] composée par Laban en 1923 et la seconde année à partir des mises en cinégraphie de *Erwachen* [Éveil], composée par Albrecht Knust vers 1927 et *Maispiel* [Jeu de mai] composé par Martin Gleisner en 1929.

2

Laëtita Doat avait suggéré cette méthode pour l'avoir vue appliquée par Dominique Brun dans son travail de récréation de *L'Après-midi d'un faune*. Voir Antoine Châtelet, Ivan Chaumeille, 2007, *Le Faune : un film ou la fabrique de l'archive*, CNDP-Ligne de sorcière.

l'université Paris 8. Le projet de l'atelier était double puisqu'il s'agissait de permettre aux étudiants d'une part de découvrir et interroger le fonctionnement de la cinégraphie et, d'autre part, d'expérimenter de multiples façons d'être-ensemble à partir de la lecture de transcriptions de danses chorales¹. Après leur avoir transmis les principes fondamentaux de l'écriture Laban, je laissais alors les étudiants se confronter eux-mêmes aux partitions que j'avais choisies afin qu'ils goûtent à ce long et minutieux travail de déchiffrement et de traduction de signes graphiques en gestes dansés. Je ne montrais rien et lorsqu'une difficulté se présentait, je proposais simplement une verbalisation de la partition en me contraignant autant que possible à n'utiliser que le vocabulaire de cinégraphie. Cette forme d'enseignement occasionnait de nombreuses discussions sur ce que chacun vivait et comprenait. Je profitais également de ces temps d'échange pour apporter des éléments théoriques, souvent historiques.

J'avais opté là pour un mode de transmission qui n'avait rien de nouveau puisque je l'avais déjà expérimentée lors d'ateliers encadrés par Laëtita Doat, également au département danse de Paris 8, quelques années auparavant². Cependant ma posture différait : je n'étais plus une étudiante en cinégraphie Laban au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP) qui s'essayait à l'enseignement du système labanien d'écriture pour le mouvement ou à la transmission d'une transcription, mais enseignante-chercheuse doctorante. Je rencontrais les étudiants sur plusieurs périodes condensées, de trois à cinq jours à raison de quatre à cinq heures d'enseignement par jour, pour un total de soixante heures. Surtout, contrairement à mes premières expériences d'enseignement, j'avais la responsabilité d'évaluer et valider leur travail, tâche pour laquelle je n'étais absolument pas formée. Sur les conseils de plusieurs collègues, je fondais donc mon évaluation, en premier lieu, sur l'engagement des étudiants durant les ateliers. Ce ne fut pas sans poser de difficultés : que prendre en compte pour noter la participation de quelqu'un ? Sa présence à chaque atelier ? La fréquence de ses prises de paroles ? La pertinence de ses remarques ? Je crois me souvenir avoir donné la même note à tous les étudiants... La validation de l'atelier se basait, en second lieu, sur leurs capacités à problématiser ce qu'ils expérimentaient en tissant des liens avec les éléments théoriques abordés en cours et les lectures que je leur conseillais. Ils devaient pour cela tenir un journal de bord à me remettre quelques semaines après notre dernière rencontre.

Finalement, j'attendais d'eux ce que je m'efforçais de mettre en place pour mes propres investigations puisqu'après chaque séance, je consignais également dans un carnet impressions, questions, observations de tous ordres. En outre, pendant les ateliers, je tentais une sorte de dédoublement pour à la fois remplir le rôle de l'enseignante, qui observe et adapte son propos en fonction de ce qui se passe, et enfiler ma casquette de doctorante, qui cherche un recul critique,

tente d'observer des concordances, des contradictions, des impensés par rapport à d'autres sources et ouvrages théoriques. Dans cette position un peu schizophrénique, mon discours s'en trouvait parfois hésitant, troué, contradictoire peut-être. Je remercie ici chaleureusement ces étudiants pour leur participation à une recherche en cours et pour les échanges féconds que leur implication a suscités.

Enseigner autrement

D'autres expériences de transmission de danses chorales à partir de leur transcription en cinématographie se sont présentées, hors du cadre universitaire. Parmi elles, deux furent particulièrement significatives pour mes recherches. La première s'est déroulée à Reims, à la demande du Manège, scène nationale, pour un projet qui s'adressait à des scolaires. Il s'agissait d'enseigner à une classe de primaires (CM2), de collégiens (4^e) et de lycéens (1^{re}) *Die Welle* [La Vague], composée par Albrecht Knust³ vers 1930. Chaque groupe a travaillé séparément pendant une quinzaine d'heures, puis les élèves, une soixantaine, ont été réunis pour danser une seule et même Vague devant un public que le Manège avait convié lors d'*Une journée particulière*⁴. En quelque sorte, ce travail se rapprochait de projets conduits par Rudolf von Laban et ses collaborateurs à la fin des années 1920 et dans les années 1930, d'autant que je travaillais en binôme avec Margot Rémond, professeure de danse et également formée en cinématographie. Les enjeux étaient essentiellement pédagogiques : faire découvrir une pratique de danse à des enfants et des adolescents. En cela, nous avons accordé davantage d'importance aux rencontres régulières qu'à la présentation finale.

La seconde consistait à recréer *Maispiel* [Jeu de mai], une composition chorale signée par Martin Gleisner⁵ en 1929, et à la présenter plusieurs fois au Centre national de la danse (CND) à Pantin dans le cadre de *Scènes du geste*, une manifestation organisée en partenariat avec le Festival d'Automne de Paris⁶. Pour ce projet, je collaborais également avec une collègue spécialiste du système labanien d'écriture pour le mouvement, Marie-Charlotte Chevalier. On transmettait la danse à partir de sa transcription à un groupe d'étudiants au CNSMDP, de futurs professionnels donc. L'expérience dépassait ici le simple cadre pédagogique puisque j'ai dû m'écarter de la posture d'enseignante au profit de celle de chorégraphe et opérer des choix en vue d'une création artistique.

Enseigner pour se former

Qu'ils relèvent d'une formation universitaire, d'un projet d'éducation culturelle ou de création chorégraphique, ces temps d'enseignements ont été des terrains d'expérimentations féconds pour mes travaux de thèse. Dans tous les cas, je ne cherchais ni à restituer une œuvre « originale », ni même à recréer une danse du passé dans un contexte

3

Albrecht Knust (1896-1978) débute dans un groupe de danse folklorique avant de rejoindre Rudolf von Laban en 1922. Il dirige l'école Laban de Hambourg de 1924 à 1934 où il enseigne principalement les pratiques chorales. Spécialiste de cinématographie Laban, qu'il enseigne à la Folkwangschule d'Essen de 1951 à 1962, il en rédige notamment un dictionnaire qui est publié en 1979 à titre posthume.

4

Une journée particulière, Manège de Reims, 30 mai 2015. Cette manifestation regroupait différentes propositions artistiques (spectacles, performances, ateliers) auxquelles enfants et adolescents, de Reims et de ses alentours, participaient.

5

Martin Gleisner (1897-1983) est acteur à la *Berliner Volksbühne* avant de suivre, en 1922, des cours de danse dispensés par Hertha Feist puis de se former auprès de Rudolf von Laban. Il fonde et dirige un « chœur de mouvements Laban » à Berlin et met les pratiques chorales au service de la culture ouvrière. Il s'exile en 1933 aux Pays-Bas, puis s'installe définitivement aux États-Unis au début des années 1940.

6

Scènes du geste, CND, du 6 au 8 novembre 2015.

7

Voir Philippe Guisgand et Gretchen Schiller, « Éditorial », *Recherches en danse*, n° 6. <http://journals.openedition.org/danse/1755>

actuel. Il s'agissait avant tout à mes yeux de mettre à l'épreuve les transcriptions de danses chorales en cinétopographie et d'observer : quels modes de transmission mettre en œuvre à partir d'une partition de cinétopographie ? Comment fédérer un ensemble de personnes autour d'un même projet ? Comment mener un groupe ? Sous quelles conditions peut-on recréer une composition chorale aujourd'hui ? D'un point de vue méthodologique, mes prises de notes au fur et à mesure des rencontres avec les étudiants de licence, les scolaires ou les futurs danseurs professionnels furent ici précieuses. Je regrette cependant, croyant à plus d'efficacité, d'avoir d'emblée sélectionné mes impressions et observations et cherché un recul critique, repoussant parfois ce temps d'écriture à quelques jours après les ateliers. Aujourd'hui, je procéderais différemment et me contraindrais à rédiger, dessiner, schématiser mes sensations, émotions, pensées, incompréhensions, remarques quelles qu'elles soient immédiatement après la séance de travail afin de laisser peu de temps à la mémoire pour effectuer son travail d'oubli.

En réalité, ces activités de transmission se sont pleinement intégrées à mon parcours doctoral. Elles ont modelé mes recherches en un travail d'études historiques qui passe également par l'analyse d'un vécu. Elles m'ont ainsi permis de définir un cadre méthodologique qui articule la théorie à la pratique, l'immersion à la mise à distance critique⁷.

En outre, j'ai pu, grâce à ces expériences, acquérir des savoir-faire qui dépassent le cadre d'une recherche académique. Je devais en effet adapter mon discours en fonction du public, qu'il soit non-danseur ou futur professionnel, qu'il soit enfant ayant sans cesse besoin de bouger et poser des questions, adolescents écœurés de devoir se masser les pieds, ou encore jeune adulte ne comprenant pas l'intérêt d'explorer une danse pour amateurs écrite dans les années 1920 alors qu'il n'aspire qu'à rencontrer des chorégraphes de son époque. Il m'a fallu, par ailleurs, trouver comment m'adresser à plus de soixante personnes en plein air et comment gérer des conflits internes à un groupe. Le travail postural s'est révélé essentiel : se sentir sur son axe pour être là et poser sa voix. La préparation des séances s'effectuait alors en deux temps : organiser la matière en amont et, juste avant l'atelier, travailler sa verticalité et se rendre disponible.

