

# CN D

Centre national de la danse

**Atelier des doctorants**

***Pratiques de thèse en danse – outils à l'œuvre***

*Fabrique de thèses #1*  
*Artisanat et boîte à outils*  
*du chercheur*

3 février 2017

Compte-rendu dirigé par Camille Casale, Julie De Bellis et Marion Fournier, équipe de l'Atelier des doctorants – *Pratiques de thèse en danse*.  
Novembre 2017.

Pour citer ce document : 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, <[isis.cnd.fr/spip.php?article1532](http://isis.cnd.fr/spip.php?article1532)>.

Remerciements à :

Elizabeth Claire, historienne et chargée de recherche au CNRS, et Roland Huesca, professeur d'esthétique de la danse à l'université de Lorraine, répondants lors de cette journée ;

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

*Pratiques de thèse en danse – outils à l'œuvre* renouvelle la formule des Ateliers des doctorants en danse, fondés en 2007 au sein du Centre national de la danse sur un principe de partage des connaissances et de confrontation, et visant à mettre en commun, à croiser et à affiner les méthodologies, les savoirs et les pratiques rencontrées par les jeunes chercheurs sur leur chemin de thèse.

Lieu de rencontre, *Pratiques de thèse en danse* fédère les doctorants dispersés dans les diverses universités françaises et européennes, et leur permet d'échanger avec des artistes chorégraphiques et des chercheurs confirmés, invités pour communiquer de nouvelles pistes de travail. Il s'agit d'un espace qui valorise la spécificité de la recherche en danse, c'est-à-dire l'ancrage dans et sur le corps du chercheur. Ils sont organisés par une équipe constituée de doctorants volontaires, en coopération avec le service Recherche et Répertoires chorégraphiques du Centre national de la danse.

Contact de l'équipe :

[doctorantsendanse@gmail.com](mailto:doctorantsendanse@gmail.com)

Contact au Centre national de la danse :

[recherche.repertoires@cnd.fr](mailto:recherche.repertoires@cnd.fr)

Avant-propos.....	5
<i>Communications</i>	
Sylvie Drouillon	
De la danse à « penser la danse ». Un parcours vers la thèse. ....	11
Laetitia Basselier	
Comment construire une (des) philosophie(s) de la danse classique ?	
Rituels et questionnements des premiers mois de thèse. ....	15
Verónica Cohen	
Danse butō en Argentine. Débuts d’une recherche	
en histoire et théorie des arts .....	18
Yohan Zeitoun	
Analyse du geste et applications chorégraphiques. Le schéma de recherche :	
un outil de planification, de contrôle et d’organisation pour	
la recherche transdisciplinaire.....	21
Sonya Khaflallah	
Danse augmentée pour un spectacle hybride. Organiser sa recherche	
en trois questions-actions.....	25
Isabelle Namèche	
Les sœurs Duncan en Allemagne. Terrains d’enquête en sciences sociales.....	29
Roland Huesca	
Une recherche en trois gestes .....	33
Biographies de l’équipe de l’Atelier des doctorants .....	37



## **Avant-propos**

Camille Casale, Julie De Bellis, Marion Fournier

### *Fabrique de thèses, rituel pour la méthode*

Le 3 février 2017 au Centre national de la danse à Pantin, salle de projection, 3<sup>e</sup> étage, nous avons donné rendez-vous aux chercheurs, doctorants ou plus confirmés, et à tous les curieux de la recherche en danse, pour tenter de répondre à une question *a priori* simple et pour sûr directe : comment *faire* une thèse ?

Nous nous réunissions pour écouter les communications de six doctorants, d'une maître de conférences et d'un professeur. Cette journée donne ainsi le coup d'envoi de rencontres dédiées aux manières de faire la thèse, à la méthode, aux dessous du doctorat, à la partie pratique... Vous l'appellerez comme bon vous semblera, nous avons décidé de résumer l'idée sous le mot *Fabrique*. Pris dans un travail intellectuel, arborant des aspects qui peuvent de temps à autre sembler ésotériques – en effet, à force de concepts, de remaniement du sujet et du plan de thèse, et parfois enfermés dans le bureau pendant plusieurs jours –, nous les doctorants, voyons la nécessité de nous réunir autour de questions en apparence plus triviales. La fabrique de thèses. Le nom voulait annoncer la couleur : en ce 3 février, nous parlerons du travail, de l'artisanat, des outils, des astuces, du *faire*, rien que du *faire* pour toucher du bout des doigts l'idée de tenir notre métier comme un artisan tiendrait le sien. Comment faire une thèse ? La question concentre le discours – il ne s'agira pas de parler du contenu, ce dont nous avons d'ailleurs bien plus l'habitude. Cette habitude nous a justement valu quelques échanges de courriels pour rediriger les retours d'appel à communication, qui exposaient pour la plupart bel et bien le fond du travail. Ici, nous voulons échanger sur la forme et dégager des savoir-faire. En somme, à la fin de la journée, nous devrions être capables de

1

La danse a été pendant longtemps subordonnée à la musique. Son institutionnalisation fut tardive, au début des années 1980 – la création du Centre national de la danse est par ailleurs un emblème de cette autonomisation. Voir à ce propos Marianne Filloux-Vigreux, 2001, *La Danse et l'institution : genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France, 1970-1990*, Paris, L'Harmattan.

2

Le premier département Danse, habilité en licence et maîtrise, fut créé en 1993 par Michel Bernard, à l'université Paris 8. À propos de cette entrée très tardive dans le cadre universitaire, surtout en regard des pays nord américains, voir Hélène Marquié, 2014, « Regard rétrospectif sur les études en danse en France », *Recherches en danse*, n° 1. DOI : 10.4000/danse.619

lister des outils, communs ou non aux communicants, utilisés pour la recherche sur la danse. Face aux nombreux imprévus jalonnant le travail de thèse, à quelles épreuves épistémologiques, pragmatiques et relationnelles se heurtent les jeunes chercheurs ? Vers quelles ressources et interlocuteurs se tournent-ils ? Comment contournent-ils les difficultés rencontrées et comment celles-ci influent-elles sur l'orientation de leurs travaux ? Comment aménagent-ils temps et espaces dans le but de façonner au mieux leur exercice ? Telles étaient les questions qui ont donné naissance à ces quelques heures partagées.

Pour garantir la cohérence d'une journée d'étude, des critères doivent souvent être choisis pour sélectionner les participants. Au sein du comité, nous avons choisi de nous détacher de certains, à commencer par celui du cloisonnement disciplinaire et géographique, afin de réunir au-delà de quelques catégories et de poser la même question à chacun ; une seule exigence, que l'objet étudié soit lié à la danse, ou aux pratiques corporelles. Le panel de réponses ne s'en trouvera que plus pertinent et représentatif. Les lieux où se fait la recherche en danse encouragent d'autant plus à cette ouverture. En effet, l'autonomisation de la danse, que ce soit en tant qu'art<sup>1</sup> ou en tant que champ disciplinaire, a été tardive<sup>2</sup>. La recherche en danse s'est ainsi également faite au sein de départements autres que ceux libellés danse, favorisant ainsi une grande pluridisciplinarité : anthropologie, arts du spectacle, sociologie, études théâtrales, STAPS, musicologie, études culturelles, etc. Ayant à cœur cette mission fédératrice de l'Atelier des doctorants en danse, nous encourageons cette pluridisciplinarité, par des choix de thématiques favorisant l'apport de plusieurs champs disciplinaires, à propos de cet objet d'étude qui nous réunit : la danse. Nous visons à provoquer des échanges entre pays différents pour que les méthodes se fassent, dans une certaine mesure, l'objet de transferts nationaux. En accueillant des chercheurs en lien avec l'étranger (Tunisie et Argentine pour cette journée), la rencontre peut mettre en évidence des dimensions géo-politiques et, dans le cas de la danse, géo-esthétiques.

La danse se hisse donc comme objet de recherche pour tous et chaque chercheur se trouve encore dans la première partie de son doctorat. Le premier critère permet de recenser les interrogations posées sur la danse depuis plusieurs endroits, et le second permet à la journée de mettre l'accent sur une temporalité, en l'occurrence celle du commencement. Si une thèse se fait (et se défait) chaque jour jusqu'à la soutenance (et au-delà), nous avons précisément centré notre questionnement sur le début du doctorat, que nous considérons comme le premier pas dans la recherche et ses mondes. Il y a quelque chose d'initiatique dans le fait d'entreprendre une thèse de doctorat. Ce temps du commencement nous paraissait primordial pour établir un état des lieux des outils et plus loin, il donne l'occasion d'une rencontre entre nouveaux chercheurs.

## L'entrée en doctorat et la thèse comme rites initiatiques

Les doctorants sont plongés dans un état d'ouverture et de perméabilité. Ils adoptent une attitude d'appétence pour le monde qui les entoure, que ce soit dans leur propre discipline ou par la curiosité que suscite d'autres objets d'étude. Ce sont ces arborescences qui vivifient la recherche. Comment démarche de recherche et choix de sujet se synchronisent-ils ? Au-delà des choix de méthodes, comment arrive la mise en place d'habitudes propres au métier, alors nouveau, et qui pourra accompagner toute la carrière de chercheur ? Entrer en doctorat requiert de l'étudiant devenu chercheur une grande adaptabilité qui peut paraître déroutante, lorsque le sujet choisi se dérobe, ou s'ouvre vers d'autres possibles, lorsque les hypothèses de départ aboutissent en cul-de-sac, ou vers la nécessité de recourir à d'autres outils, d'autres disciplines.

Fruit d'un travail long et fastidieux s'échelonnant dans le temps, le travail demandé par une thèse s'envisage comme une suite de courts objectifs, pris dans le quotidien plutôt que comme un objectif lointain et unique qui se résumerait à la soutenance et le manuscrit qu'elle présente. La nouvelle temporalité imposée par le doctorat s'appréhende petit à petit. Roland Huesca, un des deux répondants de la journée, confiait que, chemin faisant, la thèse soutient davantage le chercheur que le chercheur ne soutient sa thèse. Nous trouvons les ascèses pour mener à bien ce projet que nous avons plaisir à appeler « aventure ». Les méthodes, dont nous traitons déjà dans notre publication précédente, *Corps hors-codes*<sup>3</sup>, ne sont pas les seules prérequis pour un début de thèse. La sphère personnelle et pratique du chercheur, où celui-ci se met à table, est tout aussi pertinente et pourtant, beaucoup moins étudiée. Comment s'organiser, aménager le temps et l'espace pour réaliser un doctorat et faire du temps un emploi rigoureux et un allié ? À l'issue de l'après-midi, nous avons pensé à une table ronde. Installés en cercle sur nos chaises, la parole se distribuait spontanément : l'occasion de mentionner les choses oubliées, de rebondir sur ce qu'il avait été dit, de prendre contact avec l'un ou l'autre... En un mot, d'établir du lien.

