

## 9 x 9 QUESTIONS SUR LA RECHERCHE-CRÉATION

GÉRALDINE PRÉVOT ET QUENTIN RIOUAL

---

Entre avril 2017 et janvier 2018, nous avons posé neuf questions à des actrices et des acteurs contemporain·e·s de la recherche-création en théatre : un metteur en scène deux fois docteur, une metteuse en scène docteur et artiste associ e d'un CDN, une professeure d'université charg e de la recherche au sein d'une  cole d'art, une professeure d'université présidente de la section Arts au Conseil national des universités (CNU), un professeur d'université directeur d'une formation doctorale en recherche-création, une responsable d'un programme de l'Agence nationale de la recherche (ANR), un professeur d'université et un post-doctorant associés à un programme d'expérimentation artistique et politique. Au-delà de ces exemples français, nous avons souhaité élargir le cadre à d'autres pays, où les programmes de recherche-création s'inscrivent dans une histoire plus longue et sont souvent plus développés. Nous avons ainsi interrogé un directeur d'une  cole d'art suisse et un professeur d'une  cole d'art en Belgique.

Nous avons posé à chacun·e, par écrit ou à l'oral, les mêmes neuf questions :

- Qui êtes-vous ? Comment, dans votre parcours, avez-vous rencontré la question de la recherche-création ?
- Pour vous, qu'est-ce que la recherche-création ?
- Comment la recherche-création se déploie-t-elle dans votre vie professionnelle ?

- Plusieurs termes permettent aujourd'hui de décrire le croisement des disciplines : transdisciplinarité, interdisciplinarité, pluridisciplinarité, post-disciplinarité... En revendiquez-vous un particulièrement ? Si oui, pourquoi ? Et comment vous paraît-il lié à la question de la recherche-création ?
- Pouvez-vous présenter un projet qui vous paraît relever de la recherche-création : d'où est-il né ? De la recherche, de la création, d'un interstice ? D'une rencontre ? D'une initiative institutionnelle ?
- Quelles résistances rencontrez-vous ou avez-vous rencontrées (institutionnelles, économiques, épistémologiques, artistiques...) ? Pouvez-vous donner un exemple concret ?
- Comment décririez-vous les relations entre lieux dédiés à la recherche, lieux dédiés à la formation et lieux dédiés à la création ?
- Habituellement, les travaux de recherche et les œuvres artistiques ne créent pas les mêmes objets et ne partagent pas les mêmes modes de diffusion. Dans quelle mesure, selon vous, la recherche-création permet-elle de former des objets hybrides ? Le cas échéant, quels changements en termes de diffusion ces objets impulsent-ils ?
- À votre avis, que manque-t-il encore à la recherche-création en France ? Avez-vous connaissance d'autres modèles sur le plan international et dans quelle mesure vous semblent-ils transposables dans le contexte français ?

Quitte à ce qu'elles soient en partie éludées, reformulées ou contestées, ces interrogations nous ont paru devoir être posées identiquement à tou·te·s. Parce que leurs autrices et auteurs se situent différemment dans le champ de la recherche-création en théâtre, les réponses apportées témoignent de certaines lignes de partage comme d'enjeux de discussion communs.

## MARCUS BORJA

---

*Qui êtes-vous ? Comment, dans votre parcours, avez-vous rencontré la question de la recherche-création ?*

Je suis Marcus Borja, je suis brésilien, je suis né et j'ai grandi au Brésil, je suis arrivé en France à l'âge de 24 ans. Je suis metteur en scène, comédien, musicien et chercheur. Dans mon parcours, la question de la recherche-création apparaît concrètement en France avec SACRe mais elle existe de manière non officielle depuis que j'y suis arrivé, et était déjà présente au cours de ma vie universitaire au Brésil. Là-bas, la recherche et la création, dans un parcours post-bac universitaire, vont forcément ensemble, alors qu'en France, ce n'est pas évident et ça paraît une nouveauté. L'éventail des possibilités après le bac est assez large ici : formations techniques, écoles supérieures, universités, écoles de commerce, BTS... Au Brésil, toute formation supérieure (non technique) passe par une université. Que l'on veuille être dentiste, médecin, avocat, politiste, sociologue, trompettiste, plasticien, comédien... : dès lors que l'on cherche une formation supérieure, on va forcément à l'université. L'étanchéité entre les écoles où l'on fait de la pratique et les écoles où l'on fait de la théorie n'existe pas là-bas ; la formation supérieure des comédiens a lieu à l'université. Et de ce fait, nous sommes confrontés dès la première année à l'exercice de la réflexion, de la production de

concepts, de la systématisation, de l'argumentation, du débat d'idées, de la recherche... En somme, à tout ce qui définit une université.

Au Brésil, le cursus universitaire de théâtre est composé de cours théoriques et pratiques. On y retrouve des cours d'expression corporelle, d'interprétation, des cours de pratique liés à tous les métiers de la scène (décors, costumes, lumières...), *et* des cours d'histoire et de théorie du théâtre. À l'Université de São Paulo, par exemple, l'École de Communication et Arts, qui rassemble les facultés de musique, arts visuels, théâtre, cinéma et communication visuelle, se donne pour objectif de former des « artistes-chercheurs-pédagogues ». Cela signifie que l'on découvre forcément ces trois axes-là, même si l'on se destine plus spécifiquement à l'un d'entre eux ensuite. C'est en arrivant en France que j'ai senti un clivage parce que j'ai dû, par conséquent, faire un double parcours qui n'aurait pas été si contraignant au Brésil. J'ai fait l'ESAD (École supérieure d'art dramatique de Paris), l'École Jacques Lecoq et le CNSAD (Conservatoire national supérieur d'art dramatique) d'un côté, et Paris 3 (master et doctorat) de l'autre. Avec le doctorat SACRE, je retrouve quelque chose que j'avais en quelque sorte perdu en passant du Brésil à la France.

Là-bas, outre les formations privées, une école publique est l'exception qui confirme la règle : c'est l'École d'art dramatique de São Paulo (EAD). Sans doute calquée sur le modèle des écoles supérieures françaises, on y entre par un concours en plusieurs tours, la formation est en quatre ans, le soir uniquement, et c'est une école exclusivement pratique, même si elle propose quelques cours théoriques, comme c'est aussi de plus en plus le cas dans les écoles de théâtre ici. Or ce qui est drôle et un peu symbolique, c'est que cette école partage les mêmes locaux que le département d'Arts du spectacle de l'Université de São Paulo. Le jour, c'est l'université, et le soir, c'est l'école d'art dramatique. Nombreux sont les élèves qui font le double parcours et qui restent donc de 8h à 23h sur les lieux. Certains travaillent à côté (mais non pour payer leurs études, car ces écoles et l'université sont complètement gratuites), ou bien font un autre cursus, comme lettres, histoire ou philosophie, de façon à obtenir les deux diplômes.

Je venais de finir ma *graduation* en lettres modernes (portugais et français), soit l'équivalent de la licence en France, même si elle s'étend sur quatre ou cinq ans au Brésil, quand j'ai reçu une invitation de l'Ambassade de France au Brésil pour être assistant de

langue. C'était la deuxième année où ils invitaient des Brésiliens et des Capverdiens. J'ai enseigné dans deux lycées en Val-de-Marne. J'étais invité pour un an, mais je voulais rester deux ans pour faire un master d'études théâtrales. C'est à dessein que je n'avais pas suivi ce cursus au Brésil. Du théâtre, je pouvais en faire dans une école privée, au sein d'une compagnie, ou je pouvais prendre des matières théâtrales dans d'autres départements à l'université. En France, je voulais connaître une école supérieure de théâtre, ce qui signifie faire trente-cinq à quarante heures de pratique par semaine. Je suis arrivé en septembre, j'ai fait l'École Jacques Lecoq, qui est l'école de théâtre la plus connue internationalement, notamment car elle accueille énormément d'étrangers. Puis, en 2015, j'ai intégré l'ESAD parallèlement à mon master à l'université. C'était déjà une manière de lier les deux aspects.

*Pour vous, qu'est-ce que la recherche-crédation ?*

Je ne pourrais dire avec 100 % de certitude, même si je le soupçonne, que toute recherche a une part de création ; par contre, je peux dire avec certitude que toute création artistique – celle qui m'intéresse du moins – implique une part de recherche. Et il faut en être conscient pour ne pas se fourvoyer en croyant soit qu'on a inventé la poudre, soit que ce que nous faisons n'a pas de conséquences. Les outils sont parfois semblables. Mais ils ne sont pas toujours les mêmes.

Il en va de même pour les recherches universitaires : on ne travaille pas avec les mêmes outils en anthropologie ou en études théâtrales.

Peut-être y a-t-il ici une nuance à apporter : j'entends souvent le terme *recherche-crédation* associé à *théorie-pratique* ou *recherche-pratique*, et cela me fait légèrement sourire, car je pense que, sur ce point-là, les études théâtrales sont un peu en retard par rapport à d'autres domaines de recherche, où la composante pratique de la recherche est développée, admise, existe à part entière. Du côté des sciences dites « dures », de la physique, de la chimie ou encore de la médecine, il est impensable de ne pas passer par une pratique. C'est en pratiquant que l'on trouve les chemins, les issues, les problématiques de ce que l'on va ensuite tenter de systématiser en un projet de recherche. Cette théorisation est salutaire quand elle vient après ou avec une pratique. Je crois en la théorie comme une pratique à part entière. Je suis tout à fait partisan de l'expression « pratiquer une

théorie ». Et je crois en la pratique comme une mise en mouvement, comme une matérialisation d'une pensée abstraite.

S'agissant de la création, elle est parfois chargée d'une mythologie fétichiste qui encombre la recherche plus qu'elle ne la sert : les notions de génie ou d'inspiration qui lui sont associées remontent seulement aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, et sont un héritage bien trop lourd. C'est aussi pour cela que l'on résiste autant à associer la création et la recherche, comme si cela impliquait d'admettre qu'il y a moins de génie, d'inspiration, de grâce, d'inné, et plus de réflexion, de travail. Cela nourrit un préjugé, selon lequel l'acteur ne serait qu'émotion, que sensation : il aurait besoin d'être guidé par un metteur en scène et serait pur instinct, comme un diamant brut qui doit être travaillé, alors que c'est un artiste, un penseur à part entière ! Les acteurs n'auraient pas de tête, et les chercheurs, pas de corps... Je crois qu'encore aujourd'hui, il y a beaucoup de préjugés de cet ordre-là, et je ne fais que signaler ici une possible méprise à éviter.

Aujourd'hui, je fais partie de SACRe, auquel je me suis intéressé parce qu'il permet de regrouper enfin cette triade de l'artiste-chercheur-pédagogue. Il était grand temps, à mon sens, que ces deux chapelles se parlent, que ce fossé rétrécisse. SACRe répond à un mouvement déjà amorcé au sein des écoles et des universités. Il y a de plus en plus de partenariats entre écoles supérieures et universités, comme le partenariat entre l'ESAD et Paris 3, entre l'ENSATT (École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre) et Lyon 2, ou entre le CNSAD et PSL. Je suis missionné par SACRe à Paris 3 où j'ai une charge de cours auprès de l'ESAD. J'y donne un cours qui s'appelle « Approche historique des textes et de la scène », censé être un cours théorique. Malgré ces rapprochements, il y a encore beaucoup de chemin à faire, notamment pour ne pas considérer *a priori* qu'il faut parler différemment à des étudiants-comédiens, c'est-à-dire leur faire un cours simplifié sous prétexte qu'ils ne sont pas des universitaires. Non, les exigences et les enjeux sont les mêmes. Pourquoi en serait-il autrement ?

Les premières soutenances SACRe ont lieu maintenant, et là aussi il y a du chemin à faire : on est tous en train d'apprendre ce qu'est une thèse SACRe, une soutenance SACRe, ou ce qu'on appelle pour l'instant « portfolio », un peu par défaut. Ce portfolio est censé être la part écrite de la thèse. On ne doit pas faire une thèse de plusieurs centaines de pages, mais surtout interroger la forme par la

forme, par la création artistique. Pour ma part, j'ai proposé une restitution scénique par an.

*S'agissant de la trace écrite présentée en soutenance et qu'on appelle donc « portfolio », y a-t-il une problématique de thèse qui traverse les trois créations que tu as proposées ?*

Le problème, notamment au sein de SACRe et au CNSAD (car je ne veux pas parler pour les autres écoles), est le suivant : sous prétexte que ce sont des artistes, que c'est un doctorat d'artiste (ce avec quoi je suis pleinement d'accord), il faut qu'il y ait d'autres manières de penser et de concevoir ces nouveaux doctorats, pour dépoussiérer peut-être la recherche universitaire, ainsi que la soutenance. Pour autant, SACRe reste un programme doctoral, avec des spécificités et des enjeux qui le définissent en tant que tel, et non pas une résidence artistique de trois ans. Si ces artistes ont choisi de faire un doctorat, ils doivent être prêts à se confronter aux enjeux et aux exigences de la recherche. En les réinventant, certes, mais sans les nier. Sinon, on perd le cadre et l'essence mêmes du dispositif. On ne peut pas intégrer SACRe pour financer une compagnie ou pour monter des spectacles : quand on passe le concours, on défend un projet de thèse, avec une méthodologie, une description prévisionnelle des trois ans à venir. Et j'espère que le jury sera exigeant là-dessus. Le portfolio sert aussi à cela : il peut prendre plusieurs formes, mais il doit contenir la trace de l'évolution de cette recherche et en exposer les enjeux.

Pendant mon premier doctorat à Paris 3, qui a débouché sur une thèse de 750 pages, j'ai écrit un article. Pendant ce doctorat SACRe, j'en ai déjà écrit trois et je suis en train d'écrire le quatrième. Je ne sais pas si c'est le cas des autres doctorants. Je pense que cela vient de moi, car je me sentais plus légitime, plus à même d'écrire sur un travail qui est le mien, et car je sentais une réelle nécessité de systématiser, d'organiser à l'écrit les tenants et les aboutissants de ma recherche, ce que l'on fait en laboratoire, de développer cette pensée qui m'est très chère. Mon directeur de recherche, Jean-François Dusigne, ne cesse par ailleurs de me donner des occasions d'écrire sur mon travail et de le diffuser. En tout état de cause, au sein de SACRe, nous réfléchissons à ce que nous faisons. Et cette réflexion passe évidemment par le plateau, mais elle passe aussi par une partie écrite, qui est pour moi indissociable du travail pratique.

*Comment la recherche-création se déploie-t-elle dans votre vie professionnelle ?*

C'est l'un des grands mérites de SACRe, et je lui dois beaucoup de reconnaissance pour cela : il m'a ouvert beaucoup de portes professionnellement. C'est aussi ce que je trouve formidable dans le fait de concilier la création artistique et la recherche. D'un côté, sans ces moyens (cette structure, avec un espace-temps pour travailler, une bourse, une enveloppe de création), il m'aurait été très difficile de développer les formes que j'ai propos es jusqu'à maintenant – comme *Th atre*, qui compte cinquante acteurs. D'un autre côté, je n'ai pas envie que ce travail naisse et meure au sein de SACRe. Au départ, c'était la position de la directrice du Conservatoire, Claire Lasne-Darcueil : c'est une recherche, à doit rester à l'état de recherche. Les présentations scéniques, plutôt que des spectacles à part entière, devaient plutôt être des étapes de travail n'excédant pas une demi-heure. Nous n'étions pas d'accord. Nous voulions présenter une création, un spectacle, avec toute la complexité que cela implique. Il s'agit d'une recherche, mais nous sommes tous créateurs. C'est pourquoi il m'était important d'inviter nos amis, un large public, des chercheurs, mais aussi des programmeurs et des professionnels du spectacle vivant. C'est un réseau formidable à ne pas négliger. C'est grâce à SACRe que j'ai pu présenter *Th atre* au festival JT16, au festival Impatience, et maintenant au Th atre de la Cité Internationale. Au début, je me disais qu'il serait impossible de faire tourner cette pièce, avec cinquante personnes. C'est le bonheur de la recherche : au départ, si j'avais pensé en termes de « vendabilit  », je ne l'aurais jamais fait. C'est parce que *Th atre* est né au sein d'une recherche que je me le suis permis. Maintenant que la chose fait son chemin, on y croit et on veut aller plus loin. L'histoire se répète aujourd'hui avec le deuxième spectacle, *Intranquillit *, dont le dispositif est également assez lourd.

La deuxième partie de ma réponse concerne toutes les autres opportunités qui m'ont été données en dehors de l'exploitation des spectacles, du fait de SACRe. Je parle surtout de l'enseignement. Aujourd'hui, j'enseigne dans plusieurs établissements, notamment la technique vocale, la choralité, la musicalité dans le travail de l'acteur. C'est grâce aux institutions li es   SACRe, qui bénéficient d'une grande visibilité, que des écoles priv es et publiques, à Paris comme ailleurs, m'ont proposé d'enseigner dans leurs murs, d'y donner des stages ou des master-classes.

*Plusieurs termes permettent aujourd'hui de décrire le croisement des disciplines : transdisciplinarité, interdisciplinarité, pluridisciplinarité, postdisciplinarité... En revendiquez-vous un particulièrement ? Si oui, pourquoi ? Et comment vous paraît-il lié à la question de la recherche-crédation ?*

C'est compliqué, le *post*. C'est comme s'il n'y avait plus de disciplines, alors qu'il y en a encore. Je ne saurais pas revendiquer un terme parmi d'autres...