Pour conclure, et au risque de paraître banale, je dirais que les cours et ateliers que j'ai menés m'ont permis de réaliser pleinement ce qu'induit l'appellation « enseignant-e-chercheur-e ». Recherche et enseignement se nourrissent mutuellement certes, mais nécessitent avant tout une même posture : observer, interroger, douter, tester, se tromper, patienter, écouter, adapter, organiser, persévérer, lâcher, se réjouir. Déconstruire et construire. Transmettre pour chercher donc, mais aussi pour désapprendre et apprendre.

Transcriptrice en cinétopographie Laban, Axelle Locatelli termine actuellement un doctorat en danse sous la direction d'Isabelle Launay. Elle enseigne régulièrement l'histoire en danse et la cinétopographie dans diverses structures, universitaires ou non, et est l'auteure de textes parus dans *Mémoires et histoire en danse*, *Corps (in)croyables*, *Allemagne d'aujourd'hui*, *Les Cahiers d'Allhis*.

Récit auto-ethnographique d'une première fois

Laura Fanouillet, doctorante

Cette communication pour la troisième édition de *Fabrique de thèses* a été l'occasion de partager, à travers un récit auto-ethnographique, certains aspects de ma première année d'enseignement au département d'Arts du spectacle de l'université Grenoble Alpes, en tant que doctorante en danse.

Dans le cadre de mon contrat doctoral, j'ai pu bénéficier d'une « mission d'enseignement » de 64h par an. C'est une opportunité que j'étais désireuse de saisir, une manière d'éprouver le travail d'enseignement parallèlement au travail de recherche, de mesurer l'ampleur de leur compatibilité et de leur influence mutuelle. J'ignorais la réalité des contraintes et des atouts que cela pouvait représenter relativement à l'avancée de ma thèse. J'ignorais davantage l'enseignante que je pouvais être. J'imaginai que cette mission serait propice à mon insertion dans l'équipe des enseignants-chercheurs du département, et qu'elle nourrirait mes réflexions sur la transmission. L'attribution des cours s'est faite en fonction de mes compétences et des enseignements proposés en licence d'Arts du spectacle qui – je cite la brochure : « assurent l'acquisition d'une culture générale sur le théâtre et le cinéma, et initient à divers métiers du secteur du spectacle vivant¹ ».

J'ai donc été chargée, pour ma deuxième année de thèse, des cours suivants : « Processus de création scénique », un TD de 24 h en licence 2 ; « Théories et pratiques du mouvement », un TD de 24 h en licence 2 ; « Analyse dramaturgique en danse », un TD de 6 h en licence 1, et enfin « Corps en scène », une séance de 4 h en master 1. Distribués sur les deux semestres, cela représentait en moyenne un à deux cours par semaine. Je n'ai reçu aucune directive, aucun contenu ni

¹ À Grenoble, ce cursus universitaire n'offre pas de spécialisation en danse. Des cours de danse sont délivrés par le STAPS (Sciences et techniques des activités physiques et sportives), le SUAPS (Service universitaire des activités physiques et sportives) et l'ESPE (École supérieure du professorat et de l'éducation).

plan de cours, aucune bibliographie ni aucune modalité d'évaluation. Pour élaborer et construire ces séances de travaux dirigés, je n'avais que l'intitulé du cours et son descriptif mentionné dans la maquette de présentation destinée aux étudiants. À cela s'ajoutait l'attente formelle de résultats : minimum deux notes sur 20 en contrôle continu, trois absences autorisées, l'attribution d'une salle équipée d'un tableau et d'un vidéoprojecteur, et la liste des étudiants inscrits pour chaque TD : une quarantaine en licence, une vingtaine en master.

Ma première surprise fut donc celle de la liberté offerte par le dispositif, qui me semble relever à la fois d'une tradition universitaire – celle d'apprendre par soi-même – et d'un contexte surchargé par les fonctions administratives. Le fait est que personne n'avait pour responsabilité d'accompagner les nouveaux enseignants arrivants, qu'ils soient doctorants, contractuels ou vacataires. Non soumise au regard d'un tiers, d'un référent ou d'un tuteur, la « mission d'enseignement » laissait chacun face à la question de ce qu'il avait à transmettre et de la manière dont il allait le transmettre. Je ne suis pas à même d'affirmer à quel point ce contexte est généralisable ; il doit très probablement varier en fonction des départements et des universités. Je dois cependant reconnaître que j'ai aimé et que j'aime toujours cette liberté, car bien que critiquable, notamment en termes de coordination pédagogique, elle m'apparaît d'abord comme une responsabilité délivrée sans contrôle, sans surveillance et sans formalisme : comme la possibilité de bâtir, petit à petit, une manière singulière de « faire cours » et de tisser un lien avec les étudiants. C'est cette expérience que j'aimerais partager, en présentant ce que ces cours, et à travers eux les étudiants, m'ont appris.

Définir sa vision de l'enseignement

Pour chaque enseignement, je me suis d'abord demandé comment engager les étudiants dans un questionnement et comment les impliquer, directement, dans les sujets abordés, en veillant à ce qu'ils traversent, pratiquement, les motivations intérieures de la création scénique et les problèmes qui en émanent. La méthode pédagogique pourrait donc être qualifiée d'heuristique : l'enjeu relevait d'un art de la découverte plutôt que de l'exposé doctrinal.

Je voudrais à ce propos convoquer quelques lignes de l'anthropologue écossais Tim Ingold, parues dans l'ouvrage *L'Anthropologie comme éducation*, qui fait suite à un cycle de conférences sur la philosophie éducative de John Dewey. Il y développe l'idée que l'anthropologie n'est pas simplement une matière à étudier et à enseigner, mais l'éducation dans sa constitution propre, autrement dit que l'anthropologie et l'éducation reposent sur les mêmes principes : une manière d'être présent et attentif, une manière d'étudier la vie et de la mener avec les autres. Il écrit ceci dans son avant-propos :

Une salle de cours n'est pas un simple lieu d'enseignement où l'on initie les étudiants à ce que mes collègues appellent « le savoir anthropologique ». Cela reviendrait à supposer que le travail est déjà fait et mis à plat dans des manuels grâce aux contributions savantes d'illustres anciens dont nous devrions retenir les noms et certaines citations. Je pense maintenant le contraire, à savoir que la salle de cours est l'endroit où la majeure partie du travail anthropologique se déroule, un lieu de transformation créative où nous développons la pensée de nos prédécesseurs pour aller encore plus loin, plus loin qu'ils ne l'auraient imaginé... [...] Ce n'est pas, je le soutiens, une question de transmission de connaissances, mais avant tout de *donner un sens à sa vie* (en anglais *lieding life*²). J'ai eu le déclic lorsque j'ai compris que nous devons nous émanciper du carcan de l'enseignement et de l'apprentissage pour que le travail effectué en classe soit véritablement éducatif³.

2

NDT : par opposition à *living life*.

3

Tim Ingold, 2018, *L'Anthropologie comme éducation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Paideia », p. 9.

4

Ibidem, p. 11.

Je crois que nous pouvons étirer ces considérations au-delà de l'anthropologie et que les arts du spectacle, dont la danse qui nous rejoint ici, participent aussi de cette éducation évolutive, où il s'agit de s'ouvrir aux choses plutôt que d'absorber des connaissances prédéterminées. La question est alors la suivante : comment élaborer des processus d'émergence du savoir « à partir d'interactions directes, pratiques et factuelles avec les personnes et les choses qui nous entourent⁴ », pour mieux apprendre *avec*, par côtoiement ?

Enseigner par la pratique

Le principal souci des enseignements dispensés, que je n'ai réalisé qu'*a posteriori*, a été d'engager les étudiants dans une pratique, probablement pour mieux affirmer leur « corps » comme le lieu et la source d'une connaissance. Chaque cours a donc été l'occasion d'inventer un dispositif pour traverser les motivations intérieures d'un aspect de la création scénique, soulevé par l'intitulé du TD.

Ces dispositifs pouvaient relever d'une proposition longue : pour le cours de « Processus de création scénique » par exemple, j'ai soumis aux étudiants un travail en équipes, à l'intérieur desquelles chacun devait choisir un rôle : metteur en scène, dramaturge, comédien, costumier, régisseur, producteur... pour élaborer en commun une adaptation scénique du mythe d'Icare. Mais ces dispositifs pouvaient également relever de consignes plus courtes, qui servaient d'introduction ou de support au développement théorique : par exemple, faire l'expérience de l'immobilité, debout les yeux fermés, pendant dix minutes, puis prendre sept minutes pour répondre à la question « qu'est-ce que le mouvement ? », en laissant libre cours à l'écriture, pour ensuite, à partir du partage de

différents textes produits et lus à voix haute, élaborer ensemble une problématique.

Cette démarche rejoint en quelque sorte celle de ma thèse, qui s'inscrit dans ce que les anglo-saxons nomment la *practice-led research* : une recherche dirigée par la pratique, qui implique la nécessité d'inclure les connaissances issues de l'expérience.

Un exemple : organisation d'un TD d'Analyse dramaturgique

Les trois séances du TD d'Analyse dramaturgique en danse, sur lesquelles je m'attarderai ici un peu plus longuement, ont été l'occasion d'une élaboration commune du savoir avec les étudiants de première année, sous-tendue par la nécessité de faire groupe et de soutenir celui qui prend la parole. La responsabilité incombait ainsi autant à celles et ceux qui écoutaient qu'à celle ou celui qui parlait. Notre défi a été de se lancer dans la pensée qui s'élabore, à voix haute, au présent, au risque de la prise de parole, et de voir jusqu'où elle nous menait.