Elizabeth Claire, également répondante, remarque que la thèse n'est en aucun cas un travail à proprement dit « fini », mais qu'elle relèverait plutôt d'un rite d'initiation. Penser le contraire amènerait une certaine fadeur à cette aventure. Ce rite et cette entrée qui teintaient nos échanges en filigrane renvoient tout deux à une communauté. Nous le rappelions : ce travail solitaire nécessite dans un premier temps de trouver sa place. D'où je parle ? Qui suis-je quand j'écris ? Comment je rentre dans l'objet d'étude « danse » ? Dans quelle communauté de chercheurs je m'intègre, et comment ? Entrer en doctorat revient également à entrer dans une communauté de chercheurs, et participer à l'augmentation et l'actualisation des

3

Camille Casale, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Alessandra Sini (dir.), janvier 2017, *Corps hors-codes, Pratiques de thèse en danse—outils à l'œuvre*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.  
<<http://isis.cnd.fr/spip.php?article1532>>

4  
Voir Hélène Marquié, 2014, *op. cit.*

5  
Marie Buscatto, 2010, *La Fabrique de l'ethnographe dans les rouages du travail organisé*, Toulouse, Octarès éditions, p. 3.

6  
Nathalie Heinich, 2006, « Objets, problématiques, terrains, méthodes : pour un pluralisme méthodique », *Sociologie de l'Art*, OPuS 9-10, p. 15. DOI : 10.3917/soart.009.0009

7  
*Ibidem*, p. 16.

connaissances déjà produites tout comme à l'élaboration de méthodes et d'outils. La recherche en danse est relativement récente au regard d'autres disciplines artistiques, et sa théorisation est tout un champ à investir. Toutefois, elle connaît un très fort accroissement depuis une quinzaine d'années<sup>4</sup> ce qui rend, à nos yeux, d'autant plus nécessaire le travail fédérateur de l'Atelier des doctorants pour créer des liens et des échanges entre doctorants issus de disciplines différentes, mais contribuant toute à la théorisation de la danse, et à l'accroissement des connaissances.

### Pas de protocole, rien que des outils pour des méthodes

Alors... quels outils ? Au détour de rappels liés au sujet de chaque intervenant, les quelques outils qu'il est bon d'employer dès le début du doctorat commencent à s'énumérer. Ces outils participent à la mise en place d'une méthode, leurs usages diffèrent plus ou moins selon les chercheurs. Articuler la pensée et l'action à l'aide de verbes tels : lire, regarder, faire (Khafallah) par exemple ou encore thématiser, décrire, interpréter (Huesca), vous le verrez, permet parfois de rationaliser l'exercice. Les approches qui lient théorie et pratique de la danse se retrouvent également dans cette publication. Les outils utiles tels *Zotero* pour la bibliographie, *Evernote* pour le classement des notes ou encore les différentes méthodes pour mener un entretien structurent les étapes du doctorat. Un élément de réponse paraît alors central : la ritualisation. Il fallait en ce jour en discuter, les interroger dans le but de partager nos réflexions et propager les manières de faire, mais surtout d'opérer un glissement qui nous apparaît maintenant important, du singulier vers le pluriel : la méthode pour la danse, c'est explorer et affirmer des méthodes, précisément. Nous pensons que les méthodes sont décisives pour une discipline intimement liée à la pratique et aussi proche, pour certaines enquêtes, du sensible et de l'empirique. Nous rejoignons ce propos de Marie Buscatto : « Le choix comme l'usage des méthodes par les chercheur-es se situent ainsi au cœur de l'acte scientifique, de sa pertinence, de sa validité<sup>5</sup> ». Quand nous parlons ici de méthode, nous ne pensons pas à l'imposition d'une astuce, d'un protocole à appliquer à sa recherche. Au contraire, le but est celui de l'échange sur la création de sa propre méthode, adaptée à sa problématique. « La qualité d'une méthode se mesure à son adaptation à ce qui est visé<sup>6</sup> ». Ainsi, pour reprendre les propos de Nathalie Heinich, chaque travail de recherche a sa dynamique propre, où « l'objet possède une force intrinsèque qui pousse ou qui tire le chercheur dans des zones non encore frayées, des modes de pensée non prévus<sup>7</sup> ». L'enquête scientifique se réalisera entre raison et intuition. Ces deux dernières guident les avancées et nous permettent de formuler des hypothèses de travail. La raison canaliserait l'intuition et l'intuition dynamiserait la raison.



## Un endroit hors les murs

La publication écrite qui recense les interventions de la journée d'étude a pour ambition bien sûr de laisser une trace de l'événement, mais aussi de rendre le discours partagé au plus grand nombre. Publié au format numérique, le contenu devient alors accessible gratuitement, il suffit de se munir d'une connexion internet et de se rendre sur l'espace des doctorants via le site du Centre national de la danse. Pour les intervenants, le passage de la communication orale à la rédaction d'un article requiert aussi une gymnastique intéressante. Au sein du comité, nous accompagnons cette traduction de l'oral vers l'écrit, à travers des suggestions, des corrections et des relectures. Ces échanges enrichissent les liens entre chercheurs et participent aussi au développement d'outils et techniques propres au métier de chercheur, qui pratiquent régulièrement ces allers et retours entre l'oral et l'écrit. Au cœur de ce travail se pose des questions quant aux marges à ne pas dépasser entre correction et réécriture. La suggestion prévaut sur les formules impératives, et le conseil sur le jugement. Dès lors, la prise de distance par rapport aux divers textes deviendra notre alliée. En-deçà de ces prérogatives méthodiques, la publication qui suit ces journées ouvre un espace d'écriture, et de lecture *a fortiori*, hors les murs de l'université. Pendant qu'elle reste scientifique, elle s'octroie des prises de liberté et des positionnements détachés de l'académie. Elle repose sur une démarche libre et un travail « à côté » de celui de la thèse, qui lui s'effectue dans les murs physiques et rédactionnels de l'institution qu'est l'université. Isabelle Ginot, dans son article « Inventer le métier »<sup>8</sup>, avait rappelé cet impératif qui tend à sortir d'un cadre universitaire pour créer un nouvel espace ouvert aux chercheurs d'horizons divers, et bien sûr, ouvert aux praticiens, aux amateurs de danse, et plus encore.

Cette journée trouve sa place au sein des journées organisées par l'Atelier des doctorants que nous formons. Nous voudrions rappeler l'une de ses missions ici : fédérer et mettre en lien les chercheurs en danse. Chaque journée d'étude correspond tout d'abord à l'exposition de connaissances et de savoir-faire autour de la danse et de la recherche sur la danse, mais elle est aussi un espace de rencontre et de sociabilité, un temps fécond pour que le doctorant trouve ses pairs, puisse les interroger et s'interroger. Cela au profit de la pensée, de la créativité et de la critique, accompagné par trois doctorantes, nous-mêmes en l'occurrence qui structurons cet Atelier et toujours sous le regard bienveillant des répondants invités et du service Recherche et Répertoires chorégraphiques du Centre national de la danse. Tel était notre souhait lorsque nous avons pensé *Fabrique de thèses #1*, journée dont vous allez lire le compte-rendu au fil des pages suivantes. Plus loin, nous tenterons de donner une périodicité annuelle à ce rendez-vous et vous donnons rendez-vous éminemment pour sa seconde édition qui se tient le 14 novembre 2017.

8

« Il faut s'efforcer de créer des espaces de formation et de recherche qui accueillent les praticiens, et qui leur permettent de réinventer ces débats dans un contexte apaisé et libéré des tensions et des enjeux de survie qui encombrant l'espace professionnel. », in Isabelle Ginot, 2014, « Inventer le métier », *Recherches en danse*, n° 1. DOI : 10.4000/danse.531



## De la danse à « penser la danse ». Un parcours vers la thèse.

Sylvie Drouillon, future doctorante.

Peut-être ai-je toujours été dans une démarche de recherche : à l'école maternelle déjà, je rêvais de sauter le petit buisson qui séparait la cour d'école du square voisin pour explorer l'inconnu... J'aimais la danse, mais la danse dans notre famille ne pouvait pas être un métier. Alors j'ai fait HEC.

*L'Exil de Gardel*, film de Fernando Solanas sur le tango, a été une véritable révélation pour moi et, mon diplôme en poche, je suis partie sac au dos en Argentine à la découverte de cette danse. De retour en France, et après une courte carrière de consultante en marketing et deux dépressions, je me suis enfin autorisée à aller vers la création. J'ai fait l'école de théâtre gestuel Jacques Lecoq et j'ai travaillé comme acrobate aérienne dans une compagnie de théâtre de rue. Avec une autre comédienne danseuse, nous avons créé une compagnie de danse-théâtre et une forme de danse nouvelle, le tango-danse contact. C'est alors que j'ai découvert la danse improvisation qui est devenue mon sujet de recherche : l'étude, à partir de l'improvisation en danse, des conditions d'émergence de formes organisées<sup>1</sup>, signes d'une intelligence à l'œuvre et possibles modèles d'organisation.

### Devenir chercheuse

Se lancer dans l'inconnu, habiter les entre-deux, créer des ponts entre domaines séparés, pousser les limites, jouer entre structure et improvisation, sont, à mon sens, des compétences communes aux artistes et aux chercheurs. La perte soudaine de mes activités en tant que danseuse a mis fin à une période de création artistique qui a duré une quinzaine d'années. C'est alors que j'ai commencé à danser dans ma tête, et à prendre des notes sur la danse.

1

La notion de « forme organisée » me semble être un concept clé à développer dans ma thèse ; plus que contour ou structure existant *a priori*, elle serait plutôt à penser comme le résultat d'une perception de l'action par les protagonistes.

2

Citation extraite de la reprise faite par Roland Huesca, à l'occasion de la journée d'étude *Fabrique de thèses #1*, le 3 février 2017 au Centre national de la danse. Voir *supra* pp. 33-36.

Laurent Bibard, professeur d'économie et de philosophie à l'ESSEC, a désigné pour la première fois mes notes comme étant un sujet de thèse et m'a permis ainsi de passer de la création artistique à la recherche.

Suite à cette parole performative, il m'a fallu deux ans pour commencer à écrire. C'est la journée d'étude *Fabrique de thèses #1* qui m'a permis d'entrer dans un début d'écriture académique et a constitué pour moi un véritable passage initiatique dans le monde de la recherche universitaire.

Cette thèse constitue ainsi une synthèse d'expériences qui trouvent dans ce que Roland Huesca appelle « ce geste de pensée »<sup>2</sup>, leur organisation et leur unité.

### **Fabrique de thèses : une entrée dans le monde de la recherche universitaire**

#### - Élaborer un sujet de thèse

En répondant à l'appel à communications proposé par l'Atelier des doctorants en danse, j'ai présenté pour la première fois mon sujet de thèse.

Cela m'a permis de nommer mon sujet, de prendre conscience que j'étais capable d'écrire, non plus seulement à propos d'intuitions personnelles mais dans un cadre académique. Cela a également conduit Laurent Bibard à me proposer une première piste pour la direction de ma thèse et à se positionner comme possible futur codirecteur.

#### - Intégrer un cadre

S'inscrire dans un cadre académique et se familiariser avec l'élaboration d'une pensée scientifique passe par l'acquisition du langage et des formes propres à ce mode de connaissance.

Le fait de participer à des journées d'étude et des colloques permet de se familiariser avec ce langage et ce milieu par immersion et imprégnation et d'en intégrer progressivement les codes.