Le décloisonnement des compétences, savoir-faire, apports, cultures, m'intéresse énormément sur le plateau comme en dehors.

Au sein de SACRe, on a des séminaires deux fois par mois avec l'ensemble des doctorants du programme, toutes disciplines confondues, on est donc invités à échanger. Un certain nombre de projets qui se font au sein de SACRe, même s'ils partent de l'initiative d'un doctorant en particulier, regroupent plusieurs doctorants SACRe. Je pense par exemple à Linda Dušková, qui m'a précédé en théâtre : si on regarde les génériques de ses spectacles, ils comptent beaucoup de doctorants SACRe, pour la musique, pour la chorégraphie... Elle fait partie d'une promotion qui a favorisé de nombreuses collaborations entre les doctorants des différentes disciplines. Mais ce n'est pas systématique et on ne peut pas dire que ces rencontres ont réellement lieu grâce aux séminaires. Cela vient beaucoup plus d'une initiative des doctorants eux-mêmes, même si le dispositif SACRe l'encourage.

En revanche, d'un point de vue institutionnel, il serait grand temps d'arrêter de cloisonner. On parle toujours plus d'interdisciplinarité et de multidisciplinarité, et même de postdisciplinarité, mais les institutions ne suivent toujours pas. Mon spectacle *Théâtre*, par exemple, est un objet complexe, car on ne sait jamais dans quelle catégorie postuler pour avoir des subventions publiques : musique ? théâtre ? Dans ce domaine, on a toujours un problème de catégorisation. Ce sont des caisses différentes, des commissions différentes... Tant que les institutions n'évoluent pas, il est compliqué d'aller plus loin.

Il y a peu, *Libération* a publié un article sur l'utilisation des écrans et de la vidéo au théâtre... On n'en a pas fini de parler de cela ? Cela se fait depuis tellement longtemps ! Et ce n'est ni antinomique ni aberrant. Je joue dans *La Règle du Jeu* de Christiane Jatahy à la Comédie-Française en ce moment, et le spectacle commence par vingt-six minutes de film. Ça a tout son sens. La caméra est un outil

dramaturgique à part entière dans ce spectacle. Mais ça fait parler ! Pas forcément pour critiquer, mais pour souligner le fait qu'on utilise des écrans à la Comédie-Française... C'est parfois un peu affligeant. Il faut espérer que le fait que SACRe regroupe toutes ces institutions que sont la Fémis, le CNSAD, le CNSM (Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris), les Beaux-Arts, les Arts décoratifs et l'ENS, invitera à généraliser ce décloisonnement.

*Pouvez-vous présenter un projet qui vous paraît relever de la recherche-crédation : d'où est-il né ? De la recherche, de la création, d'un interstice ? D'une rencontre ? D'une initiative institutionnelle ?*

*Théâtre* a une préhistoire et une protohistoire<sup>1</sup>. La préhistoire remonte à 2009, pendant la Nuit Blanche à Paris, où j'ai découvert dans la nef de l'église Saint-Séverin, à deux heures du matin, une œuvre assez connue maintenant, qui s'appelle *The Forty Part Motet*, de Janet Cardiff. Elle a enregistré le chœur de l'abbaye de Salisbury en Angleterre chantant *Spem in alium*, un motet à quarante voix écrit par Thomas Tallis, un compositeur du XVI<sup>e</sup> siècle anglais. Elle a enregistré chacune des quarante voix sur une piste différente, a diffusé chacune d'elles sur une enceinte sur piédestal et a créé une ellipse avec ces quarante enceintes. L'œuvre est exposée de manière permanente au musée des Beaux-Arts d'Ottawa et dans un grand centre d'art contemporain au Brésil, qui s'appelle Inhotim. Quand on est à l'intérieur de l'ellipse, la sensation que l'on éprouve est très forte et difficilement descriptible. Mes jambes tremblaient, celles de mes voisins – que je ne connaissais pas – aussi, certains pleuraient, comme moi. Ça m'a beaucoup marqué. Et je me suis demandé ce que ce genre de dispositif immersif à forte teneur dramatique pourrait donner au service d'un projet dramaturgique avec de vraies présences respirant, transpirant, vocalisant, sur scène.

Concernant sa protohistoire, c'est en 2012, pendant mon doctorat en cotutelle avec l'Université de São Paulo. J'étais au Brésil pour un an et, pendant un semestre, j'ai donné un cours aux élèves de licence de théâtre. Durant ce semestre étaient mélangées toutes les années, professeurs et élèves confondus, autour de trois pro-

---

<sup>1</sup> Pour une description plus approfondie du processus de création, voir Marcus BORJA, « Présences audibles et écoute en présence : pour une poétique sonore du théâtre », *Revue Sciences/Lettres* [en ligne], 5 | 2017, mis en ligne le 2 octobre 2017. URL : <https://journals.openedition.org/rsl/1256>

jets portant sur le théâtre politique, sur la performance et sur la choralité. Ma codirectrice de recherche était affectée au groupe de la choralité. Je l'étais aussi. Étant chef de chœur, j'étais ravi. Il fallait créer quelque chose avec les élèves. J'ai tout de suite pensé à l'œuvre de Cardiff. Très vite, on a cherché un répertoire sonore avec ces élèves : parlé, murmuré, improvisé ou pas, dans toutes les langues que les élèves parlaient, soit cinq langues en tout, le portugais dominant. Le dispositif, la nudité, l'obscurité, le début et la fin de ce qu'est *Théâtre* aujourd'hui sont nés là-bas en 2012, au sein d'une université.

Quand j'ai décidé de postuler pour le programme doctoral SACRe, je me suis dit que j'allais pouvoir retrouver la dimension pleinement pratique de la recherche, mais aussi travailler sur quelque chose qui me tient à cœur, sur quoi je n'avais pas encore travaillé parce que ce n'était pas possible dans le cadre d'une thèse classique : cette recherche entre le théâtre et la musique, la choralité et la vocalité. Le projet que j'ai proposé a donc été le développement de ce que j'avais esquissé au Brésil, le prolongement d'un travail que je menais déjà en dehors de l'université et qu'il m'intéressait de systématiser. Cette tendance apparaît déjà dans la conclusion de ma première thèse, qui s'intitulait *Dramaturgies en relation*. J'y parle beaucoup de la dramaturgie de plateau. J'y parle aussi de contrepoint, de composition, de choralité, d'écoute. Jean-François Dusigne était dans mon jury de Paris 3, Joseph Danan sera dans mon jury de SACRe, il y a une vraie circulation entre ma première thèse, « classique », et ma thèse dite de recherche-création au sein de SACRe. Toute la réflexion que je mène sur la dramaturgie dans ma première thèse, je la revendique pleinement dans la deuxième. Avec SACRe, j'ai poussé pleinement cette recherche sur la sonorité et la spatialisation du son à partir de la voix<sup>2</sup>.

*Comment décririez-vous les relations entre lieux dédiés à la recherche, lieux dédiés à la formation et lieux dédiés à la création ? Est-ce qu'ils se super-*

---

<sup>2</sup> [Ndlr] La soutenance de la thèse de Marcus Borja, *Poétiques de la voix et espaces sonores. La musicalité et la choralité comme bases de la pratique théâtrale*, a eu lieu le 1<sup>er</sup> décembre 2017, date postérieure à l'entretien. Imaginées par le doctorant, les modalités de cette soutenance sont décrites sur le site de PSL : <https://www.psl.eu/actualites/marcus-borja-metteur-en-scene-et-docteur-sacre> Y figure également un extrait vidéo d'une des performances présentées lors de la soutenance.

*posent à vos yeux ? À partir de votre expérience, diriez-vous que la recherche-crédation trouve facilement des lieux où se fabriquer ?*

C'est compliqué. Je pense par exemple à l'ENSAD : ils ont un laboratoire de recherche qui s'appelle EnsadLab. Ainsi ils peuvent se permettre de prendre plus d'un doctorant SACRe par an. Dans le cas du CNSAD, c'est encore plus compliqué. L'espace de la recherche-crédation, ce sont les salles du conservatoire. Or il y a un manque d'espace, il faut se battre pour avoir les salles. Ce n'est pas par manque de volonté du Conservatoire, au contraire, mais souvent les moyens sont limités. C'est l'école de théâtre qui regroupe le plus d'élèves chaque année (trente), dans des espaces qui sont de plus en plus petits ! C'est aussi pour cette raison que la cité du théâtre, qui doit voir le jour en 2020, a été conçue. Lors des répétitions, on peut passer d'une grande salle un jour à trois petites salles le lendemain : comment faire, alors, pour répéter avec cinquante personnes ? J'ai parfois migré entre les salles pour donner les indications aux différents groupes d'acteurs qui travaillaient dans des salles séparées. On peut circuler entre différents lieux, mais ces espaces demeurent insuffisants par rapport à nos besoins. Aujourd'hui, l'espace que j'ai pour la recherche-crédation au sein de SACRe, c'est le CNSAD, et chez moi, quand j'écris, mais majoritairement le CNSAD.

*Habituellement, les travaux de recherche et les œuvres artistiques ne créent pas les mêmes objets et ne partagent pas les mêmes modes de diffusion. Dans quelle mesure, selon vous, la recherche-crédation permet-elle de former des objets hybrides ? Le cas échéant, quels changements en termes de diffusion ces objets impulsent-ils ?*

La question de la diffusion se pose, en effet. Les portfolios vont être disponibles à la bibliothèque de l'ENS comme n'importe quelle thèse. Les thèses peuvent être consultables en ligne, mais je crois que ce ne sera pas le cas des portfolios, notamment de certains portfolios pensés comme des objets artistiques, des livres d'art.

Contrairement à une thèse classique qui a vocation à résumer et systématiser des années de recherche, le portfolio, pour la recherche-crédation, n'est pas représentatif. Il ne peut pas exister indépendamment des œuvres d'art créées tout au long du parcours qu'il est censé restituer, mais auquel il ne saurait se substituer. Il reste une trace.

Pour les arts vivants, la question est la même que pour tous les spectacles. C'est une question éternelle. Je pense qu'il faut inté-

grer cette dimension éphémère, sans toutefois le faire à toute force. Il faut accepter que certaines choses ne seront pas traçables.

*À votre avis, que manque-t-il encore à la recherche-création en France ? Avez-vous connaissance d'autres mod es sur le plan international et dans quelle mesure vous semblent-ils transposables dans le contexte français ?*

Je pense qu'il serait bénéfique de pousser un peu plus loin la question de la méthodologie. SACRe est un doctorat d'art et de création, fait pour et par des artistes-créateurs, mais reste un doctorat. L'objectif est d'investiguer sur la forme par la forme. Les doctorants SACRe de l'ENS, eux, sont des chercheurs qui vont faire une thèse de doctorat « classique », mais portant sur un sujet qui concerne obligatoirement la création artistique contemporaine, avec un objet détectable dans la pratique, et ils ont un encadrant artiste. Pour faire une thèse SACRe, je ne pense pas qu'un artiste doive avoir les mêmes compétences, la même rigueur, la même formation, le même parcours qu'un doctorant traditionnel. Mais il faut éviter la complaisance, les « oui, mais bon, c'est un artiste ». Une clarification méthodologique par rapport à cela est nécessaire pour développer davantage d'échanges, d'outils et de méthodologies entre les doctorants-artistes (qui se confrontent à la recherche universitaire) et les doctorants-chercheurs (qui se confrontent à un objet artistique). Le doctorat SACRe peut être un îlot pour l'instant. Si un artiste décide de faire un doctorat, ce n'est pas dans n'importe quel but. Ce n'est pas le fait d'avoir un doctorat qui va changer quelque chose à la vie d'un artiste en termes professionnels – du moins pas pour l'instant. Il n'en a pas besoin pour signer des contrats, jouer, exposer ou tourner. Pourquoi donc tourne-t-il les yeux vers le monde universitaire ? Il y cherche peut-être des possibilités d'avenir, il a envie d'y faire quelque chose. Et ce quelque chose implique peut-être l'enseignement supérieur, la direction de recherches, la production d'articles et d'ouvrages... C'est ce dont j'ai un peu peur maintenant. Que font, grâce à leur diplôme, les néo-docteurs SACRe qui n'ont pas cette inclination, cette prédisposition à la recherche au sein de l'université ? Pour l'instant, l'université n'est pas SACRe.

Au Brésil, comme je l'ai dit, tout passe par l'université. Si la pratique passe par l'université, cela veut dire qu'il y a des professeurs de pratique à l'université. Ces professeurs n'avaient pas besoin de diplôme auparavant. Depuis une quinzaine d'années, il faut un master. La concurrence devient plus rude, les exigences du ministère plus pointues. Maintenant, un praticien doit avoir un doctorat pour

enseigner à l'université. En France, c'est différent, pour les cours de pratique à l'université, on engage des professionnels – et les cours de pratique à l'université restent assez marginaux.

Ce qui serait intéressant pour le développement de la recherche-crédation, c'est de s'intéresser davantage aux endroits où on la pratique – avec peut-être d'autres méthodes, suivant d'autres croyances – pour s'enrichir mutuellement. Il y a des problèmes et des solutions au Brésil comme en France.

Prenons le spectacle *Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas* d'Antonio Araújo, qui était à Avignon en 2014 et avant cela au Théâtre national de Bruxelles hors les murs, à la vieille Bourse. Araújo est un metteur en scène brésilien dont le parcours artistique a commencé dans les années 1990 : il mène une recherche très singulière sur le processus collaboratif et sur l'organisation des fonctions et des hiérarchies mouvantes au sein de la création, ainsi que sur l'investissement de l'espace urbain (ses spectacles se passent par exemple dans une église, sur un fleuve, dans un hôpital, dans une prison). En plus de cela, il est professeur à l'Université de São Paulo. Je me suis servi largement de sa thèse pour ma recherche à Paris 3, par exemple. Il a publié son master, il a publié sa thèse. La plupart des enseignants à l'Université de São Paulo sont des praticiens, avec une carrière pratique à part entière. Qu'est-ce qui peut nous intéresser dans un tel exemple ? Pour le questionner comme pour nous en servir, d'ailleurs. Il n'y a pas vraiment d'équivalent en France. Il y a David Lescot, Guy Freixe, Jean Jourdheuil... Mais cela reste marginal. Or, de plus en plus, la nouvelle génération revendique cet entremêlement.

Questionnaire réalisé sur la base d'un entretien  
effectué le 10 mai 2017.

## CATHERINE COURTET

---

*Qui êtes-vous ? Comment, dans votre parcours, avez-vous rencontré la question de la recherche-création ?*

En 2007, j'ai été chargée de la mise en place d'un appel à projets sur le thème de la création au sein du département Sciences humaines et sociales de l'Agence nationale de la recherche (ANR). Cette initiative était le fruit d'une double impulsion. Le ministère de la Culture souhaitait renforcer la recherche dans ce domaine et accompagner la mise en place des parcours LMD (Licence-Master-Doctorat) dans les écoles de formation sous sa tutelle. D'autre part, l'analyse des projets soumis à l'ANR depuis 2005 montrait que les sciences humaines et les disciplines artistiques candidaient relativement peu au regard de leur poids dans la recherche française et de leur importance dans le champ des connaissances. Le périmètre de l'appel à projets a été défini à partir d'une réflexion pluridisciplinaire qui avait associé des spécialistes en littérature, études théâtrales, musicologie, architecture, arts plastiques, sociologie, philosophie, droit, économie, histoire de l'art, psychologie, neuroscience.

L'axe central concernait l'étude de la création et de ses différentes fonctions : symbolique, sociale, rituelle, magique, religieuse, économique, idéologique, politique, productrice de mémoire individuelle et collective, de connaissances, de savoirs et de concepts, révélatrice d'expérience, etc. Le texte invitait à développer, notamment, des recherches sur les spécificités de l'acte créateur, la place

des productions artistiques dans les représentations, les variations culturelles et les différentes formes qu'elles génèrent, la création artistique comme objet d'expérience individuelle et collective, les mondes de l'art à travers ses professions, ses modalités de production et de fonctionnement ainsi que leur apport dans la compréhension des dynamiques d'autres secteurs industriels. Les différentes disciplines des sciences humaines et sociales et toutes les pratiques esthétiques étaient concernées : littérature, poésie, musique, théâtre, cinéma, danse, peinture et arts plastiques, bande dessinée, photographie, multimédia, architecture, etc.

*Pour vous, qu'est-ce que la recherche-crédation ?*

La démarche inductive et pluridisciplinaire qui avait guidé l'élaboration des deux éditions de l'appel à projets<sup>1</sup> et l'analyse des projets financés a permis de faire émerger une nouvelle configuration de recherches<sup>2</sup> : si les études théâtrales, littéraires, la musicologie, l'esthétique, l'histoire de l'art tiennent une place essentielle, l'anthropologie, la sociologie, la science politique, l'économie, la gestion, le droit, l'ergonomie, la linguistique, la psychologie, les neurosciences apportent aussi de nouveaux éclairages. La création ne se limite pas à un domaine particulier, mais regroupe une grande diversité de disciplines comme d'objets d'étude et d'approches. On peut proposer un regroupement autour de quatre grands domaines : les objets, les pratiques et leurs fonctions ; les transformations des formes artistiques et leur réception ; les techniques et le processus de création ; les mondes de la création.