Pour conduire ce cours, je suis partie de ce que les étudiants racontaient, de leurs habitudes, de leurs réactions, de leurs questions. Je me suis efforcée d'écouter, de formuler, d'éveiller, de soutenir. Il s'agissait d'interroger sans présumer d'une vérité, sans préjuger, mais aussi de déplacer les attentes et les mécanismes scolaires, pour mieux développer une autonomie dans le parcours universitaire : devenir l'acteur de son propre savoir et non seulement le réceptacle passif d'une vérité établie. En exigeant un engagement personnel des étudiants, j'ai été étonnée du degré de motivation dont ils ont témoigné, et de l'énergie déployée pour ce faire.

Au départ, leur définition de la dramaturgie se résumait à une sorte de mise en scène, elle était, je les cite : « un passage du texte à la scène ». Cette définition sommaire était assez peu de chose pour commencer à fouiller, pour se rendre compte que la question du texte n'était peut-être pas des plus pertinentes pour la danse, et donc, par se demander ce qui, dans la danse, pouvait avoir valeur de « texte ». Qu'est-ce qui, dans la danse, est mis en scène ? Comment ? Ce genre de questionnements dérivait, posait de nouvelles questions à mesure que l'on trouvait des réponses. Lorsque des notions importantes arrivaient, telles que l'intention ou l'empathie par exemple, il m'arrivait de leur proposer une expérimentation pratique. Les initier à la dramaturgie en danse me semblaient en effet difficile sans d'abord les sensibiliser à la danse et au mouvement plus largement.

Ces trois séances ont finalement débouché sur un écrit personnel, qui leur demandait d'élaborer la micro-dramaturgie d'un geste. La consigne était la suivante :

Je vous propose de partir d'un geste vous ayant particulièrement marqué. Il peut s'agir d'un souvenir ou d'un rêve, l'important étant que ce geste engage le corps tout entier et soit porteur d'un sens, d'une émotion ou d'une intensité singulière. Une fois ce geste choisi, engagez-vous dans un processus dramaturgique, suivant trois étapes.

Premièrement : circonscrire le geste : le nommer, le délimiter (un début, une fin), le décrire. Pour que la description soit des plus précises, vous pouvez faire comme si vous étiez en train de transmettre ce geste à quelqu'un qui aurait les yeux fermés.

Deuxièmement : préciser le contexte d'apparition du geste, la signification mise en jeu à cette occasion.

Troisièmement : opérer une bascule dramaturgique en abstrayant le geste de son contexte d'apparition, pour le transposer scéniquement. L'enjeu est de réinventer le monde duquel il va surgir. Proposez une analyse dramaturgique de ce geste, en articulant le sens et l'action que vous choisissez de lui donner, dans le cadre de sa mise en scène. De quel message le geste devient-il porteur ? Que décidez-vous de lui faire "dire" ?

Conclusion

Pour conclure, j'aimerais partager deux remarques.

La première concerne la nécessité de mettre en confiance les étudiants, souvent surpris par la non-scolarité de la démarche, par rapport aux objectifs du cours et aux modalités d'évaluation. Je n'étais pas consciente de l'importance de leur annoncer cela dès le départ, à la fois pour chacun, mais aussi pour la cohésion du groupe.

La seconde concerne la question de la préparation d'un cours. Le temps de conception, et parfois de rédaction, est évidemment très conséquent. Mais je voulais évoquer le moment qui précède le cours. Pour le TD « Processus de création scénique », j'avais pris l'habitude de changer la disposition de la salle, de déplacer les tables et les chaises, et de les accueillir à chaque fois dans un espace différent. J'ai réalisé que ce déménagement était pour moi une sorte d'échauffement et de mise en scène qui m'aidait à entrer dans cet état particulier que constitue le fait d'enseigner. Il était aussi une manière de leur apprendre à se saisir de l'espace scénique. Ainsi lorsqu'ils ont présenté, à l'occasion de la dernière séance, un extrait de leur adaptation d'Icare, la salle a réellement été le lieu de métamorphoses successives.

Danseuse et philosophe de formation, Laura Fanouillet est actuellement doctorante contractuelle à l'université Grenoble Alpes. Sa thèse, rattachée au laboratoire Litt&Arts, sous la direction de Gretchen Schiller, interroge l'émergence de la parole dans la transmission de la danse.

Expliquer son doctorat autour de soi

Les mondes du *trad*, un projet de connaissance négocié ?

Morgane Montagnat, doctorante

Au travers d'un objet sensible (pratiques de musique et danse) au fort potentiel affectif et mémoriel (pratiques dites de tradition), cet article souhaite observer comment la recherche peut se faire, se dire et rendre compte de la complexité du réel en ménageant les craintes de fixation et de confiscation de l'expertise. Dans un premier temps, il s'agira de voir comment une pratique de danse saisie initialement par le prisme de l'implication et ne présentant *a priori* aucun obstacle au projet de connaissance, met à l'épreuve la recherche et son élaboration, dans un jeu constant d'adaptations et réajustements. Ensuite, les enjeux de l'engagement du chercheur seront explorés au sein de la situation du bal révélant, dans un troisième temps, le statut ambivalent du savoir et de la réflexivité au sein de l'univers souterrain des pratiques actuelles des musiques et des danses dites traditionnelles.

Un objet de proximité

L'expression « mondes du *trad* » désigne un ensemble de pratiques actuelles de musique et de danse qui se réclament d'une certaine tradition, c'est-à-dire qui se rattachent symboliquement et de manière souvent diluée aux pratiques communautaires associées dans nos imaginaires collectifs aux sociétés rurales préindustrielles. Ces pratiques lient étroitement musique et danse et se sont développées en France et en Europe dans les années 1970 dans le prolongement de la démarche culturelle et artistique, des revendications politiques et sociales du *folk song* américain¹. L'ambition des revivalistes français-e-s était alors de (re)donner vie à des corpus musicaux, chorégraphiques, à des instruments et occasions de pratique pensés en termes d'héritage afin d'alimenter leurs processus créatifs. Depuis, ces pratiques n'ont cessé de se recomposer, de se renommer² et de reformuler

1

Face à une société de plus en plus libérale, inégalitaire et hégémonique, le « protest song » ou « folk song » devient, pour beaucoup de jeunes américain-e-s des années 1960-1975, un espace sonore pour exprimer leur désaccord quant à la politique américaine et pour s'exprimer autour de sujets alors sensibles (ségrégations multiples, droit à l'avortement, reconnaissance des minorités, guerre du Vietnam). Paradoxalement, dans la brèche ouverte par Mai 1968 en France, la génération des baby-boomers reprend précisément les marqueurs musicaux et culturels développés par les acteur-ric-e-s du folk américain (Pete Seeger, Bob Dylan, Joan Baez) dans le but de contester d'une part l'hégémonie culturelle américaine et d'autre part, la sclérose de la société libérale française. En France comme aux États-Unis donc, le folk s'inscrit dans un phénomène plus global de contre-culture, qui milite pour repenser la société. Les pionnier-ère-s du *folk* français investiront dans un premier temps les répertoires anglo-saxons et il faudra attendre l'injonction de Pete Seeger en 1972 pour que les répertoires issus de l'hexagone soient appropriés.

2

Le terme de « musique folk », utilisé consensuellement dans les années 1960-1975, commence à être remplacé par celui de « musique traditionnelle » avant que l'appellation « musique trad » ne se généralise à partir de la fin des années 1980.

3

Voir Damien Tassin, 2005, « À la fois sociologue et musicien : retour sur une enquête de terrain », *Volume !*, n° 4, p. 11-24.
<http://journals.openedition.org/volume/1667>
 DOI : 10.4000/volume.1667

4

Le but étant moins d'affirmer qu'un tel projet ne puisse se dérouler sans implication que de rendre compte de ma trajectoire personnelle de recherche.

5

Voir Gérard Althabe et Valeria A. Hernandez, 2004, « Implication et réflexivité en anthropologie », *Journal des anthropologues*, n° 98-99, p. 15-36.
<http://journals.openedition.org/jda/1633>
 DOI : 10.4000/jda.1633

toujours tacitement les conditions de leur déploiement. Elles s'offrent aujourd'hui sous des formes hybrides au carrefour du social, du culturel, du patrimonial, de l'artistique et des loisirs en proposant, en dehors de la logique du spectacle et de la représentation, des expériences vivantes et collectives dont le bal (*folk, trad*) est l'exemple peut-être le plus frappant, visible.

Les rares travaux universitaires portant sur ces pratiques confidentielles, peu médiatisées et relativement invisibles du point de vue des politiques publiques, se sont appuyés sur une implication systématique du chercheur. C'est également par ce prisme initial de la pratique que j'ai abordé à mon tour ce qui s'est peu à peu construit en objet d'étude. Mes questionnements ont émergé de ces rétroactions constantes entre pratique et réflexivité³ de telle sorte que mon implication au sein des mondes du *trad* ne se pose pas seulement comme un levier d'accès au terrain mais bien comme une modalité préalable⁴ au projet de connaissance, un outil de sa co-élaboration, une condition de son articulation avec les réseaux d'acteur-ric-e-s localisés et globalement comme un observatoire de tout ce qui se joue au cœur et à l'entour de la recherche.