#### - Donner forme pour communiquer

Écrire et exposer une intuition, c'est la mettre à distance de soi, et donc, commencer à lui donner forme de pensée. C'est accepter de la soumettre à l'appréciation et à la critique d'un public de pairs, et ce faisant, lui permettre d'évoluer. C'est accepter de se conformer à une exigence scientifique, en transformant des intuitions en hypothèses de recherche à travailler. Cela oblige à approfondir pour la collectivité le sens et l'utilité de ses intuitions.

#### - De l'artiste au chercheur, de l'intuition à la pensée

J'ai noté à l'occasion de la journée d'étude, combien chacun de nous, doctorants, semblions attachés à nos sujets comme un artiste

peut être attaché à sa première œuvre. Cela m'a rappelé le premier masque fabriqué à l'École Lecoq<sup>3</sup>.

Les commentaires de Roland Huesca m'ont permis de mesurer combien ma proposition était encore une proposition d'artiste. Il a souligné également la nécessité de passer d'une pensée par fulgurances à une pensée analytique, et de faire dialoguer intuition et raison afin d'accéder à la construction d'une pensée scientifique.

### **Penser comme consultant, comme artiste, comme scientifique**

Passer des études dans une grande école, du travail de consultant en entreprise à la création artistique, la danse, l'improvisation, puis à un travail de réflexion scientifique nécessite d'habiter des modes de pensée très différents, entre convergence et divergence.

Il s'agit à chaque fois d'opérer des transformations profondes dans son mode de pensée et dans son mode de vie, ce qui requiert une grande souplesse cognitive, patience et persévérance, et nécessite de soigner les transitions. Modifier organisation intérieure et extérieure requiert beaucoup de temps et d'énergie. Entre chaque étape, il faut habiter des entre-deux indéfinis, accepter que la forme de l'organisation tarde à émerger, voire que ces entre-deux soient la forme elle-même...

### **Démarrer une thèse à cinquante ans, avec une famille et une activité professionnelle : intégrer la complexité**

La thèse est comme la continuité de mes activités antérieures, elle s'inscrit progressivement dans ma vie. Depuis trois ans, toute mon organisation personnelle se modifie en vue de porter ce projet de thèse. Cette quête d'une organisation de travail semble fonctionner comme une improvisation en danse.

Compte-tenu de la lenteur et de l'importance du changement organisationnel à opérer, je ne me suis pas encore inscrite à l'université. Je prends appui sur la présence de Laurent Bibard et de mon mari, lui-même en activité, et qui démarre une deuxième thèse à cinquante-huit ans.

Faire une thèse à cinquante ans et plus, ce n'est plus construire un cheminement professionnel, c'est plutôt rendre compte d'une expérience et tenter de transmettre un savoir qui y est associé. Notre structure familiale permet de créer un espace de concentration pour chacun à mi-temps : nous avons chacun notre maison et nous nous occupons de nos deux enfants chacun la moitié de la semaine.

Une activité d'hébergement touristique me permet d'avoir des horaires relativement souples, de ne pas être trop isolée et aussi de rencontrer des chercheurs. Des ressources locatives modestes viennent compléter ce revenu, ce qui m'assure une autonomie

3

Après avoir acquis les bases du jeu corporel théâtral, chaque élève doit fabriquer un masque avec lequel il va travailler le jeu masqué. À mon sens, ce masque a une véritable valeur initiatique, il contient une charge émotionnelle qu'il convient de dépasser pour pouvoir accéder véritablement au jeu théâtral.

4

Eugen Herrigel, 2016, [1955], *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Paris, Dervy.

financière précieuse. Ces activités représentent un mi-temps dans lequel il faut ménager la place de l'isolement et de la concentration que nécessite le travail intellectuel. Pour le moment, je ne peux que saisir des instants de travail.

Dégager l'espace de concentration nécessaire à la lecture reste ma difficulté majeure, au sein d'activités très fragmentées et chronophages car très relationnelles. L'enjeu est d'arriver à installer une routine mais il est impossible d'en forcer l'émergence. C'est comme une cible qu'on viserait sans viser, comme le décrit Eugen Herrigel dans *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*<sup>4</sup>. J'ai donc appris à travailler avec le temps et à intégrer le plus sereinement possible imprévus et obstacles.

Ce qui me tient, c'est une nécessité intérieure, le désir de témoigner d'une expérience qui me semble pouvoir faire sens pour la collectivité, et le plaisir profond que procure le travail de la pensée que je découvre comme un matériau plastique, une terre, une eau, un mouvement.

---

**Sylvie Drouillon.** Diplômée HEC 1989, après trois années d'activité comme consultante, elle fait le choix de quitter ce domaine pour devenir danseuse de tango argentin. Elle découvre la danse improvisation et crée le tango-danse contact. La naissance de sa fille et un accident du genou l'obligent à arrêter la danse. L'impossibilité de danser physiquement inaugure le début de sa réflexion sur la danse et l'improvisation.

# Comment construire une (des) philosophie(s) de la danse classique ?

## Rituels et questionnements des premiers mois de thèse.

Laetitia Basselier, doctorante.

L'atelier *Fabrique de thèses #1* m'a permis d'exposer les difficultés méthodologiques rencontrées lors de mon premier semestre de thèse, notamment celles concernant la délimitation de mon corpus de recherche. À l'issue de cette journée, grâce aux conseils donnés par les répondant.e.s, ainsi qu'aux discussions avec d'autres doctorant.e.s, j'ai pu préciser le cadre spatio-temporel de ma recherche et affiner ma problématique. Je débute cette année une thèse en philosophie de la danse, sous la direction d'Anne Boissière, au Centre d'étude des arts contemporains de l'université Lille 3. Ma thèse aborde sous un angle philosophique l'élaboration de la notion de danse classique en catégorie esthétique au xx<sup>e</sup> siècle.

Les questionnements que j'y mène s'initient dans mes travaux de master en philosophie, dont le premier portait sur le concept esthétique de grâce en Allemagne au tournant des xviii<sup>e</sup> et xix<sup>e</sup> siècles, et le second sur la notion de style néoclassique en danse, notamment en France. Au fil de ces travaux, j'ai rencontré certaines difficultés qui m'ont conduite à adopter des choix méthodologiques toujours opérants pour ma thèse. Par exemple, l'un des enjeux était de construire une philosophie esthétique qui n'essentialise pas les notions, mais qui s'appuie sur leur histoire et la multiplicité de leurs usages ; un autre, de penser le rapport des notions aux objets auxquels elles se rapportent, des discours aux pratiques, aux productions artistiques, et aux expériences esthétiques. Ces travaux m'ont fait mesurer l'importance qu'il y a à nourrir la réflexion philosophique à une recherche historique rigoureuse, ainsi qu'à d'autres approches esthétiques, comme l'analyse du geste, mais aussi la nécessité d'assumer un ancrage disciplinaire, en l'occurrence dans une certaine philosophie esthétique. Au cours de mon master 2, j'ai

également constaté, d'une part que c'était la notion de danse classique, davantage que celle de danse néoclassique, qui faisait l'objet de débats esthétiques au vingtième siècle ; d'autre part, que la danse classique et la notion de danse classique suscitaient un récent regain d'intérêt en France.

C'est à partir de ces constats que j'ai écrit mon projet de thèse. Je souhaitais travailler avec Anne Boissière, car je me reconnais dans son approche philosophique de la danse. De plus, cela m'intéressait d'avoir une charge d'enseignement au sein du département Arts/Danse de Lille 3, de côtoyer ses enseignant.e.s-chercheur.se.s et d'autres doctorantes en danse. Mon projet visait à articuler deux désirs : celui de penser une philosophie esthétique de la danse classique, et celui de creuser historiquement et conceptuellement la notion de danse classique. J'ai dressé un état de la recherche qui m'a permis d'établir ma problématique, ma méthode et mon corpus.

Au cours des premiers mois de thèse, j'ai essentiellement approfondi l'état de la recherche et progressivement élargi ma bibliographie (pour laquelle j'ai suivi une formation au logiciel *Zotero*), en fréquentant la médiathèque du Centre national de la danse, les bases d'articles *Cairn* et *Jstor*, et la revue *Recherches en danse*.

J'ai rédigé un premier planning de thèse, organisé autour de cinq types de travaux : les lectures d'ouvrages et d'articles facilement accessibles et de littérature secondaire ; le dépouillement de fonds d'archives en France (notamment au Centre national de la danse et à la Bibliothèque-musée de l'Opéra) et à l'étranger ; les rencontres et entretiens avec des chercheur.se.s en danse, des danseur.se.s, etc. ; la participation à des journées d'étude et la rédaction d'articles ; la rédaction de parties de ma thèse, selon un rythme convenu avec ma directrice.

J'ai organisé les documents relatifs à ma thèse en plusieurs dossiers : une bibliothèque virtuelle, une bibliographie classée par thèmes et par bibliothèques, des fiches de lecture, le compte-rendu de mes discussions et entretiens, et les premières ébauches de plan de thèse et de rédaction de chapitres. J'ai aussi commencé à tenir un carnet de bord où je note « au fil de la plume » mes réflexions.

En parallèle de cette cartographie plus fine de l'état de la recherche et des sources, j'ai passé beaucoup de temps à préciser ma problématique, et donc à reformuler mon sujet de thèse, en étudiant comment ces variations d'angles pouvaient induire des variations de corpus et de méthode. Les deux difficultés principales que j'ai rencontrées furent de définir mon ancrage disciplinaire, entre philosophie, histoire de la danse et études en danse (et donc de réfléchir à une éventuelle codirection ou cotutelle) et de délimiter l'ampleur de mon corpus, tant en termes historiques, géographiques, que de types de sources à analyser. Répondre à des appels à contribution m'a permis de débloquer cette inhibition face à un corpus au départ titanesque,



en travaillant sur des objets précis, à partir desquels je pouvais tisser des constellations de textes, de pratiques et de productions artistiques, et préciser la problématique de ma thèse.

Les retours faits par Elizabeth Claire et Roland Huesca m'ont aidée à résoudre ces difficultés. Ceux-ci m'ont fait comprendre que mon sujet pouvait, de façon tout à fait féconde, être à la fois philosophique et historique, et que la délimitation d'un cadre spatio-temporel était nécessaire à l'avancée de mes recherches, même s'il s'affinerait au fil de mon travail. Leur remarque selon laquelle il était possible de me concentrer sur une seule ville, et sur quelques décennies, m'a permis de reprendre une intuition que j'avais laissée de côté, mais qui avait considérablement participé à l'élaboration de mon projet de thèse : celle selon laquelle il se joue quelque chose de particulier pour l'élaboration de la notion de danse classique à Paris, des années 1920-1930 aux années 1970-1980. En accord avec ma directrice, j'ai ainsi limité mon cadre spatio-temporel à cette période et à ce lieu, et redessiné ma bibliographie en fonction de ces nouvelles données. Cela m'a en outre permis de mieux répartir mon planning de travail, notamment quant au dépouillement de fonds d'archives, de définir quelles sources (textes, photographies, vidéos, entretiens...) comprendrait mon corpus, et de penser à des personnes qu'il me faudrait rencontrer. Menant des recherches qui relèvent à la fois de l'histoire culturelle et de la philosophie, Roland Huesca m'a encouragée à garder une conscience du multiple, et à continuer à travailler en construisant des constellations permettant d'examiner l'émergence, le devenir et les usages des notions. Il m'a aussi donné quelques pistes de réflexion, autour par exemple de la dialectique oubli/tradition que fait jouer la notion de danse classique, et des enjeux de pouvoir dont cette dialectique est solidaire dans des lieux comme l'Opéra national de Paris. Ce cadrage de mon corpus a enfin été important pour redéfinir mon approche philosophique, et la concevoir non seulement comme une analyse conceptuelle et critique, mais aussi comme une réponse à un moment artistique et théorique particulièrement fécond dans l'histoire de la danse classique.