Les objets, les pratiques et leurs fonctions varient suivant les cultures et les périodes historiques, de même que la place des productions artistiques dans les systèmes de représentation collective et dans les échanges sociaux (récit sur les origines, rituels, transmission des connaissances et de la mémoire des sociétés, signes de prestige ou de pouvoir...). Dans les sociétés sans écriture d'Océanie ou d'Amérique latine, ornements, peintures corporelles, masques, pictogrammes constituent des supports de mémoire et de transmis-

---

<sup>1</sup> L'édition 2008 de l'appel à projets « La création : acteurs, objets, contexte » et celle de 2010 « La création : processus, acteurs, objets, contexte » ont permis de financer 35 projets, pour un montant de 7,6 millions d'euros.

<sup>2</sup> Pour un bilan de l'appel à projets « La création : acteurs, objets, contexte » lancé en 2008 par l'ANR, voir : <http://www.agence-nationale-recherche.fr/Colloques/Creation2012/Booklet-Colloque-ANR-Creation-2012.pdf>

sion des connaissances comme le montrent les travaux de l'anthropologue Carlo Severi<sup>3</sup>.

Les formes et les genres artistiques se transforment, produisent des codes, deviennent légitimes, se diffusent, contribuant à la formation des sensibilités et des perceptions. L'étude de la dramaturgie, des répertoires, de la scénographie des parodies d'opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle permet de retracer les transferts entre ce genre « non officiel » et les grandes créations de l'Académie Royale de Musique et de mieux comprendre les goûts des publics comme l'a montré Françoise Rubellin<sup>4</sup>. De nombreux travaux sont conduits sur l'histoire du théâtre et sur la réception des œuvres comme ceux coordonnés par Christian Biet et Alexis Tadié<sup>5</sup>. Les théories de l'interprétation et les liens entre faits et fictions sont questionnés dans leurs transformations historiques dans les approches développées par Françoise Lavocat<sup>6</sup>.

Les techniques et les processus de création individuels et collectifs suscitent des méthodes originales pour capter, décrire le rôle des savoirs, des techniques et des règles, des technologies, de l'improvisation, des apprentissages, des processus cognitifs, des sources d'inspiration, du contexte social et culturel ou encore l'acte créateur et la relation du créateur à l'œuvre. À l'IRCAM, Nicolas Donin<sup>7</sup> analyse les différentes étapes d'écriture des partitions et les récits des musiciens contemporains pour faire apparaître les traits généraux du processus de composition : règles d'écriture et improvi-

---

<sup>3</sup> Projet ANR RITME « Anthropologie de l'art : création, rituel, mémoire », URL : [http://www.agence-nationale-recherche.fr/projet-anr/?tx\\_lwmsuivibilan\\_pi2%5BCODE%5D=ANR-08-CREA-0053](http://www.agence-nationale-recherche.fr/projet-anr/?tx_lwmsuivibilan_pi2%5BCODE%5D=ANR-08-CREA-0053)

<sup>4</sup> Projet ANR POIESIS « Parodies d'Opéras : Intertextualité, Établissement des Sources Interdisciplinaires des Spectacles sous l'Ancien Régime », URL : <http://www.agence-nationale-recherche.fr/?Projet=ANR-08-CREA-0064>

<sup>5</sup> Projet ANR RCF « Registres de la Comédie-Française : du manuscrit à l'outil collaboratif », URL : <http://www.agence-nationale-recherche.fr/?Projet=ANR-12-CORP-0011> ; projet ANR AGÓN « La Dispute : cas, querelles, controverses et création à l'époque moderne (France-Grande-Bretagne) », URL : <http://www.agence-nationale-recherche.fr/?Projet=ANR-10-CREA-0004>

<sup>6</sup> Projet ANR HERMES « Histories et Théories de l'Interprétation », URL : [http://www.agence-nationale-recherche.fr/projet-anr/?tx\\_lwmsuivibilan\\_pi2%5BCODE%5D=ANR-08-BLAN-0217](http://www.agence-nationale-recherche.fr/projet-anr/?tx_lwmsuivibilan_pi2%5BCODE%5D=ANR-08-BLAN-0217)

<sup>7</sup> Projet ANR MUTEC « Musicologie des techniques de composition contemporaines », URL : <http://www.agence-nationale-recherche.fr/?Projet=ANR-08-CREA-0066>

sation en situation, planification et déduction, formulation de problèmes, autoapprentissage.

La notion de « mondes de l'art » permet de questionner le rôle des différents acteurs individuels et collectifs (artistes, prescripteurs, intermédiaires, spectateurs), les modalités d'esthétisation des pratiques culturelles, les métiers et les professions dans leur permanence et leurs transformations, les formes de concurrence et la constitution des marchés, le contexte de production et les formes esthétiques et artistiques, le fonctionnement institutionnel et les politiques. L'approche conjointe de la sociologie et de la gestion met en évidence le rôle des intermédiaires et des prescripteurs pour faire exister symboliquement et économiquement les œuvres que ce soit en musique, cinéma ou art contemporain comme le montrent les travaux coordonnés par Laurent Jeanpierre<sup>8</sup>, révélant un véritable système d'intermédiation.

Le thème de la création permet de fédérer des travaux sur les périodes anciennes et contemporaines, d'appréhender les cultures occidentales comme celles des autres continents, les invariances comme les innovations.

*Comment la recherche-crédation se déploie-t-elle dans votre vie professionnelle ?*

Dès la première année de son mandat en 2014, la nouvelle direction du Festival d'Avignon a souhaité donner forme au vœu de Jean Vilar de rebaptiser du nom de « rencontre » le Festival. Les Ateliers de la pensée, mis en place par Olivier Py et Paul Rondin, ont suscité le déploiement d'une multitude de débats entre artistes, intellectuels, journalistes, politiques, publics... C'est dans ce cadre-là que nous avons rêvé la première édition des « Rencontres Recherche et Création ».

En réunissant des chercheurs en sciences humaines et sociales, en sciences et neurosciences cognitives et des artistes du Festival, il ne s'agissait pas de susciter des commentaires, des analyses sur les œuvres, mais bien de permettre la confrontation entre la recherche et la pensée des œuvres. Les Rencontres ont permis d'explorer ce que la création fait au spectateur en matière de perception, d'attention, d'émotion, de raisonnement, d'expériences individuelles

---

<sup>8</sup> Projet ANR IMPACT « Intermédiaires de production artistique, autonomie et organisation de la création », URL : <http://www.agence-nationale-recherche.fr/?Projet=ANR-08-CREA-0035>

ou collectives et de voir comment les œuvres entrent en résonance avec des questions parfois brûlantes d'actualité. C'est le cas pour le spectacle de Maëlle Poésy et de Kevin Keiss : *Ceux qui errent ne se trompent pas...*, sorte de fable dans laquelle l'ensemble des citoyens vote massivement blanc. Hausse de l'abstention, rejet des élites politiques, etc. : si ces événements apparaissent probables, ni les chercheurs ni les politiques ne leur accordent une réelle importance. La pièce leur donne réalité, les transforme en situations concrètes, stimulant ainsi la réflexion des chercheurs en science politique, en histoire ou en sociologie politique.

*Plusieurs termes permettent aujourd'hui de décrire le croisement des disciplines : transdisciplinarité, interdisciplinarité, pluridisciplinarité, postdisciplinarité... En revendiquez-vous un particulièrement ? Si oui, pourquoi ? Et comment vous paraît-il lié à la question de la recherche-crédation ?*

Il ne s'agit pas de donner des injonctions sur la manière de faire de la recherche. Les termes sont moins importants que les pratiques. Suivant les objets de recherche, suivant les moments de la vie professionnelle, les chercheuses et les chercheurs peuvent tirer profit de coopérations avec d'autres disciplines, au gré de l'avancée de leur travail. Il me semble très important de distinguer les différentes échelles : le travail des chercheurs qui, bien sûr, se définit dans un cadre disciplinaire, mais peut aussi dialoguer avec les autres disciplines, les projets collectifs et le domaine ou le champ. L'expérience montre que pour capter la richesse de la recherche dans le domaine de la création, il est pertinent de prendre en compte la diversité des recherches conduites et de laisser les questions, les approches résonner entre elles. La confrontation, le dialogue entre les disciplines s'avèrent particulièrement féconds. Les points de convergence sont très nombreux et souvent surprenants. Les travaux en psychologie expérimentale sur la cognition incarnée, par exemple, sur le déclenchement de simulations mentales par le récit ou par l'observation d'autrui (le fait de ressentir l'acidité du citron en le voyant mangé par un autre...) rejoignent les approches en études littéraires ou théâtrales sur le rôle des éléments stylistiques, de la syntaxe, du jeu des comédiens dans l'effet produit sur le lecteur ou le spectateur.

*Pouvez-vous présenter un projet qui vous paraît relever de la recherche-crédation : d'où est-il né ? De la recherche, de la création, d'un interstice ? D'une rencontre ? D'une initiative institutionnelle ?*

On assiste à une véritable dynamique de la recherche dans le domaine de la création, qui était déjà annoncée à travers le succès, inespéré à l'époque, des appels à projets de l'ANR de 2008 et de 2010. Les recherches dans le domaine de la littérature et du théâtre mettent en évidence la dimension axiologique des fictions, la façon dont celles-ci sont des mondes constitués de valeurs, proposent des modèles et des normes de comportements, modélisent les croyances d'une société. En accompagnant les mouvements de bascule d'un régime de sensibilité à un autre, les fictions ouvrent l'accès à des mondes possibles qui font faire au lecteur et aux spectateurs des expériences de pensée inédite.

Les historiens explorent les transformations des sensibilités et des émotions. On peut citer les travaux de Damien Boquet et Piroška Nagy<sup>9</sup> sur le Moyen-Âge. Le succès de la série d'ouvrages collectifs sous la direction de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello<sup>10</sup> et l'existence de centres spécifiques, comme le Centre pour l'histoire des émotions à l'Institut Max Planck pour le développement humain<sup>11</sup> à Berlin ou encore celui de l'Université de Londres<sup>12</sup>, témoignent de l'expansion de ce domaine.

Depuis une dizaine d'années, des travaux en sciences et neurosciences cognitives sur le lien entre émotions et cognition sont aussi en fort développement. Des centres interdisciplinaires dédiés à la recherche sur les sciences affectives ont été créés, par exemple à l'Université de Genève.

De nombreux projets ont été financés à l'ANR sur le thème de la création, non seulement dans des programmes dédiés, mais

---

<sup>9</sup> Le projet EMMA « Pour une anthropologie historique des émotions au Moyen-Âge » est un programme de recherches soutenu par l'ANR (2005) et l'Institut universitaire de France.

<sup>10</sup> Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO (dir.), *Histoire des émotions*, Paris, Seuil : *De l'antiquité aux lumières*, vol. 1, 2016 ; *Des lumières à la fin du XIXe*, vol. 2, 2016 ; *Le siècle des émotions (1890-2013)*, vol. 3, 2017.

<sup>11</sup> Center for the History of Emotions, Max Planck Institute for Human Development, URL : <https://www.mpib-berlin.mpg.de/en/research/history-of-emotions>

<sup>12</sup> Centre for the history of the emotions, School of History, Queen Mary, University of London, URL : <https://projects.history.qmul.ac.uk/emotions/>

aussi dans les différents appels à projets<sup>13</sup> tant en sciences humaines et sociales, qu'en sciences et neurosciences cognitives ou en interface avec les sciences et technologies de l'information et de la communication. Les programmes des Investissements d'Avenir soutiennent des projets, par exemple le Labex OBVIL (Observatoire de la vie littéraire)<sup>14</sup> qui s'attache à l'étude des conditions de fabrication de la valeur artistique et de formation des canons, en littérature, mais aussi en théâtre ou en danse. Le Labex ARTS-H2H<sup>15</sup> explore les liens entre arts, sciences humaines, sciences et techniques numériques. À l'Université d'Aix-Marseille, le Labex BLRI (Brain and Language Research Institute)<sup>16</sup> et l'Institut Convergence<sup>17</sup> abordent notamment les relations entre cerveau, langage et communication, suscitant un rapprochement entre linguistique et neurosciences cognitives. Ces différents travaux s'attachent à mettre en évidence les processus neurocognitifs qui sous-tendent le rôle de la fiction et des arts.

Ces exemples ne sont qu'un aperçu, très parcellaire, des travaux très importants conduits dans ces différents domaines et qui touchent aux questions les plus fondamentales de la recherche. Les « Rencontres Recherche et Création » qui sont organisées par le Festival d'Avignon et l'ANR ont été portées par cette dynamique générale.

*Quelles résistances rencontrez-vous ou avez-vous rencontrées (institutionnelles, économiques, épistémologiques, artistiques...)? Pouvez-vous donner un exemple concret ?*

Au début des années 2000 les travaux en neurosciences ou sciences cognitives s'intéressant à la création ou aux arts prenaient

---

<sup>13</sup> Pour les sciences humaines et sociales, le domaine large de la création a été financé dans plusieurs appels à projets dans les programmes SHS thématiques : « La création : acteurs, objets, contexte » (2008) ; « La création : processus, acteurs, objets, contexte » (2010) ; « Émergences et évolutions des cultures et des phénomènes culturels » (2012, 2013) ; « Émotion(s), cognition, comportement » (2011) ; dans les programmes non thématiques (« Blanc », « Jeunes Chercheuses et Jeunes Chercheurs »), dans les programmes en coopération internationale ainsi que dans les différentes éditions du programme « Corpus et outils de la recherche en sciences humaines et sociales » et dans le Plan d'action (défi 8, « Sociétés innovantes, intégrantes, et adaptatives » – 2014, 2015, 2016, 2017, 2018).

<sup>14</sup> URL : <http://obvil.paris-sorbonne.fr/obvil/presentation>

<sup>15</sup> URL : <http://www.labex-arts-h2h.fr/>

<sup>16</sup> URL : <http://www.blri.fr/>

<sup>17</sup> URL : <http://www.int.univ-amu.fr/Inauguration-de-l-Institut>

très peu en compte la part considérable de travaux conduits en sciences humaines et sociales, que ce soit, par exemple, dans le domaine des arts du spectacle, de la littérature, de l'histoire de l'art et des sensibilités, de la sociologie de la réception. Les conditions d'une prise en compte mutuelle sont désormais beaucoup plus favorables. L'observation des dynamiques scientifiques conduit même à faire l'hypothèse que nous sommes à un moment charnière pour le développement des recherches sur le rôle de la culture, des systèmes symboliques dans le développement humain et l'évolution des sociétés.

*Comment décririez-vous les relations entre lieux dédiés à la recherche, lieux dédiés à la formation et lieux dédiés à la création ?*

L'organisation des « Rencontres Recherche et Création »<sup>18</sup> ou encore du « Séminaire Recherche et Création » qui, depuis 2016, les prolonge en associant les professionnels du spectacle vivant, montre combien les conditions d'organisation du dialogue sont déterminantes. La présence des artistes, des metteurs en scène, des comédiens, des chorégraphes et des danseurs, ou encore des représentants des institutions culturelles, la confrontation aux conditions mêmes de la création contribuent à susciter un climat de curiosité mutuelle, d'attente réciproque. La programmation des Rencontres est guidée par une idée et par la résonance des travaux de recherche avec les œuvres présentées au Festival. Par exemple, le thème de l'édition 2017 des Rencontres, « Le désordre du monde ! », qui a été décliné à travers le rôle des mythes et de l'imaginaire pour représenter l'ordre du monde ou encore à travers les figures de l'honneur ou l'ordre des sentiments face aux situations de catastrophe, doit beaucoup à la mise en scène d'*Antigone* par Satoshi Miyagi. Si *Richard III*, présenté par Thomas Ostermeier, appelle la réflexion sur la construction historique des monstres dans la fiction, les travaux en psychologie expérimentale qui montrent comment l'émotion observée chez autrui détermine le jugement moral<sup>19</sup>,

---

<sup>18</sup> Parmi l'ensemble des débats organisés dans le cadre des Ateliers de la pensée, lors du Festival d'Avignon, les Rencontres Recherche et Création ont la spécificité d'impliquer de nombreux partenaires scientifiques et culturels : des universités françaises et étrangères, des institutions de recherche ou de financement de la recherche, des acteurs de la culture et des médias. Pour connaître l'ensemble des partenaires, voir <http://www.recherche-creation-avignon.fr/>

<sup>19</sup> Benoît MONIN, « Ces monstres qui rient : inadéquation émotionnelle et répulsion morale », dans Mireille BESSON, Catherine COURTET, Françoise LAVOCAT et Alain VIALA (dir.), *Mises en intrigues*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

éclairaient aussi notre incrédulité, notre fascination et notre malaise de spectateur face aux rires du personnage.

Le programme du séminaire, lui, est davantage déterminé par le souci de susciter un dialogue entre la recherche et les professionnels qu'ils soient artistes, représentants d'institutions culturelles ou représentants des syndicats de salariés et d'employeurs. Il s'agit à la fois de faire mieux connaître les projets de recherche financés par l'ANR et par le ministère de la Culture et d'aborder des questions au plus près des préoccupations de ces différents acteurs comme, par exemple, le processus de création, sensorialité et perception, modes de production artistique et métiers, publics et réception.

*Habituellement, les travaux de recherche et les œuvres artistiques ne créent pas les mêmes objets et ne partagent pas les mêmes modes de diffusion. Dans quelle mesure, selon vous, la recherche-crédation permet-elle de former des objets hybrides ? Le cas échéant, quels changements en termes de diffusion ces objets impulsent-ils ?*

Peut-être que les conditions du dialogue entre la recherche « académique » et la création dépendent justement du respect de leurs différences fondamentales. Comment comprendre les raisons de Lady Anne, encore éplorée auprès du cadavre de son mari, cédant à l'insistance du duc de Gloucester, futur Richard III ? L'œuvre de Shakespeare, le théâtre classique ou contemporain, la littérature fourmillent de situations comme celle-ci qui mettent en mots, en scène des comportements humains qui résistent à la compréhension rationnelle. Ostermeier nous explique qu'accepter une part d'inintelligibilité fait partie du travail du metteur en scène comme de celui du comédien<sup>20</sup>. Cette part-là est aussi la force de l'art. La recherche quant à elle s'attache à repousser cette part de mystère et d'incompréhension.