Le bal comme piège et révélateur

Parmi les occasions d'observation fertiles mais délicates en terme d'engagement du chercheur, le bal tient une place toute particulière : espace-temps privilégié de pratique collective et combinée (musique/danse), il s'agit de la part « émergée » et éminemment dynamique des pratiques actuelles. On y observe différentes sphères d'acteur-ric-e-s qui ne se côtoient parfois que dans ce cadre (musicien-ne-s, danseur-euse-s, amateurs, professionnel-le-s, novices, confirmé-e-s, organisateur-ric-e-s, jeunes, vieux, etc.). Malgré sa dimension éphémère (le bal ne dure quelques heures), cet évènement s'est imposé comme un marqueur spatial durable rythmant le temps et l'espace vécus de ses participant-e-s.

Cette situation dense et privilégiée d'observation de la spatiation et de l'articulation des échelles individuelles et collectives de pratiques, s'affranchit par ailleurs du projet de connaissance : en exigeant l'implication de l'observateur-ric-e dans un jeu dont il-elle ne détient pas toutes les règles⁵, à un degré dont il-elle n'a pas la maîtrise, la recherche est diluée dans les jeux d'acteurs à l'œuvre. C'est d'abord mon engagement corporel qui est requis au bal : pour les acteur-ric-e-s rencontré-e-s au cours d'enquêtes ou pour celles et ceux qui m'ont repérée en tant qu'apprentie-chercheuse, mon entrée en danse fait figure d'une réelle attente. Pour les premier-ère-s, il s'agit de sceller le pacte énoncé en entretien, renouvelé et validé dans l'expérience partagée de la danse : danser, c'est alors ne pas trahir notre rencontre. Pour les second-e-s, le bal consiste en le lieu d'appréciation par

excellence du degré d'initiation et de maîtrise de l'entre-soi du *trad* : danser, c'est alors prouver sa légitimité à exister dans un monde régité tacitement par de nombreux régimes d'évaluation. L'enjeu du bal est donc double : danser et « savoir » danser.

Mais en prêtant attention aux discussions résonnant autour des parquets et aux échanges relayés sur les réseaux sociaux, on remarque qu'un point crucial d'identification des danseur-euse-s se joue précisément au bal. Ces discours décrivent schématiquement deux esthétiques qui dirigent l'exécution des pas : une plus sobre, stricte et une plus libre, improvisée, sensuelle. Cette distinction communément faite entre deux expériences possibles de pratique, désignées respectivement sous les termes de *trad* et *folk*, s'exprime de manière prégnante dans la danse représentée au bal. À ces styles sont associés des référentiels de valeurs volontiers opposés : les *tradeux-euses* s'inscriraient dans une relative continuité quant aux « sources » historiques de pratique et dans une approche porteuse d'un ancrage territorial fort alors que les *folkeux-euses* développeraient une démarche plus détachée, hybridée, syncrétique⁶. C'est donc au bal que se mettent en scène ces pratiques vécues comme profondément différenciées, que se négocient les porosités entre elles, que la participation se mue en injonction et que le dilemme « participer/ne pas participer » devient caduc. Le risque réside ici dans l'interprétation *a posteriori* des modalités de ma participation : en étant identifiée, via ma danse, comme *tradeuse* ou *folkeuse*, ma place dans l'écosystème de pratique s'élabore aussi dans ce piège chorégraphique, au risque de m'attirer plus tard la sympathie ou la méfiance de certains⁷.

Les entrecroisements des « savoirs » du *trad*

Cet exemple du bal esquisse déjà les rapports ambigus des pratiques à la norme, au regard-sanction, en somme à tout ce qui prend la forme d'un « savoir » établi. Après tout, c'est bien les imbrications/rétroactions constantes entre une dynamique de pratique/création et une activité centrale de collecte déclinée dans la construction d'une érudition interne qui semble caractériser les mondes du *trad*, bien plus que leur supposée quête de traditionnalité. Dès les prémices du *revival folk*, les musiciens sont devenus collecteurs mais aussi penseurs de leurs pratiques⁸. C'est à travers l'infusion de leur réflexivité dans les réseaux amateurs qu'une vision notamment historicisée de la pratique s'est imposée de telle sorte que les pratiques apparaissent encore, même dans leurs formes les plus récréatives, comme un loisir intrinsèquement lié au regard savant, propice au foisonnement d'expertises développées par les acteurs eux-mêmes⁹. Cet attrait pour l'érudition couplé à une appréciation de l'acte de la collecte¹⁰ comme source de la pratique artistique et comme activité de démocratisation de la « recherche », provoque une sorte de banalisation du projet de connaissance. Ici, le-la chercheur-euse

6

Il ne s'agit pas d'entériner cette catégorisation binaire souvent perçue par les acteur-ric-e-s comme une artificialisation. Mais force est de constater que ces dernier-ère-s s'efforcent sans cesse de se situer dans ce gradient « plus ou moins *trad/folk* ». Plus que des idéaux, ces archétypes servent ainsi de repères au sein d'une réalité plurielle de pratiques peu cristallisées.

7

Une analyse plus fine révèle des issues à cette impasse de l'entrée en danse du-de la chercheur-euse : plusieurs danses semblent moins propices à une différenciation marquée *folk/trad*. Pratiquées par tous, elles se situent dans un entre-deux partagé par les *folkeux-euses* et *tradeux-euses* et s'offrent comme des occasions de danse limitant les effets « à retardement » de l'implication.

8

Certains de ces musiciens-collecteurs-chercheurs (essentiellement des hommes) ont intégré le monde académique. D'autres mènent une activité de recherche (entendue comme l'étude approfondie de certains corpus dans une perspective le plus souvent historico-musicologique) hors institution. Le statut de chercheur, souvent octroyé au sein des mondes du *trad*, reflète donc des contextes de production du savoir très variés.

Voir Luc Charles-Dominique, 1996, « La dimension culturelle et identitaire dans l'ethnomusicologie actuelle du domaine français », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 9, p. 275-288.

<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1257>

9

Même si les travaux académiques sont rares, on constate la prolifération de rapports, mémoires, articles, monographies, etc. Les événements de diffusion de ces savoirs élaborés par les acteur-ric-e-s à destination des acteur-ric-e-s sont également fréquents (conférences adjointes aux stages par exemple).

10

Voir Florence Descamps, 2006, « La place et le rôle du collecteur de témoignages oraux », *Bulletin de l'AFAS*, n° 28, p. 2-13.

<http://journals.openedition.org/afas/1514>

DOI : 10.4000/afas.1514

11

Voir Béatrice Collignon, 2010, « L'éthique et le terrain », *L'Information géographique*, n° 1, p. 63-83 et Camille Lacoste-Dujardin, 1977, « La relation d'enquête », *Hérodote*, n° 8, p. 31-34.
<https://www.cairn.info/revue-l-information-geographique-2010-1-page-63.htm>
 DOI : 10.3917/lig.741.0063

ne mène pas la danse : le savoir du *trad* se trouve du côté de celles et ceux qui pratiquent, développent une intelligence collective et des codes d'évaluation qui leurs sont propres.

Cette question de l'articulation des régimes de savoirs se décline dans une attitude méfiante vis-à-vis de la figure de l'universitaire. Cette dernière cristallise de fait un triple soupçon : fixer, normaliser des pratiques revendiquant leur fluidité/hétérogénéité ; réduire des expériences corporelles transcendantes à des analyses auxquelles le sensible échapperait ; confisquer le savoir du *trad* élaboré et détenu collectivement. En tant qu'apprentie-chercheuse également identifiée comme participante, mon projet de recherche connaît ainsi un accueil souvent bienveillant mais toujours feuilleté : noyé dans cette culture érudite *trad*, il passe d'ordinaire inaperçu mais soulève parfois incompréhension et déception auprès d'acteurs en attente de travaux davantage historiques. En outre, mon identité se trouve fréquemment écartelée par les rôles successivement attribués par les acteurs : je suis ainsi tour à tour renvoyée au rang d'initiale/profane, d'experte/novice, de témoin/évaluatrice, de disciple/perturbatrice. Ces paires d'oppositions, aussi frustrantes soient-elles, me projettent au cœur des rapports stratifiés au légitime, à l'illégitime, à ce qui fait débat et limite dans le *trad* : à l'entour de ma personne s'élaborent ainsi les modalités de détention de la connaissance dans un univers où le savoir semble à la fois rare et omniprésent, anarchique et savamment évalué.

Des mises en tension productrices d'intégrité

Ces diverses mises en tension du projet de recherche contiennent toutes leur part de dépassement : marges de manœuvre, points d'ancrage et autres leviers se sont entretissés dans ce récit d'expérience autour d'un objet de proximité affective. Au-delà de ce que les danseur·euse·s disent d'eux-mêmes, ces ambivalences nous donnent à voir ce qu'ils font de leur rencontre avec le·la chercheur·euse. La contradiction entre intérêts de recherche et postures multiples, changeantes, parfois limites, souvent d'entre-deux et jamais satisfaisantes dans lesquelles les acteurs me placent se révèle productrice d'appropriation mutuel, de stratégies affinées de compréhension de la mécanique humaine du *trad* mais aussi d'une éthique et intégrité de la recherche solide¹¹. Dès lors, la négociation du projet de connaissance, suggérée par le titre de cet essai, laisse la place à son articulation aux réseaux d'acteurs-collaborateurs pour plus de fluidité et de partage d'un savoir recomposé.

Morgane Montagnat est doctorante en géographie sous la direction de Claire Delfosse (laboratoire d'Études rurales) et a suivi une formation pluridisciplinaire à l'université Lumière Lyon 2. Musicienne depuis l'enfance, elle travaille sur les interactions entre les pratiques actuelles des « mondes du *trad* » et la fabrique des territoires, de leurs représentations/appropriations dans un contexte d'interconnexion croissante.

Inviter l'intime dans la thèse. Quelle place pour une amitié dans un écrit analytique ?