---

**Laetitia Basselier** est agrégée de philosophie et débute sa thèse en philosophie de la danse à l'université Lille 3, sous la direction d'Anne Boissière (au Centre d'étude des arts contemporains). Au cours de sa formation en philosophie à l'université Paris 1, pendant laquelle elle a suivi un semestre d'études en danse à Leipzig, elle s'est progressivement orientée vers la recherche en philosophie de la danse. Ses mémoires portaient sur la notion esthétique de grâce au XVIII<sup>e</sup> siècle, puis sur le style néoclassique en danse. Sa thèse a pour objet l'élaboration philosophique de la notion de danse classique au XX<sup>e</sup> siècle.

## Danse butō en Argentine. Débuts d'une recherche en histoire et théorie des arts.

Verónica Cohen, doctorante.

1

Je suis danseuse de danse butō, mais je ne veux pas seulement hiérarchiser mon expérience sinon celles des danseurs en général.

2

Maurice Merleau-Ponty, 2016, [1945], *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, p. 9.

L'objectif de ce travail est de diffuser les outils du travail de recherche que j'effectue actuellement pour ma thèse de doctorat en histoire et théorie des arts, à l'université de Buenos Aires. Ce projet de thèse se propose de décrire des modèles d'expérience du corps menés dans la pratique artistique de la danse, à partir de l'analyse de deux expériences : les appropriations argentines de la danse butō par des groupes de danse contemporaine travaillant avec des métissages populaires, et par des corps venant de classes populaires. Le travail interroge également notre propre expérience de danseuse<sup>1</sup> : comment est-ce que nous produisons une série de mouvements que nous appelons « danse » et que, selon leur forme, nous appelons butō ou d'une autre manière ? Qu'est-ce qu'un corps en état de danse et comment accéder à cet état ?

Au cours de la recherche, nous nous sommes heurtés à trois problématiques principales : la place à partir de laquelle nous pensons et interrogeons notre discipline et notre lieu géopolitique ; la sélection des objets ; les difficultés méthodologiques concernant les interviews des danseurs.

### Un lieu académique hybride

Le lieu académique depuis lequel quelqu'un réfléchit est important. Dans mon cas, il s'agit d'un lieu hybride. J'ai une formation initiale en sciences sociales, j'ai ensuite étudié les arts et j'étudie maintenant la phénoménologie. Dans le même temps, je suis danseuse. Ce parcours pluridisciplinaire m'a encouragée à mener une réflexion autour des liens entre théorie et pratique. L'objectif de la phénoménologie est de « [r]evenir aux choses mêmes<sup>2</sup> » à partir de la

description, il ne s'agira pas d'analyser ou d'expliquer. Cette approche théorique évite les représentations et les conceptions hâtives de nos pratiques. Chez Maurice Merleau-Ponty notamment, le concept de corps propre comme le corps vécu, et « noué à un certain monde<sup>3</sup> », est utile pour analyser et apprécier l'expérience des danseurs sans *a priori* et depuis une expérience antéprédicative.

Lorsque j'ai commencé à étudier la danse, j'ai utilisé le langage de manière métaphorique. Par exemple, dans l'expérience de la danse butō, je disais : « Pendant que je danse, je suis jetée depuis le cosmos comme une marionnette à ficelles ». En fait, il y a des choses que la métaphore ne communique pas : ici, le regard se tournait vers l'intérieur, la relation entre le haut et le bas changeait. Effectivement, l'expérience est plus complexe qu'une phrase sur elle.

## Deux objets d'étude

En même temps, l'activité de recherche implique le lieu à partir duquel nous parlons, dans ce cas, je parle depuis l'Amérique latine, un terrain géographique avec une histoire de la danse qui lui est propre. La danse butō est née au Japon en 1959 mais son *boom* en Europe et aux États-Unis se fait dans les années 1980. Dans les années 1990, deux danseurs argentins<sup>4</sup> étudient à l'étranger et retournent en Argentine pour l'enseigner. En outre, le Combinado Argentino de Danza et KM29 sont deux compagnies de danse contemporaine où les corps dansants sont, pour la plupart, populaires. KM29 provient du travail de Juan Onofri, Matias Sendón et Marina Sarmiento dans les ateliers de l'école de La Salle située dans Gonzalez Catan, un quartier très pauvre de la banlieue de Buenos Aires. À partir de ce travail avec les étudiants de l'atelier, le groupe a présenté deux œuvres de cette façon : *Los Posibles* (*Les Possibles*, 2011) et *Duramadre* (*La Dure-mère*, 2014). Le Combinado Argentino de Danza est formé en 2000 pour Andrea Servera avec danseurs dont ses connaissances de la danse ont été acquises dans la rue. Ses œuvres mixent le hip-hop, la danse contemporaine et le folklore. Les deux compagnies sont constituées par des jeunes habitants des banlieues dont les formations en danse ne sont pas académiques. Cependant, ses œuvres ont circulé dans le circuit de la danse contemporaine de la capitale.

Ces deux compagnies autant que la danse butō, soit les deux objets d'étude, amènent à réfléchir autour de la géopolitique du savoir. Walter Mignolo, un argentin sémioticien professeur à Duke University, a montré que « le savoir n'est ni abstrait ni délocalisé<sup>5</sup> », il répond ainsi au clivage entre le centre, (au sens de l'unité) et la périphérie, (qui est définie par le manque). Il existe l'illusion de créer « la nécessité, de toutes les régions de la planète, de "monter" sur l'épistémologie de la modernité<sup>6</sup> ». On peut ajouter à l'analyse de Mignolo que cette géopolitique du savoir est aussi imprimée dans le corps. Dans des œuvres de danse butō ou chez des compagnies comme KM29 ou Combinado Argentino de Danza en Argentine,

3  
*Op. cit.*, p. 184.

4  
Rhea Volij a étudié principalement avec Sumako Koseki à Paris et Gustavo Collini avec Kazuo Ōno au Japon.

5  
Catherine Walsh, 2002, « Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Entrevista a Walter Mignolo » in Catherine Walsh, Freya Schiwy et Santiago Castro-Gómez, *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo Andino*, Quito, UASB/ Abya Yala.  
<<http://www.oei.es/historico/salactsi/walsh.htm>>

6  
*Idem.*

7

Voir les vidéos des œuvres : Rhea Volij, *Alertarelatata*, danse butō, <<https://vimeo.com/151951653>> (2015) ; Combinado Argentino de Danza, *Mentira la verdad*, *Cinco lugares para una intervención urbana*, <<https://www.youtube.com/watch?v=8cemjlhOIE0>> (2016) ; Santiago Mitre et Juan Onofri Barbato, KM29. *Los Posibles*, <<https://vimeo.com/99936997>> (2013).

8

Cecilia Musicco et Victoria D'hers, 2012, « Danza, movimiento y pensamiento. Algunas experiencias en la Ciudad de Buenos Aires » in *Onteaiken. Boletín sobre prácticas y estudios de acción colectiva*, n° 14, año 7, Córdoba. <<http://onteaiken.com.ar/ver/boletin14/1-5.pdf>>

on voit des formes et mouvements du corps « périphériques ». Par exemple, dans KM29, la banlieue marque les corps des danseurs : tatouages, cicatrices de morceaux faits dans des combats dans la rue<sup>7</sup>. À partir de l'analyse de la pratique, nous essayons de comprendre les enjeux de ces corps.

### L'entretien comme méthodologie

Nous utilisons l'entretien comme méthodologie pour accéder aux expériences corporelles des danseurs. Le premier entretien a été réalisé avec moi-même. Il fallait que je danse pour voir si mes réponses correspondaient à mon expérience ou à l'idée que j'en ai eu. En m'inspirant d'une méthodologie qui associe parole et mouvement : *Des entretiens en mouvement*<sup>8</sup>, les entretiens commencent avec une question au danseur à laquelle il peut répondre par le mouvement. Nous poursuivons avec une série de questions à laquelle le danseur répond oralement. Il me semble que je devrais aussi le questionner simultanément sur ses mouvements afin de savoir comment il y prête attention.

Pour conclure, il faut mener la même réflexion sur la pratique de la danse que sur la pratique de la recherche. *Fabrique de thèses #1* a été un espace pour repenser ce rapport. L'éloignement spatial de mes objets ; parler depuis l'Amérique latine en Europe, a ouvert une nouvelle manière de les considérer, davantage en relation avec le contexte international de la danse.

---

**Verónica Cohen** est doctorante en phénoménologie de la danse et suit un doctorat d'histoire et théorie des arts à l'université de Buenos Aires (UBA) en Argentine. Son travail est dirigé par les Dr. Horacio Banega et Arq. Susana Tambutii et financé par le Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Elle collabore au séminaire « Performance et arts du mouvement » dans le master de Théâtre et Arts performatifs à l'Universidad Nacional de Artes (UNA), et est danseuse de butō depuis neuf ans.

## Analyse du geste et applications chorégraphiques.

### Le schéma de recherche : un outil de planification, de contrôle et d'organisation pour la recherche transdisciplinaire.

Yohan Zeitoun, doctorant.

Le sujet que je porte a connu bien des métamorphoses. Initialement envisagé pour proposer une méthode de traitement du signal issu de données de *motion capture* qui donne accès à des informations sur les qualités de mouvement, et donc ancré dans le champ des sciences de l'informatique, il a progressivement dérivé vers des questions d'ordre philosophique. En effet, mon investissement personnel dans le cadre de créations chorégraphiques m'a ramené à une question fondamentale de l'analyse : de quelle nature sont les éléments que l'on va considérer comme « éléments purs » du phénomène analysé ? Ici il ne s'agit nullement de partir à la recherche aporétique d'une quelconque essence universelle de la danse. Mais de questionner ce que produit sensiblement la danse dans une situation donnée. Or, en me jetant initialement dans la question du traitement informatique des données brutes, je ne faisais que me dérober de cette question dont les réponses possibles relèvent plus des sciences humaines que des sciences de l'informatique.

C'est pourquoi le développement actuel de ma recherche dans le cadre d'une thèse traverse plus essentiellement les champs de l'ontologie, de l'esthétique et de l'épistémologie de la danse tels qu'ils sont mis en pratique par les notateurs et l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD), que des champs plus explicitement techniques. En définitive, son élaboration impose de recourir à des champs d'études très divers qui tour à tour redéfinissent la problématique, et l'affinent, mais peuvent également se l'accaparer au détriment de la recherche.

Aussi, la dispersion étant un ennemi récurrent du doctorant, la première phase de mon travail, en réalité largement effectuée

en amont de mon inscription en thèse, a consisté à imaginer une version virtuelle de ma thèse matérialisée sous la forme d'un schéma de recherche. En effet, dans mon cas la nature du résultat de cette recherche transdisciplinaire, son aboutissement, ne consiste pas tant à répondre à la question « quoi ? » qu'à un « comment ? ». Il s'agit moins de créer de la connaissance fondamentale que de créer des liens, des méthodes dialectiques, entre les champs traversés.