*À votre avis, que manque-t-il encore à la recherche-crédation en France ? Avez-vous connaissance d'autres modèles sur le plan international et dans quelle mesure vous semblent-ils transposables dans le contexte français ?*

Les recherches financées par l'ANR, les réflexions conduites dans le cadre des « Rencontres Recherche et Création » et encore plus largement les dernières avancées des connaissances confirment

---

<sup>20</sup> Thomas OSTERMEIER, « Richard III, un monstre en société » (entretien), dans *Mises en intrigues, op. cit.*

que le thème de la « création » est fédérateur d'une grande diversité de travaux conduits dans les universités, les organismes de recherche, dans les différentes disciplines des sciences humaines et sociales ou en sciences et neurosciences cognitives. La démarche qui a prévalu, s'appuyant sur le refus de définir *a priori* ce que devait être la recherche dans le domaine de la création au profit d'un accompagnement des dynamiques scientifiques, s'est révélée pertinente. Elle semble sans équivalent dans les autres pays. Cette approche inductive est adaptée à la prise en compte des fronts de recherche comme des thèmes en émergence.

Des projets de recherche, des expérimentations sont aussi développés dans les écoles d'art ou dans les Centres de ressources ou soutenus par le ministère de la Culture. Des chercheurs et enseignants-chercheurs sont aussi dramaturges, auteurs, metteurs en scène ou compositeurs. Des artistes s'inspirent de travaux scientifiques. Les passerelles sont nombreuses. La création et la recherche ont en commun de produire des représentations, si leurs méthodes sont différentes, ce sont deux formes de connaissance indispensables au développement humain et à celui des sociétés.

## KETI IRUBETAGOYENA

---

*Qui êtes-vous ? Comment, dans votre parcours, avez-vous rencontré la question de la recherche-création ?*

Je suis docteure en études théâtrales de l'École normale supérieure de Lyon, aujourd'hui metteuse en scène et pédagogue au sein du Théâtre Variable n° 2. Je précise ce titre de docteure car, ce qui me paraît évident, c'est que la recherche-création que je mène en tant que praticienne de théâtre est très étroitement liée à mon parcours à l'ENS de Lyon. Pourtant, ce n'est pas quelque chose que j'ai décidé à l'issue de mes études et dont j'ai imposé le cadre à mon travail artistique. C'est *a posteriori* que j'ai compris que je faisais de la recherche-création, lorsque j'ai essayé de saisir la cohérence de tout ce par quoi je passais pour aboutir à la création d'un spectacle.

L'ENS de Lyon est une école où le geste artistique est constamment invité à être questionné, sur le plan théorique comme sur le plan intime. Je pense, par exemple, aux Classes de maîtres qui y sont proposées aux élèves et aux devoirs analytiques qu'il faut rendre à l'issue de celles-ci en prenant pour point de départ, chaque fois, sa propre expérience des quelques jours passés en compagnie de l'artiste invité·e. J'ai adoré produire ces écrits quand j'étais étudiante et j'ai adoré, plus tard, les corriger en tant qu'enseignante. Ils sont le parfait exemple de cette double dynamique qui m'a formée – et sans doute l'une de mes premières rencontres avec la question de la recherche-création : associer une perspective intime au processus

réflexif propre à la recherche théorique ; développer l'exigence des méthodologies scientifiques pour prolonger la réception du geste artistique.

Ainsi, je n'ai jamais considéré les travaux d'études théâtrales que j'ai menés à l'ENS de Lyon comme parallèles ou dissociés de mes premières propositions scéniques : tout m'a toujours semblé lié. Je suis convaincue qu'en interrogeant ce qui, chez Antoine Vitez, permettait de penser un théâtre d'art qui soit œuvre politique, j'ai informé déjà et pour longtemps ma pratique de metteuse en scène. Lorsque mes sujets d'intérêt se sont portés sur la question de la réception du spectateur de théâtre et sur celle de la présence scénique des interprètes dramatiques, je pense que j'ai construit le socle de ce que je pressens aujourd'hui d'un théâtre des affects comme l'une des voies possibles, dans mon travail, d'un geste théâtral politique.

*Pour vous, qu'est-ce que la recherche-crédation ?*

La première définition que je pourrais donner de la recherche-crédation est une sorte de base commune à tout·e artiste-chercheur·se aujourd'hui, je pense. Elle revient à poser comme préalable le fait que l'analyse théorique enrichisse le travail de plateau et le geste artistique et que, réciproquement, le travail de plateau et le geste artistique enrichissent l'analyse théorique. Aussi la recherche est-elle partie intégrante des fonctions de metteuse en scène et de pédagogue telles que je les envisage. Mon travail est constamment traversé d'une dimension de recherche – et c'est moins une prétention qu'une ligne de conduite que je constate et m'impose tout à la fois – dans la mesure où, par exemple, je suis incapable de me situer dans une filiation sans, dans le même temps, déplacer cet héritage pour me l'approprier, le faire à ma main. C'est une posture de remise en question permanente, de moi face aux acteurs comme de moi dans et face à ce que je produis, qui explique sans doute pourquoi je suis aussi lente ! Pourtant, qu'est-ce qui fait que je ne vais pas voir les mises en scène déjà réalisées d'un texte que je vais monter alors que je vais citer nombre de témoignages et d'analyses proposées par autrui dans le domaine du jeu de l'acteur ? Peut-être parce que je suis en recherche-crédation d'un côté, et seulement en recherche de l'autre.

Dans le cas précis du Théâtre Variable n° 2, la recherche-crédation se manifeste à travers le choix que nous faisons de travailler plusieurs années durant sur un même thème socio-politique que

trois à quatre spectacles permettent d'aborder de points de vue différents. Elle ne repose donc pas sur le seul fait que nous menions un important travail de documentation en amont et parallèlement à chaque création mais plus sur la possibilité que ce travail de documentation offre à chacun·e de transformer intimement la compréhension qu'il ou elle a du monde. Cela veut dire aussi que ce n'est pas chronologique : beaucoup de recherches, puis le spectacle ! Il s'agit d'épouser cette dynamique consistant à ne pas se lover dans un endroit confortable pour créer mais, à l'inverse, de toujours chercher cet endroit qui obligera chacun·e à déplacer ses propres lignes. Cela revient à être curieux de ses discours et d'une réalité toujours plus complexe que celle qui est immédiatement formulable. Je pense que c'est cette dynamique-là, cette humilité-là qui permettent ensuite d'espérer déplacer les lignes du spectateur. On est proche du « théâtre des idées » d'Antoine Vitez, finalement : ne pas imposer de point de vue, ne pas faire du théâtre à thèse mais amener le spectateur à considérer intimement, personnellement les questions posées sur le plateau ; l'inviter à s'engager, comme les artistes en face de lui, dans un processus réflexif.

Sur la question des dominations, qui est l'un des enjeux majeurs du cycle « Luites et émancipation » initié par notre équipe en 2015, il est impossible de ne pas se mettre en état de découverte et de remise en question des présupposés dont nous sommes tous pétris. Pour ma part, je peux dire que je connais intimement trois types de domination : les rapports de classe sociale, les violences de genre et les discriminations liées au handicap. Mais les dominations que subissent les homosexuel·le·s, je les découvre absolument (j'entends par là intimement) depuis que nous avons inauguré ce cycle, quand bien même j'ai toujours été sensible à cette question tout comme à la question postcoloniale. Avoir la curiosité et l'humilité de se dire : « tiens, je n'avais pas mesuré ceci ou cela » ou « en tant que blanche, hétérosexuelle et cisgenre, j'ai un statut dominant » et « dans telle ou telle situation, je reconduis malgré moi un système de domination », etc., est le préalable que je m'impose et que je partage avec mes collaborateurs pour me mettre en recherche et créer des spectacles à partir de ce que je ne maîtrisais pas ou ne connaissais pas auparavant. C'est à mon sens l'un des enjeux principaux de la dimension de recherche-crédation telle qu'elle se manifeste dans les travaux du Théâtre Variable n° 2 et, en amont, dans les processus suivis pour les réaliser.

*Comment la recherche-création se déploie-t-elle dans votre vie professionnelle ?*

Je disais que j'étais lente... C'est que la recherche-création se déploie pour moi dans un temps particulièrement long. Sans même compter la période de documentation qui s'étire tout au long de chaque cycle auquel je participe au sein du Th atre Variable né 2, je ne peux pas travailler à me mettre en mouvement dans une création si cela ne se déploie pas sur plusieurs mois, parfois plusieurs années, de découvertes, de ratages ou d'affinages des propositions que je fais ou qui me sont faites dans le cours du travail artistique. S'agissant du processus d'écriture des partitions scéniques et textuelles des spectacles, par exemple, on est typiquement face à l'un des domaines les plus mouvants de notre processus de travail. L'écriture de ces partitions se nourrit de tout ce qui est apporté par l'équipe en matière de témoignages, d'expériences individuelles, de documents lors des résidences de recherche qui nous réunissent à des intervalles réguliers mais elle se nourrit aussi, et peut-être plus encore, des ateliers que nous animons chaque année dans des collèges, des lycées ainsi qu'à l'université. Ces ateliers sont extrêmement précieux car ils permettent de tester les fragments en train de s'écrire avec des publics très différents du point de vue de l'âge, de la classe sociale, de l'héritage culturel, etc. Depuis 2015, tous, quels que soient leur nature et leur lieu de réalisation, ont été intégrés à notre recherche sur la question des modalités de résistance (individuelle ou collective) aux systèmes de domination et de nombreux éléments de la prochaine création ont ainsi été testés en amont avec des élèves de l'enseignement secondaire et des  tudiant e s de l'enseignement supérieur. Le regard qu'ont porté ces jeunes adultes sur notre propos a fait évoluer celui-ci en fonction de ce qu'ils ont dit et partagé avec nous, en fonction de ce qu'ils nous ont amené à penser et en fonction des discussions que notre équipe a eues à la suite de ces rencontres. Sans cela, il faudrait que je sois au plateau avec les acteurs pendant près deux ans ! Et il me paraît évident que nous finirions par tourner en rond. Il serait en tout cas bien plus difficile de se remettre autant en question que nous le faisons aujourd'hui, d'apprendre autant de la société qui nous entoure qu'en y étant plongés de fait via ces ateliers.

*Plusieurs termes permettent aujourd'hui de décrire le croisement des disciplines : transdisciplinarité, interdisciplinarité, pluridisciplinarité, postdisciplinarité... En revendiquez-vous un particulièrement ? Si oui, pourquoi ? Et comment vous paraît-il lié à la question de la recherche-création ?*

Je n'utilise aucun de ces termes-là. Ce serait une imposture, me concernant, de dire que je fais quelque chose d'interdisciplinaire, par exemple. Je crois que je ne fais que du théâtre.

*Pouvez-vous présenter un projet qui vous paraît relever de la recherche-création : d'où est-il né ? De la recherche, de la création, d'un interstice ? D'une rencontre ? D'une initiative institutionnelle ?*

Le projet *La Femme*® n'existe pas (qui est une variation par Barbara Métais-Chastanier de *La Colonie* de Marivaux) est né d'une mise en scène de cette comédie classique par Nada Strancar que j'ai vue en 2011 lors des Journées de juin du Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Julie Moulrier, l'une des interprètes principales du Théâtre Variable n° 2, y jouait déjà Madame Sorbin. J'ai su d'emblée que j'avais envie de monter ce texte et j'ai aussitôt proposé à Barbara Métais-Chastanier de travailler à le mettre en dialogue avec certains de ses textes. L'idée a d'abord fait face à une certaine résistance chez l'autrice qui, notamment, ne se reconnaissait pas dans la conclusion abrupte et décevante de la pièce de Marivaux : alors qu'elles ont mené une révolte sans précédent pour défendre l'égalité homme-femme, les insurgées rendent soudain les armes et retournent docilement à leurs foyers. Nous avons donc dû nous mettre en recherche pour comprendre à quel endroit chacune pouvait avoir raison (j'ai dû questionner cette violence que je n'avais pas perçue de prime abord et Barbara Métais-Chastanier, l'évidence que j'éprouvais et qui lui échappait) et trouver, à force d'échanges et de remises en question, la voie d'un troisième terme précisément né de cette difficulté initiale. Ce projet est donc né d'une création et de la rencontre afférente avec un texte. Il est aussi né d'un interstice : ce fossé entre l'autrice et moi-même au début du travail. Enfin, il est né d'une initiative institutionnelle car nous avons décidé d'accepter le temps long de cette maturation, laissant la pièce en jachère plusieurs années, jusqu'à ce qu'Yves Beaunesne, directeur de la Comédie Poitou-Charentes – Centre Dramatique National, me demande quel Marivaux j'avais en tête et soutienne sa création.

*Quelles résistances rencontrez-vous ou avez-vous rencontrées (institutionnelles, économiques, épistémologiques, artistiques...) ? Pouvez-vous donner un exemple concret ?*

Institutionnellement, je rencontre de moins en moins de résistances. J'ai bien senti, à un moment donné, que l'étiquette « ENS + recherche-crédation » pouvait effrayer, à tort ou à raison, qu'il s'agisse de journalistes, de directeur·trice·s ou encore d'artistes. J'ai donc travaillé à préciser notre démarche afin de la rendre la plus évidente possible dans les outils de diffusion du Théâtre Variable n° 2 – ce qui fut aussi un moyen de la clarifier pour moi-même, d'en dessiner plus nettement les lignes de force. Paradoxalement, plus j'ai affirmé l'orientation recherche-crédation de mon travail, plus tout s'est simplifié. S'agissant des résistances artistiques, la question se pose du point de vue du temps : quand on est dans une réelle dynamique de recherche, ça n'en finit jamais. Il est difficile d'arrêter les propositions scéniques, de figer les discours... Cela demande de travailler avec des interprètes qui sont ouvert·e·s à cette mobilité. Mais cela peut devenir compliqué, y compris intimement : la recherche-crédation s'impose de façon quotidienne, donc obsessionnelle. Adopter une posture de recherche, c'est accepter d'être en travail tout le temps. Notre marotte actuelle au Théâtre Variable n° 2, c'est la question des dominations. Or, elle est partout : dans le métro, dans les discussions qui ont cours lors d'un dîner, dans les livres et les articles que nous pouvons lire et échanger, dans les scènes auxquelles chacun·e assiste. Tout devient matière, à un moment. C'est passionnant, mais c'est aussi épuisant ! Économiquement parlant, enfin, les résistances sont assez évidentes : il n'est pas du tout réaliste de suivre de tels processus de travail à l'heure actuelle. Heureusement, il existe quelques rares dispositifs, comme le FSIR d'Arcadi (Fonds de Soutien à l'Initiative et à la Recherche) qui, l'an passé, nous a notamment permis de financer deux semaines de recherche pure sur la question du transgenre avec les interprètes de *La Femme*<sup>®</sup> *n'existe pas*.

*Comment décririez-vous les relations entre lieux dédiés à la recherche, lieux dédiés à la formation et lieux dédiés à la création ?*

Je crois que je ne saurais pas répondre à cette question qui, à mon sens, de là où je parle, demanderait une étude au cas par cas.

*Habituellement, les travaux de recherche et les œuvres artistiques ne créent pas les mêmes objets et ne partagent pas les mêmes modes de diffusion. Dans*

*quelle mesure, selon vous, la recherche-création permet-elle de former des objets hybrides ? Le cas échéant, quels changements en termes de diffusion ces objets impulsent-ils ?*

Cette question se pose vraisemblablement avec plus de force à des artistes dont la matière documentaire est présente au plateau car cela crée des spectacles hybrides, effectivement, souvent très int resants. Chez nous, la matière documentaire sert à nourrir l'équipe artistique mais elle disparaît complètement dans ou sous la fiction th atrale. L'hybridité se retrouve davantage dans les propositions pédagogiques et scientifiques qui construisent, autour des spectacles, les cycles que nous menons : ces «  -côtés » un peu spécifiques, propres à notre démarche.

*  votre avis, que manque-t-il encore à la recherche-création en France ? Avez-vous connaissance d'autres modèles sur le plan international et dans quelle mesure vous semblent-ils transposables dans le contexte français ?*

Encore une fois, les artistes engag e s dans une démarche de théatre documentaire sont sans doute plus confront e s à ces questions.   mon échelle, j'ai l'impression qu'il reste de nombreuses choses à imaginer, à créer et à développer entre les lieux de création, les écoles d'art et les universités ou, plus généralement, les établissements d'enseignement supérieur. Lorsqu'elle m'a accueillie comme artiste associ e, la Comédie Poitou-Charentes m'a généreusement donné carte blanche sur le plan de l'action culturelle et artistique en Nouvelle Aquitaine, ce que je vais honorer en travaillant notamment avec l'Université de Poitiers. Cela me permettra de travailler à densifier les liens qui existent déjà entre l'université et le Centre Dramatique National mais aussi de nourrir cette collaboration, dans le travail avec les étudiants, des perspectives de recherche-création telles qu'exp riment es au sein du Th atre Variable né 2. J'aimerais que d'autres lieux soient plus curieux de cette compétence qu'on peut avoir à organiser des débats d'idées, à inviter des spécialistes parce qu'on les a rencontr e s au cours de nos recherches, à diriger des lectures probl matis es, etc. C'est le type de rendez-vous que Johnny Lebigot a expérimenté de façon très heureuse à L' changeur – Bagnolet dans le cadre de la « Fabrique des regards », par exemple. Souvent, les lieux demandent aux équipes artistiques qu'ils accueillent de travailler en particulier à l'adresse des collèges et des lycées. J'aime beaucoup à et c'est fondamental (nous le faisons chaque année au sein du Th atre Variable né 2), mais ils nous demandent alors de faire ce qu'ils font déjà avec d'autres compagnies. Je crois

que les artistes qui travaillent en recherche-création peuvent se nourrir des savoirs et compétences qu'ils développent pour s'adresser aussi à d'autres publics ( tudiants, associations) et inventer de nouvelles façons de réunir les spectateurs de manière transgénérationnelle sur les questions qu'ils traversent.