Mélanie Mesager, doctorante

Rencontre

Lors de ma première année de doctorat, je cherchais des chorégraphies composées à partir d'entretiens ou de conversations, avec en tête deux questions : celle des liens entre la danse et la parole, et celle de la tendance qu'a la danse contemporaine à se référer à la réalité et à se faire documentaire¹. Je voyais alors beaucoup de monde, je menais moi-même des entretiens avec des chorégraphes, afin (pensais-je alors) qu'ils me parlent de leur travail. En réalité, et c'est le sujet de ce texte, je cherchais à comprendre à quel endroit je pouvais, en tant que chercheuse, habiter leur création. La plupart du temps, la place qu'ils m'octroyaient était au mieux celle d'observatrice. J'avais l'impression qu'ils condescendaient (parfois) à me parler de leur processus de création dans des termes très lisses, que j'apparentais à ceux que l'on tient devant un journaliste. Éventuellement j'étais invitée à une représentation, ou à une répétition.

Je ne savais alors pas pourquoi cela me déplaisait, ni même ce que je cherchais d'autre.

C'est Annabelle Pirlot qui m'a parlé de Sabine Macher. Elle dansait alors dans sa chorégraphie *Pourquoi mes cheveux avec en poche : danse ton nom*. Quelques mois plus tard, j'ai compris que cette chorégraphie, issue d'un projet plus vaste que j'appelle *direla-danse*² était composée à partir d'entretiens que Sabine Macher avait recueillis à la Ménagerie de verre. Elle rencontrait des danseurs à la sortie du studio et leur posait des questions sur la situation de la danse dans leur corps. J'ai lu le manuscrit *Dire la danse*³. Puis très vite, j'ai rencontré Sabine Macher à l'université Paris 8, lors d'un

1

À propos de cette dernière tendance de la danse contemporaine, je renvoie à l'article de Frédéric Pouillaude, août 2016, « Dance as Documentary: Conflictual Images in the Choreographic Mirror (On Archive by Arkadi Zaidés) », *Dance Research Journal*, n° 48(2), p. 80-94.

2

L'ensemble du projet se compose d'entretiens menés à la Ménagerie de verre, dont Sabine Macher a tiré plusieurs œuvres (ou plusieurs facettes de la même œuvre) : un manuscrit, une chorégraphie, des sessions d'écoute. *Dire la danse* est avant tout le titre du manuscrit, mais j'ai pris l'habitude d'intituler *direladanse*, de façon générique, le projet entier.

3

Dire la danse est une étude poétique des entretiens réalisés à la Ménagerie de verre. Sabine Macher y propose une réflexion sur les résultats de son enquête, en même temps qu'elle décrit la façon dont son corps investit, au présent, les différents lieux et livres de cette étude.

séminaire de Julie Perrin. Ensuite, nous nous sommes donné rendez-vous au couvent des Récollets.

J'avais pour idée de mener avec Sabine un entretien.

Mais cela ne s'est pas passé comme prévu : j'ai enclenché l'enregistreur, j'ai (sans doute) posé une question, mais Sabine n'a pas joué le rôle de l'interrogée. Elle m'a demandé des choses sur moi et on s'est mises à raconter des situations, des mises en scène de nos vies, et à discuter de nos attitudes respectives face au mensonge et à la vérité – sujet qui, depuis, hante en pointillés nos échanges.

Débordement

À cette époque, j'écrivais, sur une page d'ordinateur, ce que je vivais en parallèle de ma thèse et qui n'était pas apte à se problématiser dans un travail scientifique. Le fichier s'appelait « contre thèse ». Après ma première rencontre avec Sabine Macher, j'ai écrit :

Aujourd'hui, nous sommes vendredi soir, le vendredi 11 novembre, et j'ai rencontré Sabine Macher à la gare de l'Est, en fait au couvent des Récollets, qui est un ancien bâtiment de l'ordre des franciscains, qui est selon Sabine Macher un ordre sympathique. Nous avons bu un verre de vin Tonghe.

Suis-je énervée par les choses qui ne rentrent pas dans ma thèse ? Nous n'avons pas du tout mené un entretien, mais nous avons discuté, et l'enregistreur nous a enregistré, c'était plutôt agréable, même si maintenant je me sens tendue, comme s'il s'était joué dans mes paroles quelque chose de moi, de l'image de moi dans le monde, et que ce quelque chose ne me plaît qu'à moitié, m'échappe. Ce n'est pas vraiment ça. C'est tout autre chose.

Les actes que je fais prennent un sens plus intense depuis cette rencontre. Je lis justement un livre qui énonce la nécessité des règles dans l'entretien. Et je pense que Sabine Macher est l'héroïne de ma contre thèse. Ce qui s'échappe de ma thèse. Le contraire des appels à contribution dans lesquels la langue prend un air formaté.

J'ai donc d'emblée placé une partie de ma relation avec Sabine Macher dans la contre thèse plutôt que dans la thèse elle-même. La contre thèse, pour la thèse, c'est ce qu'elle n'est pas, mais aussi ce par quoi elle peut exister (tout endroit supposant un envers) : cette relation dit quelque chose de la place que mon amitié avec Sabine Macher occupe dans mon travail de doctorat.

L'échappée dont je parle contribue à expliquer que cette relation, née d'une absence d'entretien, se place dans la contre thèse. Le discours analytique de la thèse suppose un minimum de maîtrise. S'il s'est « joué [...] quelque chose de moi », on pourrait dire que ça m'échappe précisément parce que ça m'implique. Ça a sur moi une emprise certaine, qui m'effraie un peu.

Dans le même temps, on comprend vite que la relation que j'allais avoir à la création de Sabine Macher dépasserait les discours convenus. J'allais enfin pouvoir me heurter à du réel, puisqu'elle m'introduisait dans sa vie, puisque nous nous engageons dans une relation qu'à défaut de pouvoir vraiment nommer j'appelle « amitié ». Peut-être est-ce cela que je cherchais dès les prémices de ma thèse.

Depuis, j'ai discuté pendant de longues heures avec Sabine Macher, nous nous sommes vues en web cam quand elle était loin, nous nous sommes baignées ensemble dans le canal Saint-Martin à Pantin (juste les pieds), puis dans le Danube à Vienne (le corps entier), nous avons habité pendant quelques jours ensemble, dormi ensemble quelques nuits, fait une balade nocturne à vélo, échangé de longs mails, bu du vin le soir de la Saint-Valentin.

J'ai appelé une de mes filles Sabine.

J'ai lu tous les livres qu'elle a écrits.

Être pris

Tout cela, me dira-t-on, ne présente pas un grand intérêt pour la recherche en danse, et n'a en tout cas pas lieu d'être problématisé dans un écrit universitaire, même s'il porte sur les « entours » de la thèse.

On n'aura pas totalement tort.

Néanmoins, je voudrais évoquer ici la dépendance qu'il y a entre mon accès à cette œuvre (l'objet de ma recherche) et ma relation avec Sabine Macher, et poser l'hypothèse selon laquelle, pour découvrir l'œuvre de Sabine Macher telle que je la conçois et donc telle que je l'étudie, il a fallu en passer par là. Ou encore, l'hypothèse selon laquelle la possibilité de cette relation-là faisait partie de l'œuvre, et donc, à ce titre, mérite d'être prise en compte dans son analyse.

Jeanne Favret Saada, dans les années 1970, a étudié la sorcellerie dans le bocage normand ; à l'occasion de cette enquête, elle s'est rendu compte qu'on ne pouvait pas avoir accès aux véritables discours sur la sorcellerie si on n'était pas soi-même considéré soit comme désorceleur, soit comme ensorcelé, donc, si on n'était pas « pris » soi-même dans le discours. À partir de cette expérience, elle a

4

Jeanne Favret-Saada, 1977, *Les Mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le bocage*, Paris, Gallimard, « NRF », et Jeanne Favret-Saada, 2009, *Désorceler*, Paris, L'Olivier.

5

Goodman distingue les œuvres allographes et autographes selon qu'elles sont reproductibles ou uniques. Or les œuvres chorégraphiques se reproduisent plusieurs fois, mais sont en même temps uniques à chaque représentation. Voir Frédéric Pouillaude, 2009, *Le Désœuvrement chorégraphique*, Paris, Vrin, p. 243 et sqq.

plus récemment publié l'ouvrage *Désorceler*, dont le dernier chapitre, « être affecté », critique l'expression « observation participante » qui est taxée d'oxymore, et prône le retour des affects dans la méthode de l'ethnologue⁴.

Je pense que ce qui s'est passé avec Sabine Macher relève d'une expérience de cet ordre : j'ai cherché, plus ou moins consciemment, à être « prise » dans la vie de l'artiste que j'étudiais plutôt que de l'observer. Ce n'était pas nécessairement par souci ethnographique, ni à la suite d'une réflexion méthodologique avancée, mais parce qu'à la place de l'observatrice, je m'ennuyais terriblement. Alors, moi aussi, je me suis laissé ensorceler par Sabine Macher.

Mais comment écrire (ou ne pas écrire) cela dans une thèse ?

Deux écueils me semblent à éviter. Le premier consisterait à faire comme si cette relation particulière n'existait pas, c'est-à-dire objectiver *direladanse* et en faire une analyse d'œuvre comme si je l'avais vue en tant que spectatrice *lambda*. Le second serait de me lancer dans une sorte de récit plus ou moins autobiographique qui n'aurait plus rien d'analytique. Je ne m'éloigne pas de mon idée de produire une analyse des interactions verbales comme pratique chorégraphique contemporaine, composée d'un corpus de quatre œuvres, et je suis particulièrement réfractaire à mettre en scène dans ma thèse un sujet de l'énonciation dont la « figure » prendrait le pas sur cette analyse.