### Élaboration du schéma de recherche

Le schéma de recherche consiste alors à organiser l'ensemble des contributions des différents champs d'études à traverser. Concrètement je constitue en réalité plusieurs schémas inter-communiquants.

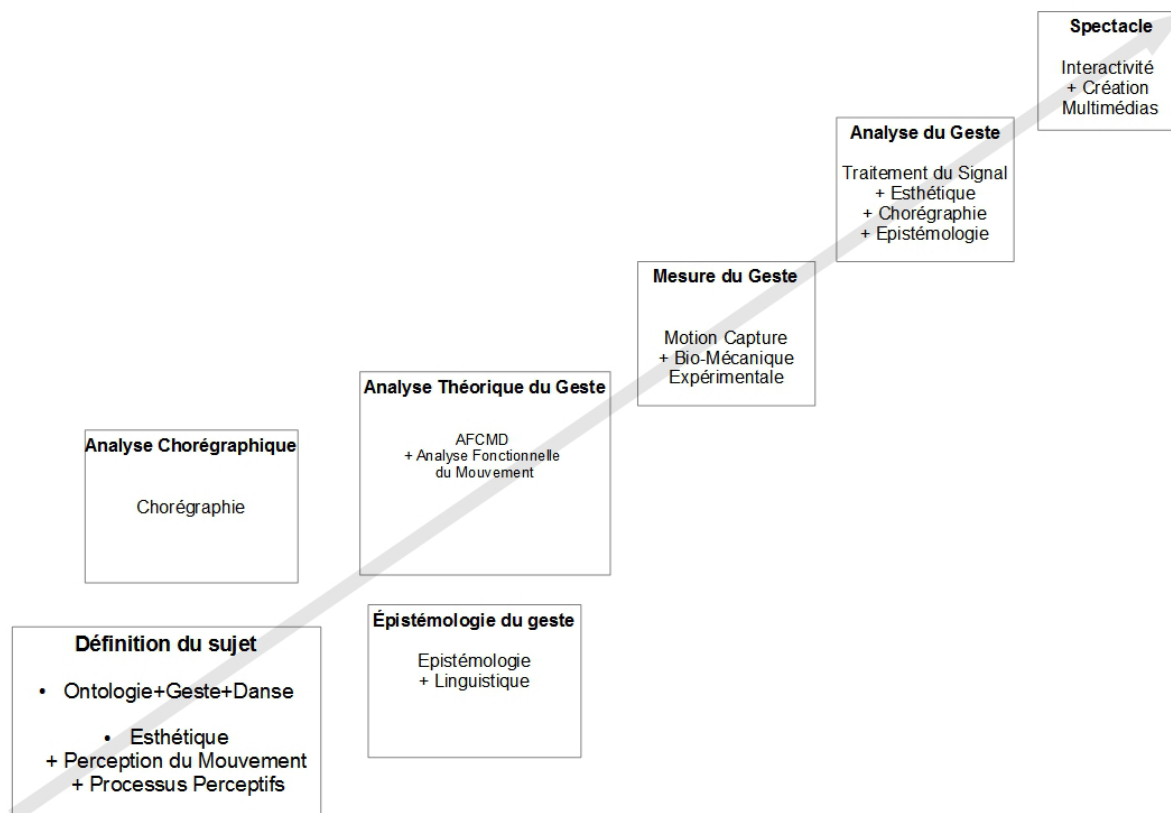
I. Le premier schéma catalogue l'ensemble des champs que j'ai jugé nécessaire de traverser ou qui m'ont été suggérés par mes encadrants et les organise en fonction de leur poids dans l'élaboration du sujet. Dans mon cas, il apparaissait que l'élaboration du sujet impliquait de recourir à la philosophie, aux sciences cognitives, à l'anatomie, à la biomécanique, aux sciences informatiques, à l'art numérique et à la danse. À cette étape, l'objectif est de pouvoir délimiter un premier corpus bibliographique de référence mais aussi de commencer à virtualiser l'investissement qui sera nécessaire dans chaque champ.

II. Ce schéma se développe assez rapidement en un second schéma qui divise ces champs en sous-catégories. Dans mon cas, le développement est le suivant :

- philosophie => philosophie du geste (ontologie, esthétique, épistémologie) + philosophie de la danse
- sciences cognitives => processus perceptifs + perception du mouvement + linguistique
- anatomie et biomécanique => anatomie fonctionnelle du mouvement + biomécanique expérimentale + capture du mouvement
- sciences informatiques et arts numériques => interactivité + *motion capture* + traitement du signal + création multimédias
- danse => chorégraphie + AFCMD

Cette étape permet évidemment de préciser le corpus bibliographique mais son objectif est surtout de dégager des espaces de rencontres entre les champs d'étude.

III. Le troisième schéma est le schéma principal qui me permet de planifier, contrôler et organiser la recherche. Il dispose les sous-catégories sur une flèche du temps et réalise les connections entre elles pour générer des étapes de recherche.



En pratique, une version plus détaillée encore doit être établie pour décomposer chaque étape de travail et y délimiter des axes de recherche.

### Utilisation du schéma de recherche

L'élaboration de ce schéma doit être perçue comme une préfiguration de la recherche. Elle vise à organiser la première phase de consultation bibliographique qui peut s'avérer particulièrement erratique et décourageante lorsque l'objet de la recherche traverse des champs variés.

Une fois établi, le schéma présente tout d'abord une utilité en matière de planification. Il permet évidemment d'évaluer les temps de travail nécessaires pour chaque étape, mais plus encore, il permet d'anticiper les prises de contact nécessaires avec les éventuels collaborateurs de recherche (qu'il s'agisse de personnes physiques ou d'institutions) et ainsi d'établir un planning approprié.

En second lieu, il est un excellent outil de contrôle en cela qu'il incite à confronter toute nouvelle source bibliographique ou toute rencontre à sa validité au sein du schéma. La référence régulière au schéma ou à ses éventuelles adaptations progressives permet ainsi de limiter la dispersion mais également de maximiser l'apport des

sources une fois passée la première phase d'investissement bibliographique. Il permet également de contrôler sa propre efficacité en lien avec le planning qu'il a permis d'établir et donc d'adapter ses temps de travail.

Enfin et surtout, il est un outil d'organisation des connaissances. Sa conception en elle-même préfigure le plan de la recherche et permet donc d'organiser la pensée. Mais plus encore, la référence régulière au schéma permet de redistribuer toutes les informations dans les fichiers correspondant à chaque étape et sous-étape dès la consultation d'une nouvelle source. Il s'agit ainsi de limiter la déperdition des connaissances, fréquente dans le cas d'une étude transdisciplinaire pour laquelle des aspects divers d'une même source peuvent s'avérer pertinents à des étapes différentes – et parfois très éloignées dans le temps – de la recherche.

### Évolution et enrichissement du schéma au cours de la thèse

Ce qui ressort de mon utilisation personnelle du schéma, que j'ai souhaité présenter ici, c'est qu'il permet essentiellement de donner une certaine stabilité au processus de recherche globale et de limiter l'investissement dans chaque champ au strict nécessaire. En effet, j'ai souvent succombé, comme beaucoup de doctorants, au sentiment de manquer de pertinence quant au traitement de certaines parties de mon sujet, et conséquemment je me suis régulièrement investi plus que de raison dans certains champs dont l'importance était en réalité relativement négligeable dans l'élaboration de ma thèse. Or, la position du chercheur transdisciplinaire n'est pas celle d'un spécialiste, si ce n'est dans l'art de condenser les connaissances. Je crois que c'est précisément ce que dévoile la forme même du schéma qui me rappelle que le corps de texte de ma thèse ne peut donc pas tant consister en la discussion et la critique fondamentale des connaissances, qu'en leur définition et leur dialectique.

La face cachée du travail de recherche transdisciplinaire est donc bien celle qui prélude à la recherche en elle-même. Une phase de travail proprement phénoménologique en cela qu'elle invite à se laisser traverser par son sujet avec une curiosité qui n'exclut aucun domaine. J'ai en ce sens moi-même refaçonné mon schéma de manière parfaitement inattendue après des lectures que je considérais alors comme ludiques et non orientées par mon activité de recherche. Si bien qu'aujourd'hui je prends conscience du fait que l'élaboration et la modification de ce schéma de recherche constituent le vrai travail d'une recherche pluridisciplinaire, qui consiste à discuter les connaissances pour les faire communiquer. Et la finalité d'une telle recherche est donc peut-être essentiellement de créer la possibilité d'autres recherches en jetant les ponts qui sont nécessaires à leur conduite.

---

**Yohan Zeitoun.** Suite à des études d'ingénieur civil, il s'oriente vers le spectacle vivant où il collabore en tant que technicien avec diverses compagnies de danse internationales (Akram Khan, Pina Bausch, Batsheva, etc.) puis s'engage progressivement dans une pratique du mouvement qui oscille entre danse et cirque. Depuis trois ans, cet ensemble de pratique se croise et se développe sous la forme d'une thèse, qu'il réalise sous la direction de Gérard Pele à l'université Paris 1-Panthéon Sorbonne, en co-encadrement avec Frédéric Bévilacqua de l'IRCAM.



# Danse augmentée pour un spectacle hybride.

## Organiser sa recherche en trois questions-actions.

Sonya Khaffallah, doctorante.

La recherche-création que je mène en cotutelle entre Paris et Sousse vise à explorer les spectacles chorégraphiques contemporains introduisant les nouvelles technologies et plus précisément la réalité augmentée<sup>1</sup> afin d'offrir au spectateur un univers nouveau dans lequel il sera immergé. Ce spectacle hybride de danse augmentée, qui permet d'incruster de façon réaliste des objets virtuels dans une chorégraphie en temps réel, témoigne d'une frontière confuse entre le réel et le virtuel, et représente la rencontre pluriculturelle notamment entre la culture tunisienne et d'autres cultures, telles que les cultures ga liques et hindoues. Ce spectacle sera d'une durée de 10 à 20 minutes, et représentera la fusion entre mouvements réel et mouvement virtuel qui prendra corps sous forme d'images numériques (objets en 3D, images de synthèse, animations vidéo, etc.).

Afin de mener à bien cette recherche-création, il est nécessaire de préparer un planning de recherche qui nous permettra de nous organiser d'un point de vue méthodologique. Dans un premier temps, notre travail sera structuré par trois axes présentés sous forme de questions : Que lire ? Que regarder ? Que faire ?

### Que lire ?

Nous étudierons les livres en rapport avec la danse hybride, la technologie numérique et la réalité augmentée (ouvrages esthétiques, artistiques et techniques) comme *Danse et Nouvelles technologies : enjeux d'une rencontre* d'Olympe Jaffré, *L'Art numérique* d'Edmond-Couchot et Norbert Hillaire et *Qu'est ce que la danse contemporaine ? Politiques de l'hybride* de François Frimat<sup>2</sup>. Nous nous intéresserons aussi au thème de la pluriculturalité que nous souhaitons traiter dans notre création expérimentale à travers des ouvrages tels que ceux

1

La réalité augmentée est un terme n  au début des années 1990 permettant de qualifier une nouvelle forme d'interaction entre l'utilisateur et la machine basée sur l'association d'objets réels, issus de l'environnement de l'utilisateur, et virtuels, c'est-à-dire crées par l'ordinateur. [Tom Caudell et David Mizell, 1992], cf. Margarita Anastassova, Jean-Marie Burkhardt, Christine M gard, Pierre Ehanno, 2007, « L'ergonomie de la réalité augmentée pour l'apprentissage : une revue », *Le travail humain*, Paris, Puf, vol. 70 (2), p. 98.