## MIREILLE LOSCO-LENA

---

*Qui êtes-vous ? Comment, dans votre parcours, avez-vous rencontré la question de la recherche-création ?*

Je suis professeure des universités, mais en poste dans une école d'art. En 2011, j'ai eu l'opportunité d'obtenir une mutation de l'Université Lyon 2 à l'ENSATT (École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre), école qui dépend du ministère de l'Enseignement supérieur. Cette école était alors dans une phase de réorganisation de ses enseignements pour entrer dans le LMD (Licence-Master-Doctorat) et elle avait besoin de développer un pôle « recherche ». J'ai donc initié ce travail en créant le LabATT (Laboratoire des Arts et Techniques du Théâtre), rattaché par convention à l'équipe d'accueil Passages XX-XXI de l'Université de Lyon (Lyon 2). La convention stipule que l'ENSATT s'engage tout particulièrement dans la « recherche-création ».

Comme je l'ai déjà expliqué ailleurs<sup>1</sup>, à mon arrivée à l'ENSATT, j'ai été très troublée par les écarts et les flottements liés à l'utilisation du mot « recherche » dans les différents mondes où je travaillais, en l'occurrence le monde du théâtre et le monde universi-

---

<sup>1</sup> Mireille LOSCO-LENA (dir.), *Faire théâtre sous le signe de la recherche*, postface de Michel Corvin, Rennes, PUR, coll. Le Spectaculaire, 2017. Voir tout particulièrement l'introduction générale.

taire. Pour l'artiste, la recherche se confond avec le processus de création entendu dans son sens le plus large ; mais cette acception du mot n'est pas recevable dans le monde universitaire, qui lui donne un contenu bien plus cadré. Pour initier la recherche à l'ENSATT, il m'a donc fallu enquêter sur l'usage des mots, et c'est à l'occasion de ce travail que j'ai découvert ce qui se faisait en la matière à l'étranger (recherche-crédation au Québec et en Suisse, *practice-as-research* au Royaume-Uni, pour ne citer qu'eux), avec des modèles de recherche qui se situent à « l'interface » du monde artistique et du monde académique<sup>2</sup>.

*Pour vous, qu'est-ce que la recherche-crédation ?*

Le plus important – et je tiens fermement à cette position – est de bien comprendre que la recherche-crédation n'est pas la recherche + la création : il ne s'agit en aucun cas de conjuguer deux pratiques différentes, l'une, artistique et l'autre, théorique, mobilisant deux « cerveaux » distincts et créant de la schizophrénie ! Il ne s'agit pas plus de se limiter à mettre en œuvre des tandems liant un artiste et un chercheur (c'est-à-dire un universitaire, ce qui suppose que l'artiste n'est pas considéré comme un « vrai » chercheur). Ce partage des fonctions entre le faire et le penser, héritier de notre vieux dualisme occidental, est catastrophique en matière de recherche-crédation. Outre la schizophrénie de l'artiste-chercheur que j'évoquais à l'instant, il maintient de façon insidieuse une hiérarchisation des pratiques qu'il s'agit au contraire ici de bousculer. Sur le plan de la reconnaissance symbolique, en effet, il favorisera toujours le chercheur « académique » au détriment de l'artiste, qui peut être instrumentalisé ou mis à contribution en tant qu'élément créatif (voir à ce sujet les enquêtes sociologiques très parlantes de J.-P. Fourmentaux<sup>3</sup>). Il faut se méfier de la mode de l'« art-science » : il ne suffit pas de mettre des artistes dans des laboratoires scientifiques pour faire de la recherche-crédation, même si cela est séduisant dans les dossiers...

L'appellation « recherche-crédation », liant deux mots par un tiret, peut entretenir ce malentendu. Aussi je pense que la formulation la plus juste est celle proposée par le colloque du réseau des écoles doctorales en arts et médias (RESCAM) en octobre 2016 à Toulouse,

---

<sup>2</sup> Sur cette question de l'interface, voir Henk BORGDORFF, *The Conflict of the Faculties : Perspectives on Artistic Research and Academia*, Amsterdam, Leiden University Press, 2012.

<sup>3</sup> Jean-Paul FOURMENTAUX, *Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique*, Paris, Hermann, 2011.

qui proposait de parler de recherche en création (Pierre Gosselin au Québec parle également de « recherche en pratique artistique »<sup>4</sup>).

Cette formulation permet de clarifier ce que doit être la recherche-crédation. Lorsqu'elle s'inscrit dans un master, un doctorat ou un projet de recherche conduit par un artiste, elle se définit – suivant un large consensus international actuel<sup>5</sup> – comme une recherche qui est conduite dans les pratiques artistiques, mais qui se distingue des pratiques ordinaires de l'art en ce qu'elle se donne un protocole de travail précis (quoique potentiellement évolutif au cours de la recherche) et explicite. Elle ne traite pas un « sujet » avec un surplomb théorique, mais elle vise à explorer dans le faire artistique un « champ ». Elle exige une connaissance de « l'état de la question », c'est-à-dire de ce qui s'est déjà réalisé dans le champ (ce dernier pouvant être pluridisciplinaire bien sûr) ; elle demande une consignation régulière des avancées du travail (sous forme de « portfolio », ce qui ouvre la documentation à une multiplicité de supports : écrits, visuels, sonores) ; enfin, elle aboutit à des résultats publiés dont les modalités peuvent être diverses (format artistique et/ou format universitaire), la recherche étant faite pour être partagée avec des « pairs » (c'est-à-dire d'autres chercheurs, artistes ou non). Ce dernier point lui confère un autre statut que celui de fabrication d'une « œuvre » entendue comme source d'expérience esthétique pour un public : il peut y avoir production d'une œuvre bien sûr, et c'est ce que le mot de « création » sous-entend, mais cette œuvre est alors envisagée du point de vue de son apport en termes de connaissance – dans une logique de « cognition incarnée », comme disent les neurobiologistes.

Ce qu'il me semble important de souligner, c'est que la recherche-crédation présente l'opportunité de réinterroger la dimension incarnée, sensible, affective, de la pensée et des savoirs, en rompant avec le positivisme de la démarche scientifique, qui est loin d'être tari. Cela exige un changement de paradigme épistémologique, bien plus radical que ne le suppose la « recherche + création » : cette dernière n'est, qu'on ne s'y trompe pas, qu'une façon d'exiger que

---

<sup>4</sup> Pierre GOSSELIN, dans Pierre GOSSELIN et Éric LE COGUEC (dir.), *La Recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 24.

<sup>5</sup> Je me permets de renvoyer à la bibliographie proposée à la fin de l'ouvrage déjà cité : Mireille LOSCO-LÉNA (dir.), *Faire théâtre sous le signe de la recherche*, op. cit., p. 371-372.

les artistes se conforment à l'épistémologie des sciences (sciences humaines comprises). La recherche en pratique artistique postule au contraire que, si dans le travail de l'artiste, de la pensée ne cesse de circuler, d'inventer, de découvrir, cette pensée n'est pas et ne doit pas être « théorique ». Il faut absolument sortir de la dichotomie pratique/théorie, qui gauchit d'emblée le puissant enjeu épistémologique de la recherche-crédation.

Par exemple, concernant les doctorats de recherche-crédation qui se développent aujourd'hui en France (nous devons en créer un en théâtre, au sein de l'Université de Lyon, associant à l'Université Lyon 2, l'Université de Saint-Étienne et l'ENS, les écoles de théâtre que sont l'ENSATT et la Comédie de Saint-Étienne), il ne faut à mon sens pas considérer le mémoire de thèse comme un lieu de théorisation de la pratique – théorisation « désincarnante », si je puis dire, donc profondément dénaturante –, mais comme ce que Florian Dubois nomme « un fluidifiant qui permet d'augmenter les résultats, comme un moyen d'analyse qui accélère le processus de compréhension par les observateurs »<sup>6</sup>. La réflexion menée à l'international sur le statut de l'écriture du mémoire insiste ainsi sur le fait que les résultats de la recherche sont avant tout présentés *dans* l'ouvrage artistique lui-même, le mémoire (qui n'est du reste plus exigé dans les pays scandinaves au niveau master et doctorat) pouvant accompagner ces résultats en explicitant la démarche et en retraçant les étapes des expérimentations par lesquelles la recherche a été conduite. Certains penseurs de la recherche-crédation, comme Robin Nelson en Grande-Bretagne, proposent un modèle de mémoire mixte, conjuguant des parties où prime le positionnement subjectif de l'artiste et d'autres qui relèvent d'un positionnement plus objectif et en cela plus proche des travaux universitaires habituels<sup>7</sup>. Toutefois, il n'existe à ce jour pas de modèle du mémoire en recherche-crédation qui fasse consensus sur le plan international.

*Comment la recherche-crédation se déploie-t-elle dans votre vie professionnelle ?*

Elle se déploie à un double niveau : dans le cadre pédagogique du « grade master » délivré par l'ENSATT, et dans le cadre des

---

<sup>6</sup> Florian DOMBOIS, cité dans Lysianne LÉCHOT-HIRT (dir.), *Recherche-crédation en design. Modèles pour une pratique expérimentale*, Genève, Métis Presses, 2010, p. 61.

<sup>7</sup> Robin NELSON, *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013.

projets de recherche collectifs que j'initie dans cette école, en lien avec l'équipe Passages XX-XXI.

Concernant ces derniers tout d'abord : ils sont menés au sein d'équipes mixtes, constituées d'artistes (dont certains ont également des activités de recherche universitaire, sont en doctorat par exemple), de chercheurs et doctorants de l'Université Lyon 2, d'étudiants de master à l'Ensatt, parfois aussi de professionnels d'autres champs que le spectacle vivant (le champ médical par exemple). Ici, à la différence des travaux de master et de doctorat, la recherche-crédation n'est plus conduite uniquement par un artiste, mais elle est le lieu et l'occasion de collaborations entre différents mondes ; toutefois, c'est toujours autour de la pratique artistique qu'elle se constitue – ce point demeurant le fondement même de ce qu'est une recherche-crédation. Une chose est également importante, décisive même : comme le dit Loïc Touzé, une équipe de recherche-crédation doit œuvrer contre la traditionnelle « assignation de territoire » : le chercheur doit participer à l'expérimentation artistique et l'artiste participer au séminaire<sup>8</sup>.

Dans ces projets, il s'agit donc d'explorer un champ en croisant différentes modalités de travail : des temps de « laboratoires » s'inscrivent dans les enseignements et permettent d'expérimenter les questions en associant enseignants, professionnels, artistes et étudiants, et en produisant divers artefacts (performances, dispositifs scénographiques, sonores, lumineux, production de textes de fiction), en dialogue avec un chercheur qui accompagne (et participe) plus qu'il ne dirige le travail ; des temps de « séminaires » où j'invite des artistes, mais aussi des chercheurs universitaires qui ont abordé ce champ dans leurs travaux, et avec lesquels nous partageons nos interrogations et nos pistes ; ces séminaires sont suivis par les différents acteurs de l'équipe ainsi que par les étudiants concernés par le projet. De jeunes chercheurs et doctorants de l'Université Lyon 2, également associés au travail, ont en charge l'organisation d'un carnet de recherche sur « Hypotheses.org », sorte de portfolio virtuel qui permet de rassembler des notes de travail, des réflexions en

---

<sup>8</sup> Mireille LOSCO-LENA et Loïc TOUZÉ, « De la complémentarité des regards, apports et méthodes entre la recherche universitaire et la recherche artistique », séminaire ARFAE (Atelier de Recherche sur la Formation des Artistes et des Enseignants ; ENSATT, Pont Supérieur de Nantes, Université Lyon 2 – Laboratoire ECP et Université de Nantes – CREN), Université de Rennes, 17 janvier 2017, texte à paraître.

cours, des éléments de bibliographie, mais aussi des témoignages de laboratoires.

Ce travail s'effectue actuellement dans un programme autour de l'hypnose – ce qui nous amène donc également à collaborer avec des gens du monde du soin, hypnothérapeutes en l'occurrence<sup>9</sup>. Au terme de ce projet, à l'horizon de 2019-2020, nous envisageons une publication qui présentera le processus et les travaux menés, et dont le format, non encore déterminé, devra être soigneusement élaboré pour pouvoir rendre compte de la nature spécifique de la recherche-crédation. Les carnets de recherche publiés par le *Journal for artistic research* (JAR)<sup>10</sup> sont à ce titre des exemples intéressants.

Concernant mon travail plus spécifiquement pédagogique dans le domaine de la recherche-crédation, le cœur de mes préoccupations est l'ancien « mémoire de fin d'études » de l'ENSATT que j'ai transformé en travail de recherche-crédation présenté en fin de master. Les étudiants conduisent une recherche en pratique artistique dans leur champ (lumière, son, costume, scénographie, écriture, mise en scène) et le mémoire qu'ils rédigent accompagne cette recherche. Au moment des soutenances, où sont présentés des gestes artistiques (qui peuvent être plus ou moins expérimentaux), le jury a pris connaissance des mémoires et est donc à même de comprendre à quel endroit la recherche artistique se déploie. La soutenance est de format unique : on y discute avec l'étudiant, non pas séparément du volet pratique et du volet rédactionnel de sa recherche, mais de sa recherche comprise comme une expérience globale.

*Plusieurs termes permettent aujourd'hui de décrire le croisement des disciplines : transdisciplinarité, interdisciplinarité, pluridisciplinarité, postdisciplinarité... En revendiquez-vous un particulièrement ? Si oui, pourquoi ? Et comment vous paraît-il lié à la question de la recherche-crédation ?*

Pour éviter tout éventuel malentendu à ce sujet, je voudrais d'abord préciser que les études théâtrales françaises ont toujours articulé pratique et réflexivité, et que je ne considère donc pas que mon travail d'universitaire avec des artistes relève de l'interdisciplinarité : c'est au contraire une forme nouvelle que peut prendre notre discipline.

---

<sup>9</sup> Voir le carnet de recherches en ligne HypnoScènes – Des dispositifs hypnotiques au théâtre : projet de recherche-crédation. URL : <http://hypnoscene.hypotheses.org/>

<sup>10</sup> Pour en savoir plus : <http://www.jar-online.net/>

Par ailleurs, je ne partage pas l'idée que la recherche-création suppose nécessairement le croisement des disciplines, et ce pour plusieurs raisons. En premier lieu, si l'on regarde l'histoire des laboratoires théâtraux du XX<sup>e</sup> siècle (qui ont véritablement inventé la recherche artistique), on ne peut qu'être frappé par le fait que la recherche consistait précisément pour les artistes à pouvoir se concentrer sur leurs questionnements propres – et notamment, pour Stanislavski ou Meyerhold, sur les questions du jeu de l'acteur. Cela ne signifiait pas qu'ils n'utilisaient pas des savoirs importés d'autres champs – ceux de la psychologie leur ont été essentiels –, mais leur recherche n'était pas « transdisciplinaire, interdisciplinaire ou pluridisciplinaire »... Il faut absolument maintenir la possibilité qu'une recherche-création puisse concerner le jeu de l'acteur, ou le champ du sonore, ou tout autre champ, sans obligatoirement s'organiser de façon inter- (ou trans-, pluri-, post-...) disciplinaire.

En revanche, ces croisements peuvent être évidemment passionnants et féconds et je n'y suis pas opposée par principe (par exemple, dans le champ des technologies de la scène, espace de recherche-création très dynamique<sup>11</sup>) ; mais l'important, c'est qu'ils soient intimement nécessaires au travail de la recherche, et non imposés a priori. Sur le programme de recherche Hypnose, il va sans dire que la présence d'hypnothérapeutes nous est précieuse.

En second lieu, je ne suis pas loin de penser que le croisement des disciplines est aujourd'hui convoqué pour stabiliser et cadrer la recherche-création, avant même que nous nous soyons vraiment posé la question de sa définition et de son potentiel épistémologique profondément déstabilisant. Il ne faut pas négliger le risque que l'interdisciplinarité ne soit une tentative de rationalisation de la recherche-création par les sciences humaines. Le croisement disciplinaire pourrait alors bien être un élément stratégique dans le processus de « négociation » entre monde de l'art et monde académique que suppose la reconnaissance de la recherche-création – et qu'Henk Borgdorff a si finement analysée<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Izabella PLUTA et Mireille LOSCO-LENA (dir.), *Ligeia. Dossiers sur l'art*, dossier : *Théâtres Laboratoires. Recherche-création et technologies dans le théâtre aujourd'hui*, n<sup>os</sup> 137-140, janvier-juin 2015.