Que le lecteur abandonne ici l'espoir d'un développement final brillant qui synthétiserait le problème tout en résolvant mes doutes, et pourrait s'appeler, par exemple, « La façon dont s'écrit l'intime en filigrane de l'analyse ». Ces doutes étant restés entiers, je proposerai seulement quelques pistes.

Méthodes et contre méthodes

Appréhender la notion d'œuvre chorégraphique n'est pas chose facile. Frédéric Pouillaude, dans *Le Désœuvrement chorégraphique*, excluait, de façon un peu provocatrice, la chorégraphie du champ des œuvres d'art, car elle n'est, selon les catégories de Goodman, ni allographe, ni autographe⁵. En raccourcissant (beaucoup) cette théorie, on pourrait dire que, n'étant pas systématiquement « notée », il est impossible de distinguer l'essence d'une œuvre chorégraphique de son interprétation. Cette difficulté concerne également, au prix d'un petit glissement, celle de faire la part des choses entre l'œuvre et son processus de création.

Dans le cas de *direladanse*, ma façon de l'aborder en rentrant dans la vie de Sabine Macher me permet de ne pas faire de délimitation entre ces deux moments, car mon appréhension de l'œuvre ne se distingue pas de la rencontre de sa créatrice. L'œuvre et le processus

ne forment à mes yeux qu'un seul vécu où, ma thèse et moi, nous avons notre place.

« La chorégraphie n'existe pas », a répondu Sabine à un e-mail que je lui ai envoyé à propos de l'intervention qui a précédé cet écrit. Je pourrais dire à l'inverse que la chorégraphie, c'est tout cela ensemble : ce qui se dit et ce qui se construit de *direladanse* dans nos échanges et dans les autres échanges de Sabine Macher avec le monde.

C'est alors seulement que je commence à comprendre ce que je cherche dans mon sujet de thèse « l'entretien comme pratique chorégraphique » : il ne s'agit pas d'étudier des spectacles de danse qui auraient pour source d'inspiration des entretiens, ou qui diffuseraient des entretiens ; il s'agit d'essayer de trouver comment les interactions verbales appartiennent pleinement à l'œuvre chorégraphique. Sabine Macher crée des situations de rencontres qui sont des micro-chorégraphies, des situations appartenant à l'œuvre autour de laquelle elles gravitent. C'est comme cela que j'écoute à présent les entretiens de la Ménagerie de verre : de telle façon que les danseurs sont à la fois les personnages de *direladanse* et les spectateurs de Sabine créant *direladanse*.

Pour aller encore plus loin, mon expérience pourrait tendre à montrer que dans cette œuvre, il n'y a pas de place d'observateur. On entre dedans. Et le dedans de l'œuvre c'est aussi le dedans de la vie de Sabine : en forçant les portes de son œuvre, je me suis retrouvée dans sa vie, parce qu'il n'y a pas de frontière. C'est une œuvre composée avec cette part de son intimité qui se joue dans des discussions provoquées (comme elles l'ont été avec les danseurs de la Ménagerie de verre, par exemple) ou accueillies (comme elle a accueilli les miennes). Cette implication dans les œuvres rend myope : il ne me semble pas qu'on puisse observer une œuvre de l'intérieur. En revanche, la façon dont je me suis « fait prendre » par les œuvres dit quelque chose des œuvres elles-mêmes. Ce « quelque chose » serait, pour chacune des œuvres, sa capacité à absorber son métadiscours et l'endroit où elle le situe : là où Sabine Macher m'a mise dans sa vie, d'autres œuvres m'ont mise autre part, dans les mailles de leur réalisation, dans un espace dédié à la discussion sur l'œuvre. Cette attribution de place est performative : elle module la nature de l'œuvre au moment où on me l'attribue. Dans le même temps, elle influe sur le propos de ma thèse.

Mélanie Mesager est doctorante à l'université Paris 8 et agrégée de lettres. Formée à la linguistique médiévale puis enseignante, danseuse et chorégraphe, elle mène des recherches sur la façon dont certaines chorégraphies actuelles intègrent les pratiques verbales de l'entretien et de la conversation. Elle est l'auteur du livre *Littéradanse* qui étudie les croisements entre danse et littérature.

Les mois après la soutenance

Retrouver une « écologie » : l'avant et l'après-soutenance

Florence Jou, poète-enseignante-chercheuse

Octobre 2017. Je soutiens ma thèse de doctorat intitulée « La constellation, vers une écologie de l'art », sous la direction de Christophe Viart. Cette soutenance est un moment intense après trois années de recherches. Dans cet article, je souhaite revenir sur deux temps, celui qui précède cette soutenance et celui qui la suit, en proposant des pistes de réflexion sur la mise en place d'une *écologie du sensible* : comment préparer une soutenance en remettant en jeu la relation entre corps et esprit et comment continuer à expérimenter ?

L'avant-soutenance

Août 2017. J'envoie les exemplaires de ma thèse aux six membres du jury¹. Le mois de juillet vient de s'achever : un mois dense avec les dernières relectures, le travail graphique, la mise en pages, l'impression et la reliure. L'objet final est un ensemble de cinq cahiers (voir figures 1 et 2). Il est le fruit d'un travail de collaboration avec Samuel Jan, graphiste, et Edwige Oliver, relieuse d'art. Nous choisissons de fabriquer cette thèse sur le modèle des cahiers, sur lesquels j'écris (format 15 x 25 centimètres, couverture cartonnée, bouts ronds et reliure singer). Edwige Oliver, qui dirige l'atelier La Comète², assure la reliure et la fabrication du contenant des cahiers (une enveloppe, de la même matière que les cahiers, qui se ferme au moyen d'une attache à la japonaise, voir figure 3).

Ce mois de juillet est un temps intense en énergie : vérifier les coquilles, les notes de bas de page qui bougent, les légendes, compléter l'index des noms, thèmes, etc. Au moment où j'envoie les exemplaires, je ne ressens pas un profond soulagement, la fin n'est pas encore actée, il reste la soutenance. Je me demande alors, en éprouvant

1

Le jury est composé de Jean-Pierre Bobillot, professeur des universités, université Grenoble Alpes, poète ; Benoit Conort, professeur des universités, université Rennes 2, écrivain ; Marcelline Delbecq, enseignante, École nationale supérieure de paysage, artiste ; Marie-Dominique Popelard, professeure des universités, université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, philosophe ; Marie Preston, maître de conférences, université Paris 8, artiste ; Christophe Viart, professeur des universités, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, artiste.

2

Diplômée des arts de la reliure, Edwige Oliver fonde l'atelier en 2015. Elle développe des projets singuliers avec des professionnels ou des artistes, allant de la restauration de livres aux décors brodés. Voir www.atelierlacomete.com.



fig. 1 © Samuel Jan.



fig. 2 © Samuel Jan.



fig. 3 © Samuel Jan.

vide et fatigue, comment je vais appréhender l'écart temporel entre l'envoi et la présentation, comment je peux préparer ma soutenance en retrouvant du souffle et de l'énergie... Je décide alors de marcher et de faire une longue randonnée, je suivrai un itinéraire sur six ou sept jours, j'irai de Nantes, où j'habite, à Saumur en suivant à pied le sentier de la Loire à vélo. Je n'ai pas d'idée précise, je suis à l'écoute d'un besoin de changement d'environnement (hors du bureau, de l'ordinateur et du corps immobile à sa table), je souhaite être en interaction, avancer intuitivement, trouver une *disposition*.

La disposition est un terme qui m'a accompagnée théoriquement durant mes trois années de recherches. Il s'agit d'une notion que l'on trouve dans les écrits et travaux de Tim Ingold et James J. Gibson³. La disposition est un processus où l'observateur n'est pas scindé de son environnement, son corps est une surface de réception dans un monde composé de surfaces. Il émet et reçoit des informations sensibles, il est façonné par son environnement, autant qu'il le façonne. Lors de cette marche dans le paysage, je vais chercher à vivre de manière empirique cet état de disposition : atteindre une attitude météorologique, être réceptive aux couleurs, aux sons, aux vibrations, sans que cela signifie pour autant une forme de passivité. Une *attitude météorologique* implique de s'immerger de plus en plus dans un environnement, de s'appuyer sur ses cinq sens, d'être sensible aux dynamiques et aux champs de flux qui traversent cet environnement.

Ceci ne se réalise pas à l'opposé du cheminement opéré durant mes trois années de recherches, excepté les derniers temps où je me suis sentie contrainte en ce qui concerne la rédaction, quand il fallait argumenter et lier les idées, et qu'il était difficile de poursuivre le travail en conservant une interdépendance entre corps et esprit.

Cependant, après ces trois années de recherches, j'ai la sensation d'avoir ingéré des connaissances, comme un effet de consommation ou de sur-consommation, voire d'indigestion. Je me demande ce que j'ai pu métaboliser finalement : parmi cette somme de connaissances, qu'est-ce qui a pu commencer à se sédimenter ? En marchant, je réactive des souvenirs multiples, qu'il s'agisse des espaces où j'ai cherché et fouillé durant la thèse (bibliothèques du Cipm à Marseille, archives de l'Imec, etc.), des rencontres qui se sont produites (Fabrice Hyber, Céleste Boursier-Mougenot, etc.), des lectures déterminantes (Tim Ingold, Philippe Descola, etc.). En traversant des paysages, des espaces-temps antérieurs se superposent et des trajectoires se révèlent. J'ai l'impression d'extraire un condensé des trois années de recherche, comme si mon corps fonctionnait telle une archive mobile, et que la marche permettait de faire émerger les éléments essentiels à transmettre lors de la soutenance.