DOI : 10.3917/th.702.0097.

2

Olympe Jaffré, 2007, *Danse et nouvelles technologies : enjeux d'une rencontre*, Paris, L'Harmattan, « L'Art en bref ». Edmond Couchot et Norbert Hillaire, 2003, *L'Art numérique : Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, « Champs ». François Frimat, 2010, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? Politiques de l'hybride*, Puf, « Intervention philosophique ».

3

Hans Belting, 2004, [2001], *Pour une anthropologie des images*, trad. Jean Torrent, Paris, Gallimard, « Le Temps des images ». Mahmoud Dhaouadi, 2010, *L'Univers des symboles humains : L'autre sous-développement au Maghreb et au Tiers-monde*, Tunis, L'Or du Temps.

4

Un logiciel gratuit open source téléchargeable et disponible sous Windows, MacOS et Linux. Il est compatible avec MSWord et Open Office Writer.

d'Hans Belting (*Pour une anthropologie des images*) et de Mahmoud Dhaouadi (*L'Univers des symboles humains : L'autre sous-développement au Maghreb et au Tiers-monde*)<sup>3</sup>.

Cette recherche pluridisciplinaire englobe l'art numérique (virtualité de l'image et réalité augmentée), la danse (l'esthétique et la pratique du mouvement et de la gestualité) et la pluriculturalité représentée à travers des symboles culturels (qui se manifestent sous forme de mots, images, formes, objets, sons, signes, gestes). L'un des plus importants problèmes auquel un doctorant fait face dès le début de la thèse est l'organisation de ses données, de ses notes, de ses références bibliographiques et de ses idées. Dans cette phase critique et susceptible, il faut éviter tout égarement en utilisant des logiciels facilitant l'organisation et la visualisation des idées comme *Mendeley*, *Zotero* ou *Docear*.

Nous avons choisi de travailler actuellement avec *Docear*<sup>4</sup>, connu pour sa capacité à importer des articles en PDF et par le *Mind Mapping* (schéma heuristique). Il permet de chercher, identifier, annoter, classer et visualiser nos sources, avant de les exporter au format convenu dans notre travail. Nous utilisons l'application *Evernote*, qui permet d'enregistrer des informations sous forme de notes concernant les idées à exploiter, les plans, les réflexions personnelles, et même des notes audio, des images, des vidéos et de sauvegarder des pages web.

### Que regarder ?

Nous consacrons cette partie au corpus vidéographique de spectacles hybrides (les vidéos, les performances et les installations), ce qui implique l'accès aux images filmées archivées et non disponibles sur Internet ou dans les bibliothèques. Nous élaborerons un travail d'analyse esthétique et technique de certains spectacles hybrides existants qui traitent la danse augmentée et qui se rapprochent le plus de nos préoccupations esthétiques et techniques.

Notons à titre d'exemples les spectacles de la compagnie Adrien M / Claire B comme leur spectacle réalisé en collaboration avec Mourad Merzouki *Pixel* ainsi que le spectacle *Memorium* du danseur et chorégraphe tunisien Rochdi Belgasmi en collaboration avec DesignLab et Ahmed Benjemy.

L'analyse de ces œuvres a permis d'élargir les possibilités, et les critères techniques et technologiques qui peuvent être utilisés dans notre recherche-crédation. Cependant, le simple accès aux images ne permet pas de comprendre les technologies et les dispositifs interactifs utilisés dans la mise en scène, d'où la nécessité d'établir des entretiens avec des artistes et des metteurs en scène afin de comprendre leurs outils de travail, leurs méthodes de réalisation, les logiciels utilisés ainsi que les choix artistiques et esthétiques de mise en scène. Pour cela, il faut préparer une grille d'entretien pour contacter les artistes, les chercheurs académiques et des professeurs travaillant sur les spectacles vivants, notamment hybrides. Cette grille doit être bien étudiée

afin de mener l'entretien convenablement. Il faut tout d'abord prendre rendez-vous par courriel ou par téléphone pour ensuite mener l'entretien par visioconférence ou physiquement selon les possibilités de rencontres. Pour le bon déroulement de l'entretien, il faut se présenter et exposer clairement le cadre et le but de la demande. Une liste de points à suivre permettra d'atteindre certains objectifs :

- Établir un ordre dans les questions afin de partir du plus général au particulier.
- Avancer des questions de préférence courtes et ouvertes.
- Respecter les silences afin que l'interlocuteur aille au bout de sa pensée et l'inciter à s'exprimer avec réflexion.
- Il est préférable d'éviter les questions fermées dont la réponse sera oui ou non.
- Prendre note du lieu et l'heure du rendez-vous, le ou le(s) nom(s) de(s) l'interlocuteur(s), et préciser combien de personnes seront présentes.
- Il est préférable de prévoir la façon dont le témoignage sera conservé :
  - prise de notes (transcription des réponses de l'interlocuteur en même temps) ;
  - dictaphone (avec l'accord de l'interlocuteur) ;
  - enregistrement vidéo.

Dans le cas de ces deux derniers supports, il est prudent de prendre des notes quand même en cas d'incident technique, et il faut prendre en considération le temps de la transcription de l'entretien. Suite à ces entretiens, les informations devront être récoltées selon une base de données qui regroupe soit les thèmes traités (danse, nouvelles technologies, danse hybride, questions culturelles) soit le degré d'importance des questions, soit les noms des artistes.

## Que faire ?

Cette étape concerne le projet de création personnelle d'un spectacle de danse augmentée impliquant formes gestuelles (danse) et symboles culturels en mélangeant réel et virtuel. Ainsi, des approches esthétique, anthropologique et culturelle de ces codes deviennent nécessaires en vue de déterminer leurs points de ressemblances et leurs points de divergences, ce qui nous permettrait d'étudier ces thèmes qui réapparaissent dans certains spectacles hybrides, mais en se basant sur des critères techniques et culturels différents.

D'un point de vue pratique, du fait que cette recherche-crédation se trouve entre plusieurs disciplines – principalement la danse et les technologies numériques –, l'enjeu consiste à déterminer les dispositifs interactifs pour la mise en scène d'une danse augmentée. Nous avons choisi *a priori* de travailler avec un ensemble d'outils susceptibles d'évoluer selon nos besoins :

- *Unity*<sup>5</sup>, qui permettra de créer des images tridimensionnelles interactives en temps réel.

5

Un moteur de jeu multiplateforme disponible et compatible sur PC, Mac, Smartphone, console de jeu vidéo et web.

6

Olympe Jaffré, 2007, *op. cit.*, p. 104.

- *Isadora*, un logiciel de traitement d'image et de son aussi bien en temps réel qu'à partir de fichiers vidéo (temps différé) et qui permet de créer des contenus multimédias de très bonne qualité.

Nous envisageons d'utiliser des dispositifs de caméras infrarouges et de lumière interactive ainsi que divers capteurs pour générer une dynamique entre corps des danseurs et entités virtuelles. Par exemple, nous pouvons nous servir d'un détecteur de mouvements des mains pour obtenir des effets de déformation, de dissolution et d'éclatement en temps réel à travers la gestualité des danseurs, ou d'un capteur de souffle afin d'éloigner des objets virtuels dans la scène hybride par le simple fait de souffler.

Cette recherche-crédation repose sur la visibilité de la théorie dans la pratique artistique dans le sens où la pratique et la théorie sont deux activités inséparables qui se nourrissent dans un mouvement d'interpénétration continu. Dans la recherche-crédation, il est indispensable de pratiquer la théorie en l'implantant au sein du processus de création et de théoriser la pratique qui repose sur des questions esthétique, anthropologique et épistémologique. Cependant, nous sommes susceptibles de rencontrer quelques problèmes durant cette recherche-crédation liés à la gestion du temps et de l'espace et aux difficultés techniques et financières, que nous devons résoudre. Dans ce cas, le mot-clé est « organisation ». Il faudra planifier notre temps et réguler nos ressources financières afin de contourner ces éventuels problèmes.

Suite à cette journée d'étude *Fabrique de thèses #1*, nous avons pu constater que jusqu'ici nous avons évoqué le planning de cette recherche-crédation d'un point de vue méthodologique. Cet échange enrichissant avec les répondants et les doctorants nous a permis d'éclairer certains points utiles sur le contenu de cette recherche : le geste, la perception, et l'illusion. Comment donner l'illusion que la gestualité du corps physique et le mouvement de l'image virtuelle soient solidaires ? Comment donner l'illusion que le danseur manie une matière réelle et palpable ? À ce propos, nous serons tentés de creuser les déclarations d'Olympe Jaffré ; elle affirme que « [l]a danse est amenée à remettre en cause et à repositionner l'un des piliers fondamentaux de son existence, à savoir le corps. En effet, la virtualité, vient bouleverser l'approche et la perception du corps<sup>4</sup> » et ainsi tenter d'établir une corrélation entre ce point de vue et la thématique de notre recherche-crédation. Le but de notre recherche-crédation tend à ce que le spectateur, au cours de cette promenade multisensorielle, soit absorbé dans une dimension illusoire, qui matérialise la virtualité. Il est immergé dans un monde multidimensionnel avec des techniques précises qui jouent sur sa perception depuis un point de vue qui lui est spécifique.

---

**Sonya Khalfallah** est doctorante et prépare une thèse en cotutelle entre l'université Paris 8 et l'Institut supérieur des Beaux-arts de Sousse (université de Sousse) s'intitulant « La danse augmentée dans le spectacle chorégraphique contemporain : possibilités et limites », où elle s'intéresse à la fusion de la danse aux nouvelles technologies et plus précisément à la réalité augmentée. Sonya est designer graphique de formation depuis 2009, elle est aussi titulaire d'un master de recherche en esthétique et pratique des arts visuels de l'Institut supérieur des Beaux-arts de Sousse depuis 2015.

## Les sœurs Duncan en Allemagne. Terrains d'enquête en sciences sociales.

Isabelle Namèche, doctorante.

Quel que soit le champ scientifique dans lequel il s'inscrit et des directives induites par son directeur de recherche, le chercheur et ses appétences font partie d'un « marquage » social et culturel constituant la singularité de la thèse. Les événements importants de ma vie peuvent être repérés comme des « contingences » au regard des éléments qui ont « influencé un choix plutôt qu'un autre »<sup>1</sup> et qui m'ont conduite à formaliser mon projet de recherche en danse. L'élaboration de cette étape fondamentale ne pouvait être conçue sans la connaissance du contexte dans lequel avait vécu la famille Duncan entre 1890 et 1950. « Partir du terrain et de ce qu'il en dit », est une des orientations fortes de mon université de rattachement. Si je parlais de « Duncan », où allais-je et que voulais-je montrer ?