<sup>12</sup> Henk BORGdorff, *The Conflict of the Faculties*, *op. cit.*

*Pouvez-vous présenter un projet qui vous paraît relever de la recherche-crédation : d'où est-il né ? De la recherche, de la création, d'un interstice ? D'une rencontre ? D'une initiative institutionnelle ?*

Le programme Hypnose que je dirige est né du contexte institutionnel de l'ENSATT et dans la configuration, très singulière en France, de la présence d'une chercheuse universitaire dans une école d'art et travaillant au quotidien avec le monde de la création.

Pour vous en faire une présentation très synthétique, je dirai que ce programme se développe sur trois ans et qu'il explore la multiplicité des liens qui peuvent se nouer entre l'expérience du spectateur et l'expérience hypnotique. Ce qui se joue ici, c'est la déstabilisation et la déterritorialisation de la notion de « scène », inscrite dans un entre-deux entre le plateau théâtral et le corps du spectateur. Le programme se développe selon deux axes conjoints : d'une part, la fabrication de dispositifs hypnotiques avec la pluralité des moyens du théâtre (écriture, jeu, lumière, son, scénographie), d'autre part, la réflexion sur les enjeux esthétiques de ces expériences, notamment leur potentiel de subjectivation<sup>13</sup>.

*Quelles résistances rencontrez-vous ou avez-vous rencontrées (institutionnelles, économiques, épistémologiques, artistiques...) ? Pouvez-vous donner un exemple concret ?*

La réalité est que je suis aujourd'hui frappée par le grand engouement que suscite en France la recherche-crédation, et ce aussi bien dans les écoles d'art que dans les universités. Beaucoup de structures artistiques se montrent également très ouvertes à la question de la recherche – par exemple le TNG – Théâtre Nouvelle Génération, CDN de Lyon, avec lequel nous travaillons.

Mais le risque insidieux de cet engouement, c'est que la recherche-crédation devienne, en même temps qu'une mode, un alibi : au moment où les financements de l'art sont en baisse, tous les artistes vont vouloir faire de la recherche-crédation pour survivre... Il en est de même, à mon sens, pour les formations en art dans l'enseignement supérieur (universités et écoles), qui ont de plus en plus de mal à justifier leur existence dans le paysage socio-économique. La recherche-crédation, en faisant miroiter son potentiel de production de connaissance, deviendrait un argument pour que

---

<sup>13</sup> Pour une présentation plus précise du programme, voir le site de l'ENSATT : <http://www.ensatt.fr/index.php/34-recherche-2016/1803-hypnose>

l'art continue à exister... Or, je pense qu'il ne faut absolument pas que tout le champ de l'art se mette à la recherche-création !

*Comment décririez-vous les relations entre lieux dédiés à la recherche, lieux dédiés à la formation et lieux dédiés à la création ?*

La question qui se pose partout en Europe, concernant la recherche-création, tourne autour des enjeux de la redistribution du savoir, ou plus exactement de la redistribution de la faculté à produire du savoir. Les relations entre les différents lieux que vous nommez sont, je crois, en lien direct avec cette question précise.

Je me limiterai à évoquer les relations entre les universités et les écoles d'art – qui ont pu être très tendues ces dernières années en France. Il me paraît clair que les difficultés financières et de reconnaissance symbolique que connaissent les universités françaises, et l'écart qu'il y a avec les dotations des écoles d'art, ne facilitent pas le dialogue : l'université peut voir d'un très mauvais œil l'émergence de la recherche-création en école d'art. Inversement, du côté des écoles, la réforme de Bologne a été vécue comme un trauma identitaire, parce qu'on leur demandait de prouver qu'elles faisaient bel et bien de la recherche tout en doutant de leur capacité à le faire réellement, du moins sans la tutelle ou la collaboration, institutionnelle ou intellectuelle, de l'université.

En tant qu'universitaire en poste dans une école d'art, je me suis sentie à l'endroit juste pour essayer d'inventer les termes d'une diplomatie entre les sphères et les cultures très différentes de l'enseignement et de la recherche : je crois que cette diplomatie est à la base de tout en matière de recherche-création.

*Habituellement, les travaux de recherche et les œuvres artistiques ne créent pas les mêmes objets et ne partagent pas les mêmes modes de diffusion. Dans quelle mesure, selon vous, la recherche-création permet-elle de former des objets hybrides ? Le cas échéant, quels changements en termes de diffusion ces objets impulsent-ils ?*

Il faut prendre garde à ce que la recherche-création ne se donne pas pour *objectif* de produire des objets hybrides ; tout son intérêt consiste au contraire à ne pas anticiper le format des objets qui seront produits. C'est justement cette part d'ouverture à l'inconnu qui constitue le riche vacillement épistémologique produit par le geste artistique dans la recherche. On a vu ces dernières années se propager la forme hybride des spectacles-conférences ; or, je

suis d'accord avec Sandra Delacourt sur le fait que, si « les pratiques artistiques impliquant – ou mettant en scène – des procédures traditionnellement employées par des chercheurs universitaires ont bénéficié d'une visibilité accrue », c'est au risque de faire « des codes de l'autorité intellectuelle un style »<sup>14</sup>.

La recherche-création est peut-être au contraire l'occasion de résister au formatage de la pensée à laquelle nous contraignent de plus en plus les exigences de la publication universitaire. Je trouve en cela très intéressante la démarche de Vincent Broqua, qui défend le développement d'une « *creative criticism* » pour contrer les « normes d'écriture et d'évaluation qui proviennent pour partie des sciences dites dures et qui, en France après les  tats-Unis, procèdent de l'idée qu'une recherche efficace est une recherche qui produit toujours plus selon des modes d'écriture repérables et identiques »<sup>15</sup>.

*  votre avis, que manque-t-il encore à la recherche-création en France ? Avez-vous connaissance d'autres modèles sur le plan international et dans quelle mesure vous semblent-ils transposables dans le contexte français ?*

Tout est à inventer en France, comme dans beaucoup d'autres pays européens, et la construction d'une nouvelle forme de recherche ne pourra pas se faire en quelques années. Du reste au Québec, où la recherche-création est implant e depuis longtemps, les chercheurs continuent à se poser des questions fondamentales et à réinterroger leurs méthodes<sup>16</sup>.

Mais il faut signaler tout de même qu'une chose nous fait particulièrement défaut en France, alors que des pays comme la Suisse, la Grande-Bretagne ou la Finlande sont mieux organisés : je veux parler de la possibilité d'un financement public spécifique pour les programmes de recherche-création. Le ministère de la Culture l'a fait pour les écoles d'art relevant de sa compétence, mais il faut penser

---

<sup>14</sup> Sandra DELACOURT, « Passe d'abord ton doctorat ! De l'alignement de la recherche artistique sur le modèle universitaire », *L'Art même*, dossier Art/Recherche, né 62, 2 me trimestre 2014, p.5. Disponible en ligne : <http://www.lartmeme.cfwb.be/no062/documents/AM62.pdf>

<sup>15</sup> Vincent BROQUA, « La critique, une exposition. Introduction   *Formes critiques contemporaines* », juin 2012, p. 4. Texte en ligne : <http://doublechange.org/wp-content/uploads/2012/06/Formes-critiques-contemporaines.pdf>

<sup>16</sup> Voir le colloque « La recherche-création. Territoire de l'innovation méthodologique », organisé par l'Université du Québec   Montréal, 19-21 mars 2014. URL : <http://www.methodologiesrecherchecreation.uqam.ca/>

un financement plus ouvert, qui soit transversal aux ministères de la Culture et de l'Enseignement supérieur et de la Recherche.

## CATHERINE NAUGRETTE

---

*Comment, dans votre parcours, avez-vous rencontré la question de la recherche-création ?*

J'ai commencé mon parcours en études théâtrales, par une maîtrise effectuée en 1978-1979, avec Bernard Dort, qui a ensuite été mon directeur de thèse à l'Institut d'études théâtrales de Paris 3 (IET). À cette époque, les études théâtrales étaient beaucoup plus restreintes qu'aujourd'hui. Il y avait en France quelques endroits, essentiellement parisiens, et surtout l'IET où les études théâtrales étaient nées, qui proposaient un parcours allant jusqu'au doctorat. Très peu d'étudiants venaient d'un parcours effectué uniquement en études théâtrales. Comme dans la plupart des domaines artistiques, notamment en cinéma, les études théâtrales ou cinématographiques ont été au départ fondées par des transfuges majoritairement venus des lettres, comme Jacques Scherer, le fondateur de l'IET. Il y avait des exceptions comme Bernard Dort, mais il venait de l'ENA, donc ce n'était pas non plus un artiste ! Moi-même, comme beaucoup d'étudiants de cette époque, je venais d'un parcours littéraire. À côté de cela, il y avait des artistes, des praticiens, qui faisaient un diplôme à Paris 3 comme Jacques Lassalle ou Valère Novarina, puis repartaient, éventuellement revenaient y enseigner en tant qu'associés, mais ne s'engageaient pas dans une recherche-création.

En ce qui concerne la recherche, à ma connaissance, elle ne pouvait pas à l'époque se combiner avec la pratique artistique. Il y a l'exemple de Jacques Nichet, qui était le metteur en scène que l'on sait au Théâtre de l'Aquarium et qui était en même temps enseignant à Paris 8, ou Bernard Faivre à Paris 10. Or chacun a finalement dû choisir entre l'université et la carrière de praticien, Jacques Nichet choisissant la carrière artistique et Bernard Faivre la carrière universitaire.

Moi-même, j'ai fait du théâtre universitaire, avec Jacques Nichet d'ailleurs, jusqu'à mon DEA, mais de façon séparée de mes recherches, puis j'ai choisi l'université en m'inscrivant en thèse. Jusqu'à récemment, le doctorat dans le domaine des études théâtrales (ce qui n'est pas le cas pour toutes les disciplines artistiques) est en effet resté très académique. Je connais beaucoup de praticiens qui auraient souhaité faire un doctorat, mais qui ne s'y sont pas engagés ou ont dû abandonner, faute de temps et parce que la recherche-crédation n'était pas encore d'actualité en théâtre. Cette question a commencé en réalité à se poser dans les années 2000 : lorsque, devenue professeur en études théâtrales à Paris 3, j'ai pris en 2005 la direction de l'École doctorale « Arts et Médias », je me suis véritablement aperçue du manque absolu, en France, de tolérance, d'imagination et de bonnes pratiques dans le domaine des thèses artistiques en études théâtrales.

Ainsi, je me souviens du montage d'une cotutelle avec l'université de Laval, au Canada. Les Canadiens avaient déjà une pratique courante des thèses en recherche-crédation, qui impliquaient la production d'une mise en scène, accompagnée d'une thèse d'environ 150 pages. Côté Paris 3, nos exigences étaient d'au moins 300 ou 400 pages de texte et ne laissaient guère la possibilité de comporter une partie de création artistique. J'ai vraiment constaté à ce moment que les études théâtrales conservaient en France une conception très monolithique des thèses, héritée des études littéraires.

Peu après, je suis devenue vice-présidente puis présidente de la section 18, c'est-à-dire la section Arts, du CNU (Conseil national des universités). Cette section pluridisciplinaire a fini de me faire prendre conscience des différences entre les disciplines, et du fait que ce type de thèses mêlant recherche et création existait dans d'autres domaines. Dans les arts plastiques par exemple, la tradition est très différente, et même en musique. Pour être spécialiste des arts

plastiques à l'université ou pour exercer en musicologie, il faut avoir une pratique. En théâtre, pas du tout, du moins pas nécessairement.

*Ces différents événements vous ont conduit à fonder le RESCAM : le réseau « Création, Arts & Médias ».*

Monique Martinez, alors directrice de l'École doctorale ALPHA de Toulouse et moi-même, nous avons eu en effet l'idée de créer un réseau des écoles doctorales réunissant les arts et médias, autour de la notion de création. Fondé en 2010, ce réseau (RESCAM) réunit les principales écoles doctorales en France qui comportent des disciplines artistiques. Très vite au sein de ce réseau, il nous est apparu que l'une de nos missions était de réfléchir à ce qui était en train de se développer à cause – ou grâce – à l'application du système LMD (Licence-Master-Doctorat) dans les écoles d'art, qui a ravivé l'existence du doctorat artistique. Puisque l'on demandait de plus en plus aux écoles d'art un niveau « M » dans la perspective de la mise en place d'un niveau « D », la question s'est posée à nouveaux frais du lien entre pratique artistique et recherche universitaire.

Grâce à la constitution du RESCAM, nous nous sommes vite aperçus que nous pouvions être entendus du ministère plus facilement ensemble que séparément, et donc nous avons participé à la réflexion engagée sur le nouveau doctorat, même si l'avancée sur ce point est encore timide et seulement de principe. Un des membres du réseau, Franck Renucci, de Toulon, avait été chargé de mission par le CNRS pour réfléchir à cette question, et a été très actif dans notre réflexion, de même que des personnalités de la Culture comme Geneviève Meley-Othoniel, ce qui nous a conduits à produire et proposer un texte de réflexion transmis au ministère. Il y a quelques années, j'ai également été sollicitée, en tant que présidente de la section 18 du CNU, par le directeur de l'école doctorale d'Aix-Marseille, car il voulait mettre en place un doctorat de recherche-créditation concernant plusieurs disciplines, ce qui a été fait depuis. Mes collègues du CNU ont par ailleurs porté à ma connaissance ce qui se faisait notamment en musicologie avec le CNSM (Conservatoire national supérieur de musique) et l'Ircam (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), et en danse à Paris 8.

*Quelles sont les principales questions que vous posent ces doctorats ?*

Le premier problème de ce type de doctorat tient, me semble-t-il, à son format : en quoi consiste-t-il ? Le deuxième problème

concerne la partie théorique de ces thèses : à quoi sert-elle et pour quelle reconnaissance ? Quelle doit être son amplitude ? On entend beaucoup parler de « thèses au rabais »... Si cette partie théorique est trop réduite, il y a un réel danger que ces thèses ne soient pas considérées au niveau des autres. Il faut donc trouver des garanties qui permettent à ces doctorats d'être reconnus à part entière. Enfin, se pose la question de ce qu'est la recherche, et plus particulièrement la recherche en art. Il y a beaucoup de polémiques à ce sujet. Certains directeurs d'écoles d'art soutiennent que toute création artistique constitue sa propre recherche. Créer un objet d'art constituerait une recherche en soi et donc la seule création de l'objet suffirait pour constituer un doctorat. Je ne suis pas du tout sûre d'avoir des réponses définitives sur ces questions. J'ai des réponses circonstancielles et circonstanciées. Le ministère a refusé de distinguer des doctorats à valeur différente et a préféré garder l'homogénéité d'un seul doctorat : on peut comprendre pourquoi, mais, en même temps, je pense que c'est dommage, car tout le monde ne fait pas un doctorat pour les mêmes raisons, avec la même démarche, ni avec le même but, la même finalité. Il devrait donc y avoir plusieurs types de doctorat. Un artiste n'ambitionne pas forcément de faire un doctorat pour les mêmes raisons que quelqu'un qui sort d'un master universitaire, et inversement.

*Cette division proposée ne touche-t-elle pas à la chimère du doctorat unique, par-delà les disciplines ?*

Lors de la table ronde que nous avons eue en clôture du second colloque de RESCAM en octobre 2017, Jean-Loup Rivière a dit que les thèses SACRe étaient « des événements de création ». Les thèses académiques sont aussi des événements, des événements de pensée. À mon sens donc, une thèse en recherche-crédation doit être à la fois un événement de création et un événement de pensée. S'il n'y a qu'événement de pensée, c'est une thèse tout court. S'il n'y a pas événement de pensée, nous ne sommes pas dans une recherche universitaire, scientifique. Pour qu'il y ait une thèse de recherche-crédation, il doit y avoir un double événement. Il ne faut pas baisser les exigences. C'est la condition *sine qua non* pour que l'on ne juge pas ces thèses comme étant des thèses au rabais. Cela ne veut pas dire qu'il faut produire 600 pages *et* une création artistique. La profondeur de pensée n'attend pas nécessairement la longueur ni le nombre des pages, mais il faut néanmoins qu'il y ait une profondeur de pensée suffisante, qui accompagne la démarche artistique.

*Est-ce que la recherche-création vous apparaît comme l'une des dernières libérations de la discipline th atrale vis-à-vis de la discipline littéraire ?*

Ces nouveaux doctorats sont très importants pour que soit reconnue la discipline th atrale dans sa double dimension, théorique et pratique. Il s'agit peut-être de l'un des derniers murs à abattre pour que les études th atrales soient pleinement affranchies de leur origine et d tach es des études littéraires.

Il y a depuis longtemps des avanc es majeures au niveau du master, où l'on est bien plus libre. Par exemple, à Paris 3, nous avons mis en place depuis quelques années un master « Th atre en création », dirigé par Joseph Danan, qui comprend la production d'un spectacle, et qui fonctionne en partenariat avec l'ESAD ( cole supérieure d'art dramatique). Au niveau doctoral, il y a beaucoup plus de résistances, de difficultés.

Nous ne sommes pas aux  tats-Unis, au Canada, en Allemagne ou en Angleterre, pays dotés de locaux et d'infrastructures très développés, y compris dans les secteurs artistiques de l'université. En France, les universités n'ont pas les moyens pratiques ni logistiques. Il faut selon les cas mettre en place un partenariat avec une  cole d'art ou un théatre. Il faut aussi une double direction entre un artiste et un universitaire, l'université – via les écoles doctorales – assurant alors une homogénéité et une reconnaissance égale pour tous.