3

Dans Tim Ingold, 2013, *Une brève histoire des lignes*, trad. Sophie Renaut, Bruxelles, Zones sensibles. Et James J. Gibson, 2014, *Approche écologique de la perception visuelle*, trad. Olivier Putois, Bellevaux, Dehors.

4

Eduardo Kohn, 2017, *Comment pensent les forêts*, trad. Grégory Delaplace, Bruxelles, Zones sensibles.

4

Voir www.maisoncontour.org

Je dispose d'une carte de randonnée, que j'utilise très rarement, puisque le sentier est bien balisé. Je quitte souvent la route, préférant les chemins de traverse, même si certains détours peuvent être très longs. Il fait chaud, je suis un rythme de 30/40km de marche par jour. Douleurs au dos, ampoules qui sortent, lassitude qui apparaît... Peu à peu, je sens qu'une certaine disposition s'active, un mode d'attention à la fois plus précis quant à ce que j'observe et un état de flottement. Je suis de plus en plus immergée dans les paysages que je traverse, d'autant que je suis munie d'un dictaphone : j'écris en marchant, j'enregistre des notes tout en éprouvant la tension physique de mon corps. La production textuelle est complètement liée à l'action du corps. J'expérimente une autre forme d'écriture, étant donné qu'habituellement j'écris sur des cahiers au feutre. Lors de mes pauses, je lis des passages du seul livre que j'ai apporté, *Comment pensent les forêts* d'Eduardo Kohn⁴. Il y est question d'une communauté quichua, de leur activité nocturne, de leurs rêves, de leurs modes de perception au sein de leur éco-système. Ce livre se révèle un outil afin de penser aux rapports que l'on développe avec les non-humains et aux manières dont on interagit avec son environnement. Il me permet de me projeter dans la soutenance. Je vais proposer une immersion dans mon travail et mettre en œuvre des conditions où l'auditoire, jury et public, sera plongé dans une expérience poétique.

Marche et lecture induisent des premières pistes de réflexion concernant le dispositif scénique lors de la soutenance. Je souhaite que celle-ci soit envisagée dans une dimension performative, en rapport avec ma pratique. Tout en commençant à écrire les premiers fragments du texte, que je lirai, j'imagine un objet avec lequel je performerai, un meuble en bois de paulownia, qui sera fabriqué par la suite par un ami menuisier. Je réalise des esquisses sur un carnet : ce meuble serait modulable, une sorte d'objet avec des pièces en bois à articuler et déployer devant le public, jusqu'à devenir un pupitre sur lequel poser mes feuilles. Je pense également à l'organisation spatiale de la salle lors de la soutenance : place du jury, table avec les cahiers de thèse, variations de lumière, etc.

Ce trajet de Nantes à Saumur me place dans un état de non-intentionnalité, un agir moins directif, qui se rapprocherait d'une forme de méditation que j'ai éprouvée lors d'un stage effectué avec Catherine Contour⁵ sur la pratique de l'outil hypnotique à destination des artistes. L'enjeu était de prendre conscience des transformations du corps (variations de températures, intensités, cinq sens) et d'apprendre à maîtriser énergies et dynamiques afin d'entrer en relation avec les autres et d'explorer son alentour.



fig. 4 © Marina Pirot.



fig. 5 © Marina Pirot.



fig. 6 © Marina Pirot.



fig. 7 © Marina Pirot.

L'après-soutenance

Après la soutenance, je me concentre sur mes activités artistiques, notamment un projet intitulé *Enquêtes*⁶ : je rencontre des artistes et/ou collectifs d'artistes contemporains, je mène des séances de conversations avec eux, ils me parlent de leurs œuvres et processus de création. J'écris un texte, il est destiné à être performé, dans l'espace d'exposition des œuvres, ou suivant d'autres contextes. Ces enquêtes approfondissent et prolongent les questions et les pistes écologiques qui ont été soulevées durant la soutenance : rapport au paysage, interactions avec d'autres artistes, importance des surfaces, écriture météorologique, etc. Après la soutenance, je souhaite engager davantage de collaborations artistiques. Je rencontre alors Dominique Leroy, artiste sonore, dont le travail s'ancre dans le paysage : création de dispositifs d'écoute, field-recording, installations qui mettent en jeu le rapport entre corps, contextes paysagers et vibrations sonores. Avec cet artiste, l'enquête prend la forme d'une co-création. Je mène des séances de conversation avec lui, je vais le voir travailler dans son atelier, j'écris un texte. Nous associons fragments du texte et extraits de pièces sonores de Dominique Leroy, afin de créer une fiction qui soit une traversée poétique de son univers artistique. Nous imaginons un dispositif afin que cette fiction soit diffusée à des marcheurs⁷ lors d'une balade dans le paysage, jusqu'à son atelier nomade. Les participants sont munis de récepteurs radios fabriqués par Dominique Leroy, ils cheminent en écoutant une création, organisée par pistes sonores, émises en fonction des éléments du paysage rencontré (souterrain, virage, ruisseau, remorque de chantier...) (voir figures 4, 5, 6 et 7).

À ce jour, j'ai réalisé une dizaine d'enquêtes. Elles m'offrent des contextes pour expérimenter une circulation entre corps et esprit. J'y cherche des modes de faire écologiques, qui consistent à créer des relations au paysage, aux autres, humains et non-humains, à approfondir des états sensibles et proposer une approche poétique des lieux.

6

Voir www.florejou.fr

7

Voici la note d'intention du projet : 2017/2018. Les amis du Musée d'art de Nantes contactent Dominique Leroy, pour une visite d'atelier, curieux de découvrir son univers de travail. Dominique Leroy leur propose alors, après conversations avec Florence Jou, poète-performatrice, une visite d'atelier performative (étant donné qu'il travaille dans le paysage, il vient d'implanter un atelier nomade, une ancienne remorque de chantier, qu'il réaménage sur un site de maraîchers, à Bouguenais Les Couëts, près de Nantes).

Florence Jou soutient sa thèse de doctorat, « La constellation vers une écologie de l'art », en octobre 2017, sous la direction de Christophe Viart. Ses champs de recherche sont la co-création, l'écologie, la performance et les enquêtes. Poète-performatrice, elle pense le poème comme une prise, afin d'explorer des surfaces différentes, expérimenter des collaborations et générer de nouvelles variations.

Table ronde

Quels lieux pour le doctorat ?

Brève synthèse de la table ronde

Marion Fournier, Oriane Maubert, Karine Montabord
et Lucas Serol

Sous la forme devenue rituelle d'une table ronde, nous avons convié chacune des personnes présentes à prendre part à une discussion pendant laquelle il nous fallait répondre à la question : « Quel lieu pour le doctorat ? ». Avant même de commencer nos échanges, nous savions que nous trouverions plusieurs réponses. Il existe précisément *des* lieux pour le doctorat. Si l'on attire l'attention sur les lieux dans lesquels s'épanouissent les années passées à élaborer sa thèse, c'est parce qu'un doctorat ne s'effectue pas uniquement, et parfois pas principalement, entre les murs de l'université. En ce point, nous avons raccordé notre table ronde au thème de la journée – à l'entour de la thèse – et nous nous sommes demandé en quoi les lieux périphériques à l'université peuvent-ils être au centre de la confection d'une thèse.

Tout au long des étapes de recherche et d'écriture, il faut un lieu pour sa pensée, de son amorce à ses finitions. La parole de chaque participant et participante a témoigné de la multiplicité de ces lieux, des usages que ceux-ci présupposent, et a éclairé de façon concomitante comment le lieu définit l'organisation de son temps. En s'en tenant à de telles expériences individuelles, nous avons pu observer plusieurs éléments nécessaires pour comprendre où et comment un doctorat pratique l'espace.

Des lieux personnels : l'habitude et le rituel

Le tour de table a permis de révéler que tout le monde ne dispose pas toujours d'un habitat qui lui soit personnel. Néanmoins, l'idée de s'octroyer un endroit en le faisant sien, de le peupler d'habitudes et de rituels a fait l'unanimité.

1
Virginia Woolf, 1997, [1929], *Une chambre à soi*,
Denoël, p. 162.

La colocation par exemple concerne des doctorant-e-s qui doivent alors aménager dans leur espace un lieu restreint, à la fois au milieu et coupé d'un habitat commun. Lorsque le lieu de vie est trop exiguë (pensons aux chambres dites étudiantes), il faut alors trouver des espaces de substitution. On ne rappellera jamais assez la nécessité d'un espace privé pour se livrer à l'exercice de la recherche. L'écriture et la révision du texte, par exemple, sont des étapes qui demandent de ne pas être interrompu-e. Les coupures au milieu de la matinée ou de l'après-midi – nos échanges lors de cette table ronde ont témoigné de leur importance – seront d'autant plus bénéfiques si elles sont choisies du plein gré de celui ou celle qui travaille à son écrit.

À plusieurs reprises au cours de la table ronde, la famille et les enfants ont été évoqués. Ils sont le reflet d'un environnement avec lequel il faut composer dans le cas de certain-e-s et qui suppose de véritablement établir son propre espace pour espérer quelques heures continues de travail. Cette quête de la continuité est apparue fondamentale afin de pouvoir prendre le temps de « dérouler la journée » en même temps que l'on « déroule son écriture ». Pour ce faire, encore faut-il pouvoir rester au même endroit. Au sens physique, par exemple se conformer aux horaires d'ouverture d'un lieu, mais aussi au sens mental, il s'agit là de se contraindre à rester attablé-e et trouver le moment opportun pour changer de position ; bouger un peu dans le but de relancer sa créativité.