Cette enquête allait déterminer une trajectoire à mon travail de thèse sans savoir au départ ce que je voulais démontrer. La « déconstruction » de mon objet de recherche qui passait, en l'occurrence, par la manière de mettre à jour le processus dans lequel la célébrité d'Isadora Duncan avait émergé, était nécessaire pour en comprendre les étapes qui l'avaient déclenché. Cette approche démontrait le lien étroit et singulier d'Isadora aux membres de sa famille et aux intérêts communs partagés par tous. Concrètement, la mise en évidence de tous ces aspects, par le prisme des nombreuses lectures s'y afférant, ne pouvait que prendre la forme d'un système de cartographies que je mettais en œuvre dans un premier temps.

Par ce biais, la mise en perspective des échanges entre Isadora Duncan, sa famille et les milieux artistiques aux valeurs attachées à la danse suscitaient un questionnement lié au rapport à la nature, à son idéal de vie et à l'avenir de la danse.

<sup>1</sup> Howard Saul Becker, 2002, *Les Ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, Paris, La Découverte, « Guides Repères », p. 70.

Pour approfondir ces thèmes, la consultation d'archives se révélait indispensable et les différentes pistes explorées, grâce aux indicateurs relevés dans mon système de cartographies, pointaient des éléments sociaux géographiquement repérables en France et en Allemagne.

La consultation d'ouvrages à la Bibliothèque nationale et au Centre national de la danse à Paris ainsi qu'au Centre des archives de Cologne m'apportait de nombreuses précisions par rapport aux expériences artistiques menées par la famille Duncan.

La nature de ces sources reposait par exemple sur des correspondances échangées entre la danseuse et Gordon Craig, décorateur de l'Avant-Garde en matière de théâtre et père de ses deux premiers enfants ; des lettres de Jules Grandjouan au sujet de l'école de danse de la sœur d'Isadora Duncan ; des articles de journaux pour les périodes de 1900 à 1914 et de 1918 à nos jours ; des photographies d'elle aux côtés d'Auguste Rodin et de ses amis artistes, des élèves des sœurs Duncan ; des dessins d'attitudes dansantes de la danseuse et de ses élèves ; des témoignages de jeunes élèves ayant passé une partie de leur vie à l'école Duncan.

Cette exploration m'était nécessaire pour mettre en œuvre d'autres outils méthodologiques de synthèse tels qu'un tableau de la pédagogie dansée à laquelle les sœurs Duncan se trouvaient confrontées ; un schéma des filiations de la danse Duncan à travers l'école allemande d'Elizabeth et des élèves adoptées par Isadora, considérées comme première génération d'héritières d'Isadora Duncan.

L'examen de la chronologie de la filiation artistique des sœurs Duncan m'orientait sur les pratiques de danse Duncan d'aujourd'hui et m'interpellait, de fait, sur ce que pouvait être, aujourd'hui, une transmission de danse Duncan.

Nous connaissons tous cette difficulté et cet enjeu liés au terrain dans la manière d'entrer en contact et en relation avec les sujets apparentés à notre étude. Pour ma part, j'accordais beaucoup d'importance à la préparation méticuleuse des moyens mis en place pour aborder le public visé, que ce soit de la manière à obtenir une recommandation de quelqu'un pour entrer en contact ou bien encore d'une immersion dans le groupe visé afin de gagner la confiance. Quelques soient les moyens employés, la patience et le temps sont des facteurs prépondérants à la qualité de nos attentes. C'est pourquoi ma grille d'entretien, auprès de 21 danseuses professionnelles et amateurs, pédagogues et historienne de la danse, n'a pris corps qu'après les premières rencontres où la nécessité, pour ces femmes, était de comprendre ce que je voulais faire. La durée de cette enquête s'est prolongée sur deux années au cours desquelles nous avons opté pour des engagements mutuels et qui ont abouti à l'élaboration d'un film axé sur l'apprentissage de la transmission d'une forme de danse Duncan.

Le recueil des données orales a été retranscrit par mes soins et a fait l'objet d'une analyse sociale au travers du logiciel *Modalisa* que j'utilisais surtout pour croiser les informations de toutes les personnes interrogées. Au préalable, je m'étais servie de la grille d'entretien pour faire émerger les grands thèmes abordés dans les discours, comme par exemple celui de la transmission, de l'héritage, de la construction de soi ou bien encore de la définition de la danse. En allant au plus près du discours, je m'étais rendue compte que les propos abordaient des sous-catégories attachées à ces grands thèmes comme par exemple les influences chorégraphiques et les procédures transversales pour le thème de la transmission, les éléments clés de l'enseignement et les liens avec la Grèce pour le thème de l'héritage, la sexualisation de la pratique et les outils pour le thème de la construction de soi.

À partir de cette architecture, je cherchais à comprendre ce qui se cachait derrière les mots. Quand une interviewée allemande de l'école Duncan m'a dit : « Isadora disait elle-même ce n'était pas avant des années qu'elle découvre le moindre mouvement naturel », j'ai réfléchi au thème que ce commentaire soulevait. Il renvoie en effet au thème général de la construction de soi pour lequel j'ai formalisé un ensemble de tiroirs que je considère comme des outils. Pour se construire, il est nécessaire de satisfaire des besoins. Dans ce cadre de figure, l'outil détecté ici est en lien avec la nature. Le besoin d'apprentissage, sous-jacent du mouvement naturel en danse, est interprété dans le contexte d'une nature au sens rousseauiste. Confronter le mouvement naturel au besoin d'apprendre constitue en soi un paradoxe. Cela signifie que le mouvement naturel n'est pas inné. Dans le prolongement de cette interprétation, je questionne donc ce à quoi renvoie l'improvisation pour les danseuses Duncan.

L'examen de la chronologie de la filiation artistique des sœurs Duncan m'orientait aussi sur l'étude de la nature de leur lien au regard de leurs projets artistique et pédagogique à la lumière de la philosophie de Ludwig Klages et du contexte des réformes en Allemagne. Il est vrai que les conditions de ma visite de l'école Duncan en Allemagne étaient réunies pour explorer des documents entassés au fond de sacs, de cartons et laissés pour compte, pour certains en vrac, que j'avais photographiés avec l'accord de la directrice et qui constituent un fond d'archives plus ou moins inédites. Certains ouvrages annotés, par l'intérêt qu'ils suscitaient, témoignent des valeurs inculquées dans la danse Duncan. Le programme d'enseignement mis en place par Elizabeth dans son école à Darmstadt en 1911 est un indicateur en matière de réformes pédagogiques générales qui se tramaient en Allemagne au cours de cette période. L'ensemble des informations recueillies donnait bien évidemment une direction à ma thèse que je ne soupçonnais pas au départ. Ce n'est certes pas toujours confortable parce que fortement insécurisant

2  
*Op. cit.*, p. 303.

mais à terme, le questionnement central de ce travail, enfin, apparaissait : en examinant la transmission par le biais des écoles Duncan, quels sont les modes d'attachement et les éléments qui permettent de légitimer la filiation esthétique ?

À partir de l'analyse des entretiens, qu'est-ce qu'une filiation esthétique et plus particulièrement qu'est-ce que la pureté d'une filiation esthétique ? Et le titre provisoire de mon sujet avait du sens : « Les sœurs Duncan en Allemagne : à l'œuvre d'un corps école, des logiques de filiations esthétiques et pédagogiques ».

Ce travail intense d'investigations, de la collecte à l'analyse, inscrit dans une démarche inductive m'a permis, au travers des entretiens, de faire émerger du terrain les éléments signifiants et à l'instar de Howard Saul Becker, « de découvrir de nouvelles variables, d'étudier leur impact et de chercher leur influence dans les cas suivants<sup>2</sup> ».

Le temps passé à chercher, à échanger, à recueillir des informations et à continuer à apprendre permet à chacun de franchir des étapes de maturation intellectuelle. L'élaboration de ce travail, comme le disait Elizabeth Claire lors de la journée d'étude *Fabrique de thèses #1*, « nous transforme sur le plan de la vie et sur le plan social » et la thèse constitue, toujours d'après l'enseignante-chercheure, « un rituel qui performe la transition où on devient collègue » nécessaire pour entrer dans l'univers de la recherche.

---

**Isabelle Namèche.** Après un master à finalité recherche, mention « savoirs et expertise de l'activité physique, spécialité mouvement, organisations et cultures sportives » dans le domaine des sciences humaines et sociales, elle reprend son activité d'enseignante pendant plusieurs années. Elle découvre la danse au cours d'un arrêt de travail et par ce biais, s'inscrit en doctorat à l'université de Rouen. Actuellement en thèse sous la direction d'Olivier Sirost et de Pascal Roland, son travail porte sur les sœurs Duncan et sur la mise en relation de leurs projets artistique et pédagogique en Allemagne au début du xx<sup>e</sup> siècle.



# Une recherche en trois gestes<sup>1</sup>

Roland Huesca, répondant

Comment tisser des relations entre l'œuvre et la société ? D'emblée, l'affaire semble délicate, car ni comparables ni équivalentes, ces deux entités n'embrassent pas les mêmes niveaux de réalité. *A priori*, la notion de société englobant forcément celle d'objets de l'art, la tentation est grande d'envisager le spectacle vivant d'un point de vue strictement social et historique. Cependant, Luigi Pareyson<sup>2</sup> l'a montré, ce type d'analyses méconnaît trop l'importance spécifiquement artistique de l'événement considéré. Selon lui, les conditions et les buts sociaux de l'art ne trouvent leur « réalisation vivante » que dans l'activité créatrice de l'artiste et, dans le même temps, l'œuvre n'obtient son « expansion vitale » que dans le public qu'elle gagne. Comment le comprendre ? Trois gestes suffiront.

## Représenter/Re-figurer

### *Représentation*

Peut-on parler d'accès à l'œuvre, dès lors que le travail s'ébauche en partie sur des fragments épars ? Loin de s'identifier à l'incarnation d'un réel par nature inaccessible, ces mises en scène du monde permettent au passé de se présenter à nouveau. Cependant, pour être « fidèle », la reconstruction doit porter en elle l'écho de la création. Elle doit chercher à entrer en résonance avec elle. La tâche est délicate, car un récit ne ressemble pas à l'événement qu'il raconte. Représentation du réel, il refigure. D'emblée, ce rapport particulier aux traces engage la recherche sur les chemins de l'interprétation. Ne pouvant saisir le passé, donnons procuration aux défunts ou aux absents ; à l'aide des archives, convoquons la mémoire. Mettons-nous à l'écoute des récits, des témoignages, des images et des objets

<sup>1</sup>  
Voir Roland Huesca, 2010, *L'Écriture du (spectacle) vivant*, Strasbourg, le portique.

<sup>2</sup>  
Luigi Pareyson, 1992, [1966], *Conversations sur l'Esthétique*, trad. Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, p. 48.

laissés. Cet ensemble fragile fait d'impressions multiples, bavardes et lacunaires révèle en partie le temps de la représentation. Les façons de parler ne sont pas innocentes. Exprimé par un locuteur, individuel ou collectif, un énoncé est destiné à trouver un retentissement chez les lecteurs ou les auditeurs qui ont peut-être assisté à l'événement. Formulée en une langue commune, cette *parole* singulière définit l'espace des discours possibles, à un moment donné et pour un groupe donné. Réception et création se mêlent aussi dans le langage.