*La maîtrise des conditions économiques de production est un des sujets fondamentaux pour qui s'engage en recherche-création. Est-ce un sujet abordé par l'université ? Dans le cadre de SACRe, une enveloppe est allou e pour la création. Est-ce le cas à Paris 3 par exemple ?*

Absolument pas, et pourtant c'est fondamental. Le succès du doctorat SACRe s'explique pour une bonne part par son financement. C'est un sujet pour tous les doctorants, mais d'autant plus pour les doctorants en recherche-création, la partie « concrète » étant très importante. La plupart des universités, dont la nôtre, connaissent une période d'économie et de réduction des moyens, notamment des contrats doctoraux. Dans ces conditions, il est difficile de mettre en place une bourse spéciale pour un doctorat en recherche-création. L'une des options de financement possible serait les contrats Cifre (Conventions Industrielles de Formation par la

REcherche<sup>1</sup>. Or les entreprises du spectacle sont extrêmement frileuses face à ces contrats. Même les grands théâtres nationaux refusent la plupart du temps. Ces contrats ne sont pas rentrés dans la culture des entreprises du spectacle. Cela dit, les entreprises qui accueillent des contrats Cifre sont des entreprises souvent très riches et qui ont dans leurs gènes la volonté de former un jeune pour l'embaucher ensuite. Il n'y a sans doute pas la même mentalité dans les théâtres, où les stages (même longs) dominent encore.

Ce qui est sûr, c'est que de gros progrès ont été faits, tant dans la reconnaissance que dans la diffusion et la mise en place de ce type de doctorats. Je pense qu'il y a actuellement une vraie volonté, notamment de la part du ministère de la Culture. Je suis plutôt optimiste. Cela prend du temps... Regardez le cas des études théâtrales qui, pendant plus de quarante ans, sont restées limitées à quelques départements universitaires en France, puis se sont disséminées et dont la reconnaissance s'est faite dans le milieu académique. En ce qui concerne la recherche en création, c'est en train de bouger en ce moment, à tous niveaux : les différents interlocuteurs se rencontrent, parlent ensemble, et c'est déterminant.

*La recherche-création semble apparaître en théatre, car elle accueille le croisement des disciplines. Revendiquez-vous un terme en particulier parmi « interdisciplinaire », « pluridisciplinaire », « postdisciplinaire », termes que l'on emploie aujourd'hui fréquemment ?*

Je ne choisirais pas entre les termes. L'important, c'est de savoir d'où l'on parle. Et pour le savoir, il faut identifier la discipline d'où l'on parle. En 2009,   Paris 3, j'ai crée un parcours de Master intitulé « Th atre et autres arts » dont l'idée était de partir du théatre pour examiner comment il y a croisement, dialogue, interpénétration, voisinage, transmutation... au sein des rapports entre le théatre et les autres arts. Du coup, il importe aussi de savoir de quoi on parle lorsque l'on parle de théatre, de manière à pouvoir le différencier des autres arts et à voir comment il peut être investi, travers , « transi » par les autres arts.

---

<sup>1</sup> Pour en savoir plus sur ces contrats, voir le site du ministère, URL : <http://www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/cid22130/les-cifre.html>

*Pouvez-vous présenter un projet qui vous paraît relever de la recherche-crédation : d'où est-il né ? De la recherche, de la création, d'un interstice ? D'une rencontre ? D'une initiative institutionnelle ?*

Le projet de Matthieu Roy<sup>2</sup> me semble exemplaire. Son parcours se situe entre l'université et les écoles d'art, entre l'artistique et l'académique. Il a été l'un de mes étudiants de première année de Licence à Paris 3, dans les années 2000, en suivant mon cours d'esthétique théâtrale. Après sa licence d'études théâtrales, il a intégré le TNS en section Mise en scène/Dramaturgie. Puis, il a fondé la Compagnie du Veilleur et est devenu un artiste à part entière. Dernièrement, il a pris la direction de la Maison Maria Casarès. Matthieu Roy s'est toujours intéressé à la question du lieu théâtral, des conditions de représentation, et à la mise au point de dispositifs immersifs. Pour faire un point à la fois historique et théorique, et pour approfondir sa réflexion sur un projet de dispositif concret pour ses créations, il est venu me voir il y a trois ans pour mettre en place ce qui est le premier doctorat en recherche-crédation à Paris 3.

Au même moment ou presque, le fait d'être nommé directeur de la maison Maria Casarès, lui a fait faire un bond en avant pour la faisabilité de ce doctorat, puisqu'il a eu les moyens d'imaginer, de scénographier et de construire ce dispositif, en lien avec un projet qui concerne un aspect de développement durable. Ce qu'il va nous rester à déterminer maintenant pour son achèvement, c'est la forme de cette thèse qui va être tout à fait pionnière à Paris 3.

*Le prototype de restitution est-il déjà imaginé pour la soutenance ?*

Sous quelle forme cela peut être présenté pour la soutenance ? Je ne vois pas le jury se déplacer près de Poitiers. Je ne vois pas non plus le prototype se déplacer à la Sorbonne. Je pense que, dans ce cas-là, ce sera sur maquette, construite et/ou en 3D. Ayant déjà fait partie de jurys de thèses d'architecture, pour des architectures de théâtre, j'ai pu assister à la présentation par les jeunes architectes de leurs maquettes et esquisses. Dans notre cas, il va falloir imaginer un système de représentation à partir de documents nous permettant d'appréhender ce nouveau dispositif. Peut-être des photos, une vidéo ou un prévisionnel de fonctionnement sur maquette.

---

<sup>2</sup> Pour en savoir plus sur Matthieu Roy, voir le site de la Compagnie du Veilleur, URL : <http://www.compagnieduveilleur.net/lequipe/matthieu-roy/>

*Quelles résistances rencontrez-vous ou avez-vous rencontrées (institutionnelles, économiques, épistémologiques, artistiques...) ? Pouvez-vous donner un exemple concret ?*

Je n'ai pas rencontré de résistances particulières, sauf parfois administratives, mais pour des raisons académiques. Même s'il a fallu le temps que le concept soit installé, que ce phénomène invasif gagne tout l'édifice, les principales résistances que j'ai rencontrées datent de 2000. Je codirigeais l'IET. On voulait transformer, avec le regretté Daniel Lemahieux qui en était le responsable, le DETS (Diplôme d'État d'éducateur technique spécialisé) en licence professionnelle d'encadrement d'ateliers. Là, nous avons été fortement soutenus par le ministère de l'Enseignement, qui à cette époque-là était représenté par Catherine Joannes, mais les plus grandes résistances sont venues du ministère de la Culture qui voulait, à ce moment-là, mettre en place un Diplôme Universitaire dans le même domaine et redoutait la concurrence d'une licence professionnelle. Cela a donné des heures et des heures de négociation acharnée, difficile, mais souvent passionnante. On l'a finalement emporté, mais, à cette époque, le ministère de la Culture n'était pas du tout partant pour collaborer avec l'université sur des diplômes professionnels. C'était il y a vingt ans. Aujourd'hui, on retrouve des divergences d'opinions, mais avec une espèce de reconnaissance implicite et partagée de la nécessité d'aller dans ce sens. Même s'il a eu des effets négatifs, il faut reconnaître que le LMD a fait bouger des choses. À la hache, ce système a imposé une harmonisation. Par force, les gens se sont parlé. Malgré certains préjugés, j'ai toujours rencontré des gens de bonne volonté.

*Comment décriez-vous les relations entre lieux dédiés à la recherche, lieux dédiés à la formation et lieux dédiés à la création ?*

La plus grande difficulté, c'est la diversité des moyens, des situations et des positions. Du côté de l'université, les études théâtrales sont loin d'être harmonisées en France : elles ne sont pas rattachées aux mêmes UFR (Unités de Formation et de Recherche), elles ne sont pas associées aux mêmes disciplines (selon que l'on se retrouve associé aux arts plastiques, à la littérature française ou aux langues, ce n'est pas la même chose), elles n'ont pas le même voisinage en termes d'écoles d'art, et elles se trouvent dans un paysage en pleine recomposition. Des universités fusionnent, des écoles d'art se retrouvent dans une COMUE (COMmunauté d'Universités et Établissements) plutôt qu'une autre. Par ailleurs, on a une diversité

de réflexions et de prises de position épistémologiques sur la question de la recherche en art. Tout cela fait que la mise en place est longue.

Les universités et les théâtres se parlent depuis longtemps. Mais ils se parlent majoritairement au niveau des licences et des masters, notamment pour les stages. Le doctorat a toujours été considéré un peu à part. Surtout, le nouveau doctorat est en régression absolue sur ce point, avec la suppression de la possibilité de réaliser des stages, ce qui va à l'encontre du doctorat en recherche-crédation. Auparavant, un doctorant pouvait passer six mois, voire un an, en stage, auprès d'un artiste, dans un théâtre ou dans une galerie. C'était une chance d'allier pratique et théorie. Sa disparition représente une espèce de contradiction.

*Habituellement, les travaux de recherche et les œuvres artistiques ne créent pas les mêmes objets et ne partagent pas les mêmes modes de diffusion. Dans quelle mesure, selon vous, la recherche-crédation permet-elle de former des objets hybrides ? Le cas échéant, quels changements en termes de diffusion ces objets impulsent-ils ?*

La recherche-crédation est un terrain privilégié pour l'expérimentation et pour faire avancer la création. Même s'il y a un montage logistico-pratique et financier à trouver, c'est un espace-temps gratuit pendant lequel on peut expérimenter librement. C'est l'un des rares moments, et c'est ce que disait Antoine Vitez à ses élèves-comédiens, où un artiste étudiant peut bénéficier de plusieurs années de liberté créatrice en dehors de toutes contraintes, du marché, des circuits, où il peut donc expérimenter et, espérons-le, faire avancer la recherche et la création à la fois. C'est la richesse de ces doctorats, une fois qu'ils sont montés. Vous avez un espace formidable dans lequel vous pouvez, comme dirait Peyret « *in vivo in vitro* », expérimenter sans les contraintes du monde professionnel.

*À votre avis, que manque-t-il encore à la recherche-crédation en France ? Ou avez-vous connaissance d'autres modèles sur le plan international que vous aimeriez voir transposés ?*

Dans le premier colloque RESCAM, nous avons évoqué cette question, avec Gretchen Schiller notamment, qui enseignait à l'étranger avant de devenir professeur à l'université de Grenoble. On ne peut pas importer artificiellement un modèle, il faut trouver notre propre formule. Il faut demander en priorité une reconnaissance fondée sur des moyens. Si les modèles à l'étranger fonctionnent de

façon beaucoup plus fréquente, c'est parce qu'ils ont les moyens financiers et logistiques d'assumer la partie création et aussi parce que souvent la formation même des artistes se déroule dans le cadre de l'université.

En outre, il faut se poser la question de la finalité de tout ça : la recherche en création, pour quoi faire ? Car il y a des motivations différentes. Il y a des artistes qui viennent pour trouver un cadre de réflexion et un accompagnement dans celui-ci. Il y a des artistes qui en ont simplement besoin pour être reconnus, sur la base du LMD, au plan international. Ou pour obtenir plus facilement un poste d'enseignement en école d'art. Et puis il y a des étudiants qui sont en même temps artistes et qui veulent que soit sanctionnée leur double appartenance de façon à pouvoir mener une carrière à l'université tout en restant des artistes.

Aujourd'hui, compte tenu des débouchés, il s'agit de bien réfléchir pour se lancer dans un doctorat dans nos domaines. Il faut vraiment bien savoir dans quelles conditions et pour quelles finalités on veut faire cela. L'université offre un cadre d'accompagnement (direction de thèse, séminaire, formations, outils) ainsi que la garantie d'un niveau et d'une rigueur scientifiques en ce qui concerne la recherche, mais il y a aussi beaucoup d'artistes qui n'ont besoin de personne pour penser. Il faut donc à mon sens qu'il y ait une vraie nécessité, une profonde motivation, pour entamer la démarche d'un doctorat en recherche-crédation.

## FRÉDÉRIC PLAZY

---

*Qui êtes-vous ? Comment, dans votre parcours, avez-vous rencontré la question de la recherche-crédation ?*

Je m'appelle Frédéric Plazy et je dirige, depuis 2011, La Manufacture, Haute école des arts de la scène, basée à Lausanne (Suisse). J'ai un parcours assez atypique puisqu'il combine une longue formation universitaire en astrophysique et une formation et une pratique d'acteur de théâtre de plus de 15 ans. En parallèle, j'ai également créé en France, en 2000, les Chantiers Nomades, un centre de recherche et d'expérimentation artistique sur le théâtre et le cinéma à destination des professionnels du spectacle vivant, structure que j'ai dirigée jusqu'à mon départ pour la Suisse.

La question de la recherche a été très tôt présente dans mon parcours, par le biais universitaire. C'est dans son sens « classique », au sein des sciences dures, que je l'ai d'abord côtoyée durant mes études et jusqu'à mon doctorat.

Comme acteur, j'ai souvent utilisé la notion de recherche s'agissant des répétitions. Pour les artistes de la scène, toute tentative au plateau, toute répétition s'apparente une phase de « recherche » et ils la nomment ainsi. Elle n'est en fait ni plus ni moins qu'une phase d'expérimentation au sein d'un processus de production bien défini.

La question de la recherche-crédation s'est véritablement posée pour moi, sans que j'emploie ce terme, lors de la création des Chan-

tiers Nomades. En effet, cette structure se voulait une alternative au processus de production habituel des artistes, un moment où les artistes s'autorisent à penser la création artistique hors du processus de production, un endroit où le processus importe plus que le résultat et où la question du résultat ne se pose en fait même pas.

J'ai retrouvé cette question en arrivant à La Manufacture : dans cette institution de formation tertiaire, véritable université des arts scéniques, la recherche-crédation devait être nommée et revendiquée comme telle, et c'est là que les problèmes ont commencé...

*Pour vous, qu'est-ce que la recherche-crédation ?*

C'est une question importante et inutile à la fois. Il est important de savoir ce que l'on fait, quels objectifs on poursuit, dans quoi l'on s'inscrit. Le problème, il me semble, c'est que la recherche-crédation consacre beaucoup trop d'énergie à chercher à se définir à ses propres yeux et aux yeux des autres (institutionnels, politiques, bailleurs de fonds...). Les artistes qui la pratiquent perdent un temps précieux à cet exercice. Coincé entre des artistes qui envisagent toute répétition comme une recherche et des universitaires qui pensent la recherche sur un mode classique formaté par les modèles académiques, issus principalement des sciences dures, celui qui pratique la recherche-crédation se définit en creux. Il n'est, le temps de sa recherche, ni l'un ni l'autre. La difficulté que l'on rencontre à faire exister la recherche-crédation ne lui est pas consubstantielle, elle provient davantage de son besoin, ou de celui qu'on lui fait sentir, de se nommer et d'exister en référence et par comparaison. C'est ce qui rend contre-productive toute tentative de définition à proprement parler.

Selon moi, la recherche-crédation est un moment dans la vie d'un artiste où il peut envisager sa pratique autrement, hors des schémas établis de la production artistique qui impliquent l'existence d'un projet artistique préalable, une durée de répétition programmée et des contraintes, notamment techniques et administratives, inhérentes à la fabrication d'un spectacle. Comment, par sa pratique, sa curiosité, son expérience, au contact d'autres praticiens, de théoriciens, un artiste envisage-t-il, pour un temps, une question posée par la scène, sans se préoccuper de lui apporter une réponse ? La recherche-crédation est productrice de pensée et d'action, et s'apparente de ce fait aux sessions de répétition « classiques » comme aux protocoles de recherche académique.

*Comment la recherche-création se déploie-t-elle dans votre vie professionnelle ?*

C'est plutôt la façon dont elle ne se déploie pas qui m'incite à valoriser la recherche-création ! Comme acteur, je n'ai jamais pu bénéficier de temps de ce type et il m'a cruellement manqué. Je trouvais que concentrer le travail de l'artiste sur l'accumulation des productions était un gâchis !

Actuellement, ma vie professionnelle consiste surtout, dans ce domaine, à trouver les moyens de mettre en place des moments de recherche-création dans les meilleures conditions possibles, pour des artistes qui le souhaitent – ce qui n'est d'ailleurs pas le cas de tous les artistes, et c'est dommage. J'adorerais proposer les contours d'un projet de recherche-création (c'est-à-dire d'un espace-temps artistique alternatif aux schémas classiques de production) et y participer comme artiste et comme chercheur, mais je n'ai malheureusement pas le temps d'occuper cette place-là. En tant que directeur d'institution, mon travail est d'abord de faire valoir le bien-fondé de la recherche-création auprès des politiques, des bailleurs de fonds classiques de la recherche et de chercher des financements alternatifs pour que ces projets puissent se dérouler dans les meilleures conditions.

*Plusieurs termes permettent aujourd'hui de décrire le croisement des disciplines : transdisciplinarité, interdisciplinarité, pluridisciplinarité, postdisciplinarité... En revendiquez-vous un particulièrement ? Si oui, pourquoi ? Et comment vous paraît-il lié à la question de la recherche-création ?*

Je ne suis pas un spécialiste de la terminologie, ni de l'histoire de ces termes. Il me semble que *pluridisciplinarité* ou *postdisciplinarité* renvoient davantage à l'idée d'un collage de formes ou de pratiques que l'on observerait *a posteriori*. Les termes *transdisciplinarité* et *interdisciplinarité* font davantage écho à un mouvement, à un processus de travail, et me paraissent davantage liés à la question de la recherche-création pour cette raison-là. Je revendiquerais plutôt ces deux derniers termes, et peut-être plus encore celui de *transdisciplinarité*. Le terme *interdisciplinarité* renvoie à quelque chose de reconnaissable : on reconnaît les disciplines mises en jeu dans la forme finale. Le terme de *transdisciplinarité*, lui, pourrait donner lieu à une forme nouvelle n e de la rencontre de disciplines spécifiques...