Quel relâchement que de tendre les bras, de s'adonner à une courte marche pour se dégourdir les jambes qui étaient rangées sous le bureau pendant plusieurs heures, et quel élan que de porter le regard à plusieurs dizaines de mètres devant soi, ou encore de briser le silence studieux d'une salle de travail. Le corps a son importance dans le sens où il joue un rôle dans l'espace. Pendant la rédaction, la satisfaction d'avoir à proximité de soi de quoi se restaurer et se désaltérer, ou celle de se lever pour se déplacer, ne sont possibles qu'en quelques lieux bien choisis. Les allers-retours incessants en bibliothèques par exemple sont vite limités par le fait que l'espace soit commun. En somme, si le travail ressort bien de tâches intellectuelles, nous ne sommes pas de purs esprits, et nos corps ont un rôle dans le choix de l'espace, son occupation et la possibilité d'y travailler ou non.

Les cas, à l'évidence, sont divers. Chacun trouve à sa manière le lieu idoine pour fouiller, façonner, bâtir. Là où celles et ceux ne supportent pas les lieux publics, d'autres sont incapables de travailler chez eux. Nous avons pu lors de notre discussion distinguer ce qui relève des possibilités concrètes des préférences matérielles, et en filigrane, nous avons à l'esprit les préceptes de Virginia Woolf qui a insisté sur le fait que la « liberté intellectuelle dépend des choses matérielles¹ ».

Des lieux de passage : la mobilité et le transport

Le métier de la recherche suppose d'enquêter, observer, interviewer et consulter des fonds sur des terrains multiples : cet aspect du travail nécessite donc de nombreux déplacements. Lorsqu'à ce travail se voient cumulées d'autres activités professionnelles ou lorsqu'il faut se déplacer pour suivre un cycle de conférences ou communiquer sur son étude, les jeunes chercheurs et chercheuses s'accommodent d'une grande mobilité, régulière et répétée, parfois quotidienne, investissant l'espace public, des non-lieux comme les gares ou les cafés dans lesquels on attend d'une ville à l'autre le temps de sa correspondance. Sas en quelque sorte entre l'espace privé et public, la voiture, si elle est personnelle, se fait le lieu de mémorandums à haute voix, quand les transports en communs, métros, bus et trains, ainsi que leurs abris, halls et quais peuvent aussi représenter des lieux de prises de notes, dans un cahier, sur un ordinateur ou un téléphone pour enregistrer sa voix.

Dès lors, les trajets réalisés en transports peuvent être réquisitionnés comme des temps de travail. Ils ont l'avantage (ou l'inconvénient) de comporter un point de départ et une ligne d'arrivée précis. Bornés dans l'espace et le temps, ces trajets peuvent représenter des seuils : de tel endroit à celui-ci, d'une tâche à la suivante, d'une fonction à l'autre.

Des lieux mobiles : la porte et le kit

En ethnologue, Pascal Dibie a exploré la symbolique de la porte, par laquelle on pénètre une pièce². La dialectique entre le dedans et le dehors traverse son ouvrage, et nous a semblé à propos pour dire combien il est utile de se créer un lieu personnel, réservé, que l'on puisse ouvrir et fermer à sa guise. Cette porte prend une forme mentale lorsqu'il s'agit de se recréer de toute pièce un espace de travail. Les bureaux collectifs numériques, qu'ils se rattachent à un laboratoire, à une faculté ou tout autre groupe de travail, se nomment justement des « portails » et permettent bien d'entrer dans un lieu que nous avons désigné tantôt mobile, tantôt virtuel.

Dans ces allers-retours, il faut se munir d'outils de travail adéquats : quelques livres et de quoi prendre des notes. Le premier rudiment d'un tel kit est très souvent l'ordinateur portable et une batterie tenace. En comparant son fichier de traitement de texte aux gestes ménagers effectués dans un intérieur, Mona Chollet décrit comment elle s'attèle à mettre de l'ordre dans ses propos pour qu'ils forment des chapitres. Elle écrit : « Les pensées aussi s'éclaircissent lorsqu'on trône au milieu d'un intérieur fraîchement briqué et rangé ; l'esprit se désencombre, l'énergie se renouvelle, l'horizon se dégage³ ». L'intérieur auquel elle fait allusion correspond à l'espace informatique depuis lequel nous écrivons une thèse. L'ordinateur portable est

2

Pascal Dibie, 2012, *Ethnologie de la porte : des passages et des seuils*, Paris, Métailié, « Traversées ». <https://www.cairn.info/ethnologie-de-la-porte--9782864248415.htm>
DOI : 10.3917/meta.dibie.2012.01

3

Mona Chollet, 2016, *Chez soi. Une odyssee de l'espace domestique*, Paris, La Découverte, p. 180.

pensé comme l'indispensable d'un kit transportable. Dans des lieux personnels ou en des lieux de passage, l'ordinateur permet d'entrer dans la recherche, partout et tout le temps. Il est un intérieur mobile, détaché du lieu concret, il permet de se remettre à la tâche n'importe où ; une fourniture toujours prête à l'emploi. D'ailleurs, le logiciel de traitement de texte et son support avaient déjà fait l'objet d'une discussion lors d'une édition précédente de *Fabrique de thèses*.

L'ordinateur devient la porte sur une entrée en la matière. Aidés d'accessoires comme des casques, prises, cahiers, souris, etc., les doctorants et doctorantes peuvent s'installer et faire la transition entre un moment hors travail et un moment de travail : une mise en route. Les signaux sonores de nos différentes interfaces participent de cet entre-deux. La tonalité au démarrage de sa machine, le tapotement sur le clavier, la musique que l'on s'est choisie, ou au contraire, le silence offert par un casque ou des bouchons d'oreilles, permettent de retrouver la voie de la concentration.

Rapidement, il a fallu conclure parce que nous arrivions au terme de cette journée d'étude et devions rendre les lieux. Aussi, nous avons décidé de synthétiser brièvement ces échanges pour que leur trace puisse rouvrir la discussion. En l'état, voici ce que nous pourrions retenir : d'abord la nécessité d'avoir un espace à soi et ensuite celle d'être capable de le reproduire n'importe où et en toutes circonstances.

Biographies des membres du comité de l'Atelier des doctorants qui ont dirigé les actes *Fabrique de thèses #3. À l'entour de la recherche.*

Marion Fournier est doctorante à l'école doctorale Fernand Braudel sous la codirection des Professeurs Roland Huesca (université de Lorraine) et Inge Baxmann (Universität Leipzig). Elle élabore une géoesthétique de la réception depuis l'étude du Tanztheater Wuppertal Pina Bausch dans le cadre de la préparation de sa thèse de doctorat. Avec la danse pour objet d'étude, son travail invoque une approche culturaliste de l'Esthétique et de l'Histoire.

Karine Montabard est doctorante en histoire de l'art à l'université de Bourgogne sous la direction d'Alain Bonnet et de Judith Delfiner. Elle travaille sur la place et le rôle de la danse dans le mouvement Dada. Après son master recherche, concrétisé par un mémoire intitulé « Forme Rythme et Espace : L'œuvre de Sophie Taeuber-Arp éclairée par sa pratique de la danse », elle se dirige vers une formation professionnalisante et obtient la carte nationale de Guide-conférencière.

Oriane Maubert est doctorante à Montpellier 3 Paul-Valéry, et prépare sous la direction de Didier Plassard la thèse « La Marionnette danse : ré-activer le geste sur la scène contemporaine » où elle interroge l'émergence d'un geste chorégraphique à partir de la marionnette et son impact sur le danseur. Elle est enseignante contractuelle et chercheuse associée de l'équipe Praxis à l'université d'Artois, et enseigne également à Paris 3 et Paris 8. Elle est membre du comité éditorial de *Manip, journal de la marionnette* édité par THEMMAA, et coordonne avec d'autres jeunes docteurs le groupe international *PhD in Puppetry*. Ses recherches ont été soutenues par l'Institut international de la Marionnette et l'association des Chercheurs en danse.

Lucas Serol est doctorant en littérature comparée sous la direction de Guy Ducrey, à l'université de Strasbourg où il est également chargé de cours. Il a obtenu en 2017 l'agrégation de lettres modernes, après un master de recherche en littérature comparée à l'École normale supérieure de Lyon. Il travaille actuellement sur sa thèse « Les écritures de la danse moderne au début du xx^e siècle : récits de danseurs et danse en littérature » avec un corpus mêlant des auteurs littéraires et des danseurs ayant pris la plume, originaires de France, Allemagne, Russie, et États-Unis.

Actes de l'Atelier des doctorants en danse

Beatrice Boldrin, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Alessandra Sini (dir.), avril 2016, *Interroger les archives*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Beatrice Boldrin, Camille Casale, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Alessandra Sini (dir.), septembre 2016, *La Danse et ses mots*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Camille Casale, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Alessandra Sini (dir.), janvier 2017, *Corps hors-codes*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Camille Casale, Julie De Bellis, Marion Fournier (dir.), novembre 2017, *Fabrique de thèses #1*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Julie De Bellis, Marion Fournier et Karine Montabord (dir.), février 2018, *Panorama du métier de danseur*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Marion Fournier, Oriane Maubert et Karine Montabord (dir.), septembre 2018, *Fabrique de thèses #2*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Marion Fournier, Oriane Maubert et Karine Montabord (dir.), juin 2019, *Interroger le genre à travers la perspective historique*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Marion Fournier, Céline Gauthier, Oriane Maubert, Karine Montabord (dir.), octobre 2019, *Lire, écrire, danser*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Marion Fournier, Oriane Maubert, Karine Montabord, Lucas Serol (dir.), octobre 2019, *Fabrique de thèses #3*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Les actes sont téléchargeables sur le carnet de recherche de l'Atelier des doctorants en danse : <https://docdanse.hypotheses.org>.

ISSN : 2678-8292