### *Sur les voies de la création*

À présent, comment se déploie le processus créateur dans l'univers technique du spectacle ? Engagé dans son labeur, l'artiste dispose d'emblée de son expérience, de sa mémoire, et de celle de son art. Se lier à un style ou le refuser, utiliser une scénographie complexe ou dépouillée, se lier à un texte ou s'en détacher, travailler sur le lent ou le rapide, l'immobilité ou le déplacement, le relâché ou le tendu, etc., savoirs et savoir-faire se mêlent à l'infini. Tout est envisageable, tout est permis. Mais tout reste sous l'emprise des représentations et des usages du moment. Peu à peu cependant, des savoirs singuliers s'inventent dans le décours du processus créateur. Historiquement et esthétiquement situé, le danseur avance en construisant et en déconstruisant un ensemble de prescriptions, en mettant en scène un corpus de règles explicites ou implicites. Et s'il ne sait pas ce qu'il veut, très vite, il doit savoir ce qu'il ne veut pas. Au final, l'œuvre se présente comme une unité organique (matière et/ou concept) qui la singularise.

### **Thématiser**

#### *Corpus : ordonner le réel*

Patiemment exhumées, les données factuelles ne fonctionnent pas comme les signes d'une vérité. Il s'agit de les inscrire dans une cohérence, dans un enchaînement de faits. Soutenu par une intrigue judicieuse et signifié par le titre du chapitre et de ses sous-parties, ce travail d'organisation consiste à ordonner le réel, à lui donner une signification particulière. À ce stade de la recherche, les renvois à l'histoire des arts demeurent incontournables. Elles orientent le perçu, aident à comprendre ce qu'institue un spectacle ou ce qui l'institue. Souvent à la lecture des sources, les références aux arts sont sollicitées pour expliquer comment savoirs et savoir-faire furent mis en œuvre dans l'élaboration du processus créateur. Ces multiples regards posés sur le monde par les auteurs d'une époque structurent la pensée du chercheur. Ici, construire du savoir revient à établir peu à peu une archéologie du perçu et l'ordonner en thèmes inventés ou déjà exploités.

## Communautés

Comment comprendre, à présent, l'inflation des discours historiques sur l'écriture, dans les années soixante-dix, sur la mémoire à partir des années quatre-vingt, etc. Dans les communautés scientifiques, les curiosités collectives se croisent avant de cheminer vers des ailleurs disparates. Lorsque les grands systèmes de pensée<sup>3</sup>, économiques, politiques, démographiques, ont perdu de leur puissance opératoire, il a fallu inventer d'autres découpages, concevoir des grilles de perception jusque-là impensées, renouveler les intrigues passées ou les métamorphoser afin de mieux reconstruire la réalité.

Dans ce contexte, la compréhension elle-même doit être considérée moins comme une action de la subjectivité que comme une insertion dans le procès de la transmission où se médiatisent constamment le passé et le présent. En s'inspirant des problèmes posés par le présent, l'historiographie doit être en mesure d'élaborer le passé dont elle a besoin. Structurant la perception, les savoirs proposés par la communauté invitent le chercheur à avancer dans un dialogue serré avec ses pairs, à méditer avec ces ensembles d'hommes et de femmes, parfois invisibles, mais bien présents. Les savoirs jaillissent de cette dialectique entre l'état présent du système des connaissances et sa puissance potentielle.

## Relier / Interpréter

### Conjonctures : tisser des liens

Dans son *Combat pour l'histoire*, Lucien Febvre a formulé un présupposé en forme de mise en garde : « L'individu n'est jamais que ce que permettent qu'il soit et son époque et son milieu social<sup>4</sup>. » Son apport affranchissait l'historiographie de l'emprise de l'événementiel. Depuis, dans les travaux portant sur l'art en France et à l'étranger, ces façons de voir et d'opérer n'ont cessé de s'affiner et de se préciser en tentant, à chaque essai, de faire apparaître la matrice sociale, artistique et intellectuelle dont sont issues les créations. Lorsque l'on situe une œuvre dans le contexte qui lui revient, « ce n'est pas seulement un décor qui se propose à l'interprétation : c'est l'acte d'interprétation lui-même qui commence<sup>5</sup> ». Aussi, posons la question : pourquoi et comment ce qui est, est ? Et tissons des liens entre les spectacles *re-figurés* et les conjonctures qui les organisent et leur donnent sens, et qu'en retour ils dynamisent.

Très vite une autre question surgit : quelle sont la nature et l'intensité des liens qui unissent l'objet aux contextes. Jusqu'où une conjoncture, une forme de savoir, une politique, etc., influencent-elles une œuvre ?

3

Voir Guy Dumur, 1965, *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, « Pléiade », visant les rites, les territoires, les époques, les styles, les pays, les genres.

4

Lucien Febvre, 1953, *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, p. 211.

5

Quentin Skinner, 1978, *Les Fondements de la pensée politique moderne*, trad. Jerome Grossam et Jean-Yves Pouilloux, 2001, Paris, Albin Michel, p. 13.

*Saisir les évolutions : « horizons d'attente », « espaces d'expérience »*

Qu'il soit classique ou moderne, l'imagination créatrice de l'artiste ne naît pas de rien ; elle se relie d'une façon ou d'une autre à des paradigmes. Œuvrant selon la coutume ou, au contraire, la défiant, le créateur s'ancre toujours sur le sol d'une expérience commune faite de tradition, de préjugés, de rébellion, d'iconoclasme ou de mise à distance critique. Dans ce contexte, la dynamique des transformations opposant tradition et modernité renvoie à différents usages de la temporalité, de l'art, de soi, mais aussi de l'autre.

Côté réception, les aspirations du public s'ouvrent également sur un système d'attente et d'expérience en mobilisant des savoirs explicites ou implicites. Selon Hans Robert Jauss, le rapport de l'œuvre à la série des œuvres antérieures, qui composent le genre, s'établit là aussi suivant un processus de création et de modification permanente d'un « horizon d'attente ». C'est cet horizon, plus ou moins ouvert, qu'il faut saisir pour reconstruire comment le public a pu recevoir une pièce. Révélant les fondements d'une émotion collective, ces horizons constituent la base d'une expérience intersubjective ; ils donnent des significations au spectacle et à l'effet qu'il produit. Chaque modulation, distorsion, involution, fait sens en référence à un univers bornant les limites de l'acceptable et du plausible.

**Conclusion**

Ici, chaque manifestation de l'art condense les lignes de force des contextes qui la font naître, et dans lesquels elle prend la place qui lui revient en fonction du statut que les spectateurs lui accordent à un moment historique donné. Concevoir la recherche sur ces hypothèses de travail, c'est alors comprendre la société dans une dynamique où chaque mise en scène artistique joue un rôle important dans les instants mêmes de la vie quotidienne. Car chaque spectacle convoque peu ou prou la reconnaissance consensuelle de traits artistiques acceptés, ou au moins discutés, par une fraction du corps social.

---

**Roland Huesca** est Professeur en Esthétique au département des Arts de l'université de Lorraine. Historien et esthéticien de la danse, ses recherches ont fait l'objet de publications telles que *Triumphes et scandales. La Belle Époque des Ballets russes* (2001, Paris, Hermann), *L'Écriture du (spectacle) vivant, Approche historique et esthétique* (2010, Strasbourg, le portique), *Danse, art et modernité : au mépris des usages* (2012, Paris, Puf) et plus récemment *La Danse des orifices : étude sur la nudité* (2015, Paris, Nouvelles éditions Jean-Michel Place). Il dirige la collection *La vie des œuvres !?* aux Nouvelles éditions Jean-Michel Place et collabore à la revue *Critique d'art*.

L'équipe de l'Atelier des doctorants – *Pratiques de thèse en danse*  
qui a dirigé ce compte-rendu *Fabrique de thèses #1* :

---

**Camille Casale** est doctorante en études culturelles et en sociologie à l'université Paris 1-Panthéon Sorbonne. Née à Marseille, elle se forme très jeune au théâtre et à la danse, passion poursuivie en sport-étude. Après une classe préparatoire littéraire au lycée Thiers, elle obtient une licence d'histoire et approfondit sa pratique du théâtre au Cours Florent et dans divers stages professionnels, en France et en Angleterre. Danseuse et comédienne, ses années de pratique soulèvent des questions théoriques qui motivent son travail de mémoire sur la constitution des habitudes en danse classique depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle obtient un contrat doctoral en septembre 2015. L'enjeu de ses recherches, réalisées sous la direction de Bernard Darras et de Marie Buscatto, est de saisir et d'explicitier de manière compréhensive les logiques qui sous-tendent l'enseignement de la danse classique en France, au regard notamment de la thématique de la santé.

---

**Julie De Bellis** s'est d'abord formée au métier de comédienne et intègre en 2007 la Cie l'À Propos à Lyon. Parallèlement à cela elle se lance dans des études de musicologie et obtient son Diplôme d'études musicales (culture musicale) en 2011 au Conservatoire à rayonnement régional de Saint-Etienne, dans la classe de Florence Badol-Bertrand. De là naît une vocation pour une « musicologie appliquée ». Elle explore simultanément l'univers du chant lyrique, de la danse ancienne et contemporaine et participe à la création de divers spectacles qui s'articulent autour de la pluridisciplinarité (Cie La Casta-Fio(re), Cie La Rêveuse, Zendegi Theater Company). Elle mène différents projets et ateliers avec musiciens, comédiens et danseurs amateurs et professionnels. Ses recherches se consacrent à la danse ancienne, autour de formes hybrides (comédie-ballet, opéra-ballet). Elle poursuit actuellement un doctorat en codirection auprès de Pierre Saby (université Lumière, Lyon 2) et de Marina Nordera (université Côte d'Azur) autour de la « Poétique de la danse chez C. W. Gluck ».

---

**Marion Fournier** est doctorante à l'école doctorale Fernand Braudel sous la codirection des Professeurs Roland Huesca (département des Arts à l'université de Lorraine) et Inge Baxmann (*Institut für Theaterwissenschaft* à l'*Universität Leipzig*). Née à Angers, elle intègre un *Bachelor* en études franco-allemandes en « communication et coopération transfrontalières » dans la région *Saar-Lor-Lux*, puis se spécialise en Arts du spectacle avec un master en « arts et industries culturelles ». Dans le droit fil de ces étapes, elle obtient en 2016 un contrat doctoral et intitule sa thèse : « Pina Bausch, le Tanztheater et la ville. Une géoesthétique de la danse et de sa réception (France-Allemagne, de 1974 à nos jours) ». Avec la danse pour objet d'étude, son travail invoque une approche culturaliste de l'Esthétique et de l'Histoire. Par ailleurs, Marion Fournier enseigne auprès des étudiants de licence en Arts du spectacle et a fondé la maison d'édition Java éditions en danse au sein de laquelle elle dirige la collection « L'Accordéon ».

Actes de l'Atelier des doctorants

Beatrice Boldrin, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Alessandra Sini (dir.), avril 2016, *Interroger les archives, Pratiques de thèse en danse–outils à l'œuvre*, 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, Pratiques de thèse en danse–outils à l'œuvre*, 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, Pratiques de thèse en danse–outils à l'œuvre*, 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.

<[isis.cnd.fr/spip.php?article1532](http://isis.cnd.fr/spip.php?article1532)>