*Pouvez-vous présenter un projet qui vous paraît relever de la recherche-crédation : d'où est-il né ? De la recherche, de la création, d'un interstice ? D'une rencontre ? D'une initiative institutionnelle ?*

J'évoquerais un projet spécifique aux arts de la scène et développé au sein de La Manufacture, le projet « Partition(s) ». Il s'agit d'une démarche interdisciplinaire visant à questionner par la pratique et la théorie le rôle que joue la trace d'une expérience dans le processus de création ou de re-création, et la façon dont elle peut être conservée – notamment sous la forme de partition. Il est né d'un contexte, celui de La Manufacture, regroupant depuis peu sur un même site, du théâtre, de la danse et des questionnements propres à la démarche d'un chercheur en art. Il s'empare de questionnements propres à la pratique dans chacune des disciplines considérées, le théâtre et la danse bien sûr, mais aussi le cinéma et la musique qui ont également affaire avec le processus de reproduction des formes. Ce projet a donc donné lieu à des collaborations avec d'autres écoles spécialisées dans la musique et le cinéma<sup>1</sup>.

*Quelles résistances rencontrez-vous ou avez-vous rencontrées (institutionnelles, économiques, épistémologiques, artistiques...) ? Pouvez-vous donner un exemple concret ?*

Dans la mise en place de ce type de projets, on rencontre beaucoup de résistances, essentiellement à cause du positionnement en creux de la recherche-crédation. Les instances fédérales qui, en Suisse, financent la recherche en général, ont du mal à entendre les spécificités de la recherche-crédation. Elles l'étudient à l'aune des critères académiques habituels, sur la base de formats issus de la recherche scientifique (nombre de publications dans des revues à comités de lecture, standards de la valorisation de cette recherche, statuts des personnels encadrant la recherche...) qui sont incompatibles avec la recherche pratiquée dans une école d'art, notamment La Manufacture. Pour donner un exemple concret, l'essentiel des enseignants et chercheurs de La Manufacture sont des praticiens et spécialistes en activité, qui interviennent à l'école en qualité de vacataires pour des sessions de travail (cours et *workshops*) de durées déterminées, de quelques jours à quelques mois. Ce statut d'intervenants-artistes est fondamental pour la vitalité de l'enseignement à La Manufacture, il est important que les enseignants restent au contact de l'actualité de la scène et ceux-ci sont

---

<sup>1</sup> Pour en savoir plus, voir : <http://www.manufacture.ch/fr/1976/Partition-s>

tout à fait légitimes pour porter les projets de recherche-crédation de La Manufacture. Or les critères d'examen des projets par les instances fédérales se basent sur un statut de personnel permanent dédié à des tâches de recherche et d'enseignement au sein de la Haute école... Ce paradoxe nous oblige à inventer des stratégies de contournement purement formelles pour remplir des critères qui pourraient, à terme, nuire aux projets eux-mêmes... Pourtant, pour que notre recherche soit véritablement prise en compte et que des projets ambitieux puissent se monter, il est indispensable de compter sur des financements complémentaires issus de ces instances fédérales. Il serait donc nécessaire que la recherche-crédation soit considérée pour ce qu'elle est, dans toute sa richesse et sa spécificité, et que les critères d'examen de ces projets soient adaptés en fonction.

*Comment décririez-vous les relations entre lieux dédiés à la recherche, lieux dédiés à la formation et lieux dédiés à la création ?*

Au risque d'être un peu provocateur, il n'existe pas à proprement parler de lieux véritablement dédiés à la création... Ce sont pour la plupart des lieux de production qui accompagnent la création de spectacles dans des formats définis et répétés. Pourtant, formation, recherche et production devraient participer d'un même mouvement pour former de véritables lieux de création artistique. Il serait nécessaire que des lieux accompagnent les artistes en remettant en cause les formats de production selon le type de projets artistiques. De tels lieux devraient naturellement se préoccuper de formation et de recherche. Leur émergence ne viendra pas du secteur de la production. Elle pourrait venir des lieux de formation et de recherche, si on les laisse revendiquer leur spécificité disciplinaire.

Au risque de me répéter, la recherche-crédation est une façon d'envisager différemment la création, hors des formats définis de la production. Ses résultats, comme ses protocoles, sont des outils dont les étudiants doivent pouvoir disposer pour envisager un parcours artistique professionnel digne et responsable.

*Habituellement, les travaux de recherche et les œuvres artistiques ne créent pas les mêmes objets et ne partagent pas les mêmes modes de diffusion. Dans quelle mesure, selon vous, la recherche-crédation permet-elle de former des objets hybrides ? Le cas échéant, quels changements en termes de diffusion ces objets impulsent-ils ?*

La recherche-crédation permet de former des objets hybrides, car elle permet une élaboration hybride des projets. De tels objets,

dont les formats, les lieux de présentation, les modalités de réception se décalent des normes habituelles, doivent trouver des modalités de diffusion propres. C'est un mouvement de fond et d'ensemble qui nécessite une écoute et une intelligence de l'ensemble du champ artistique professionnel, depuis la formation jusqu'à la diffusion et la médiation. Il est nécessaire de repenser le cahier des charges de tous les types de structure, de façon à leur permettre de créer et d'accueillir ces objets. De même, il est nécessaire d'accorder plus de confiance aux artistes et aux structures artistiques pour penser des objets répondant davantage à une démarche qu'à des critères prédéfinis.

*À votre avis, que manque-t-il encore à la recherche-crédation en France ? Avez-vous connaissance d'autres modèles sur le plan international et dans quelle mesure vous semblent-ils transposables dans le contexte français ?*

Il me semble qu'il y a encore en France un conservatisme farouche des structures artistiques, fragilisées financièrement et très exposées. Sur le plan des arts vivants, il existe à ma connaissance très peu de structures professionnelles mettant concrètement en œuvre une recherche-crédation digne de ce nom, et les lieux de formation s'en méfient beaucoup pour les remises en cause structurelles qu'elle pourrait induire ; les lieux de production y sont sourds, préoccupés qu'ils sont par le respect de leur cahier des charges avec des financements toujours plus minces...

Le modèle de La Manufacture (une recherche-crédation mise en œuvre au sein d'une école d'arts scéniques), modèle perfectible comme on vient de le voir, pourrait être mis en place en France dans des structures conjointement reconnues par les secteurs publics de la culture et de l'enseignement supérieur, des structures ouvertes et curieuses, potentiellement multidisciplinaires. Il faudrait pour cela une véritable volonté des pouvoirs publics pour ces développements et accepter de ne pas contraindre les financements à des modèles préconçus de fonctionnement ou à des critères trop rigides.

## JEAN-LOUP RIVIÈRE

---

*Qui êtes-vous ? Comment, dans votre parcours, avez-vous rencontré la question de la recherche-création ?*

Je suis quelqu'un qui évite la première question en espérant que la seconde y réponde.

J'ai très tôt cheminé avec ce qui se nomme aujourd'hui « recherche-création », nouage singulier, inconfortable et moteur, entre travail théorique et pratique. Khâgneux caennais en 1968, puis étudiant en philosophie à l'université de Caen, j'y ai fondé à 19 ans un « Groupe de Recherches Théâtrales » et une revue, *L'Autre Scène*. Mises en scène et productions de textes théoriques s'y articulaient. Un de nos spectacles ayant été sélectionné, grâce à Robert Abirached, au Festival du Théâtre des Nations dirigé alors par Jean-Louis Barrault au Théâtre Récamier, Alain Trutat et René Farabet m'ont proposé, après l'avoir vu, d'en faire une version radiophonique dans leur Atelier de Création Radiophonique sur France Culture. J'y suis resté quelques années tout en préparant une thèse sur le théâtre avec Roland Barthes qui mourut avant que je ne l'aie terminée. Par ailleurs, il avait conçu un projet de recherche sur l'image pour le Centre Pompidou à la demande de son président, et m'avait demandé de m'en occuper. Parmi les réalisations, il y eut notamment une « Revue de l'image », productions de petits films qui étaient prétexte à des soirées de débats, et des projets d'expositions censés réunir les quatre départements du Centre. Un de ces projets

fut réalisé, « Cartes et figures de la terre » dont le fort catalogue en était la « réflexion ». Après un passage à l'Unesco et au journal *Libération* comme critique dramatique, Jean-Pierre Vincent tout juste nommé Administrateur général de la Comédie-Française me propose d'en être le Secrétaire général. J'y reste une vingtaine d'années comme Conseiller littéraire & artistique, période où ce théâtre ne fut dirigé que par des metteurs en scène, avant que le président de la République (c'est lui qui nomme l'Administrateur général de ce théâtre !) ne revienne à la « tradition » d'y placer un acteur de la troupe. Je dirige pendant dix ans les trimestriels *Cahiers de la Comédie-Française*, créés grâce à Jacques Lassalle. Il existait peu de revues de théâtre à l'époque, et il nous semblait qu'il était du devoir du théâtre le mieux doté du pays de publier un organe de réflexion sur le théâtre, et non, comme c'est souvent l'usage dans beaucoup de théâtres, une défense et illustration de ses productions propres. Ayant obtenu un doctorat sur travaux et une habilitation à diriger des recherches, je suis ensuite engagé à l'ENS de Lyon où j'enseigne les études théâtrales, et dirige le Département des arts. Vous savez qu'un des principes pédagogiques était qu'une pratique artistique soit inscrite dans le cursus, la visée n'étant pas de former des artistes, mais de varier les modalités de la recherche. En même temps, j'enseignais au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, appelé par Claude Stratz. Aujourd'hui, je continue à enseigner dans cette école renouvelée sous la direction de Claire Lasne-Darcueil qui est particulièrement attentive aux problématiques de la recherche, et qui participe activement au projet de doctorat SACRe dont je dirige le laboratoire avec Emmanuel Mahé.

*Pour vous, qu'est-ce que la recherche-crétation ?*

J'ai quelque scrupule à en donner une définition, il me semble préférable d'en esquisser le cadre. Et je ne parle ici qu'en référence à l'expérience du doctorat SACRe. Une définition supposerait une position de surplomb, une sorte de motion prescriptive. Or, comme on le sait, la chouette de Minerve s'éveille au crépuscule. Le jour de l'action précède la nuit de la réflexion, et l'artiste vient avant l'universitaire. Le cadre de ce qu'on peut en effet appeler « recherche-crétation » se définit avec les conséquences d'un postulat. Toute œuvre, c'est un lieu commun, comporte une « leçon », elle « enseigne » quelque chose, sans le savoir nécessairement, et sans le dire. Modelant et transformant ma sensibilité, elle instruit ma pensée et forge ma relation au monde. Une œuvre qui peut être qualifiée de

« recherche-crédation » enseigne comme toute autre, mais intègre et formule les modalités de son enseignement, elle relève ce qui, en elle, est transmissible. C'est pourquoi un doctorat « d'artiste » a un sens. Il ne s'agit pas d'un artiste qui cherche plus qu'un autre, ou qui se prend comme objet d'étude. Il ne s'agit pas non plus de produire une œuvre plus ou moins réflexive (théâtre dans le théâtre, jeu de citations autoréférentielles, etc.), la modernité en a souvent fait son miel. « L'artiste-chercheur » fabrique une œuvre qui rend visible son enseignement, au sens où Brecht voulait rendre « visibles » les sources de lumière. C'est une œuvre « éclairée », son originalité est ouverte. Mais il faudrait remplacer la notion de « recherche-crédation », si imprécise qu'elle est difficilement utilisable, et trouver un terme qui suggère la dynamique et la puissance pédagogique de l'œuvre de l'artiste-chercheur. C'est ainsi que la « recherche-crédation » n'a pour moi pas de sens hors la perspective de l'enseignement, enseignement de soi-même et des autres dans toutes les circonstances, tous les lieux dédiés, et sous des formes établies ou à imaginer. Il est en effet impossible de distinguer les œuvres qui sont de « recherche » et celles qui n'en seraient pas, et le critère de ce qui s'appelle « recherche-crédation » me semble donc être principalement le pédagogique, dans un sens le plus large possible. Un artiste qui soutient une « thèse » en « recherche-crédation » devient *docteur*, et l'on sait que ce mot signifie celui qui enseigne...

*Comment la recherche-crédation se déploie-t-elle dans votre vie professionnelle ?*

En mordant sur la vie privée.

*Plusieurs termes permettent aujourd'hui de décrire le croisement des disciplines : transdisciplinarité, interdisciplinarité, pluridisciplinarité, postdisciplinarité... En revendiquez-vous un particulièrement ? Si oui, pourquoi ? Et comment vous paraît-il lié à la question de la recherche-crédation ?*

Je n'en emploie aucun, sauf quand leur usage est nécessaire lors des demandes de subsides, dans les projets de colloques ou les rapports pour évaluateurs. C'est en effet un mot sésame qui signifie modernité, originalité, nouveauté... En réalité, il n'y a pas de discipline qui ne se développe sans sortir d'elle-même, sans convoquer d'autres savoirs et pratiques, il n'est donc pas nécessaire de compléter le mot de *discipline* qui suppose lui-même une multiplicité dynamique. Je suis en fait favorable à une disciplinarité omnivore.

*Pouvez-vous présenter un projet qui vous paraît relever de la recherche-création : d'où est-il né ? De la recherche, de la création, d'un interstice ? D'une rencontre ? D'une initiative institutionnelle ?*

Les plus proches et les plus récents que je connaisse sont ceux réalisés dans le cadre du doctorat SACRe (Sciences, arts, création, recherche). Il s'agit d'un projet de cinq écoles d'art nationales et supérieures<sup>1</sup> et de l'ENS (Ulm) réunies dans l'université Paris Sciences & Lettres. Les artistes qui suivent ce cursus deviennent « docteurs » après soutenance devant un jury composé à parité d'artistes et d'universitaires. Cette entreprise est encore modeste, et elle n'est pas seule, mais il ne faut pas sous-estimer la mutation qu'elle représente : l'Université confère un de ses titres à un artiste. C'est considérable ! Il est vrai que Pétrarque avait montré le chemin en voulant se faire couronner à Rome. Il y a des lauriers qui repoussent...

Si l'on cherche des exemples dans l'histoire récente des arts – rude comparaison ! –, on pourrait citer les *Lehrstücke* de Brecht, la *Boîte-en-valise* de Duchamp, certains films de Godard, *Játékok* de Kurtág, les spectacles de Peyret... Si ces œuvres peuvent servir de critère, c'est dans la mesure où leur mode de composition révèle leur puissance cognitive.

*Quelles résistances rencontrez-vous ou avez-vous rencontrées (institutionnelles, économiques, épistémologiques, artistiques...) ? Pouvez-vous donner un exemple concret ?*

On pourrait parler des résistances ou des obstacles, mais il faut d'abord remarquer que la période est plutôt faste. Les deux mondes de l'étude et de la création se parlent, échangent, se nourrissent réciproquement, ce qui n'a pas toujours été le cas. Il faut cependant être vigilant car des mouvements de repli disciplinaire sont toujours à craindre. Il est donc possible que, dans les années à venir, il y ait une phase réactionnaire de rétablissement des frontières. La question est d'ailleurs globale.

Les obstacles sont ceux que connaissent tous les chercheurs, et de plus en plus : remplacer la recherche par son évaluation, transformer tout chercheur en *fund raiser*, donner son énergie pour créer

---

<sup>1</sup> Soit le Conservatoire national supérieur d'art dramatique, le Conservatoire national supérieur de danse et de musique de Paris, l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs et l'École nationale supérieure des métiers de l'image et du son (la FEMIS).

des institutions nouvelles, et passer ensuite du temps à les réunir, etc. L'obstacle majeur vient des rigidités ou des incohérences institutionnelles. Elles sont encore fortes. Deux exemples : l'élève qui est entré dans une École normale supérieure avec une option artistique est dans un établissement censé le préparer à un concours qui n'existe pas (pas d'agrégation d'études théâtrales, cinématographiques, ou d'histoire de l'art) ; un artiste qui a le grade de docteur, par un dispositif tel que SACRe, ne remplit pas nécessairement les critères lui permettant d'être qualifié pour devenir maître de conférences ou professeur. On crée quelque chose de nouveau et d'intelligent, mais on veille à ce qu'il ne puisse accomplir sa vocation.

La situation est paradoxale : tout le monde, ou presque, est aujourd'hui convaincu de la pertinence des enseignements artistiques. Tout le monde, ou presque, sait qu'il s'agit de bien plus que d'un éveil du goût, d'une aimable diversification des connaissances, ou de l'acquisition de petits fétiches culturels. Ces enseignements sont essentiels pour aiguïser la sensibilité, former le jugement, éveiller le sens critique, libérer l'imagination, partager un raisonnement, habituer au travail collectif, comprendre l'histoire, etc., et ceci, autrement mais autant que les mathématiques ou les langues anciennes. Pourtant, malgré de régulières volontés politiques, il n'y a pas eu de mesures de quelque ampleur, hormis des annonces, des colloques et des rapports... Et l'artiste-chercheur, qui devrait être au cœur de ce dispositif, reste un supplétif précaire.

*Comment décririez-vous les relations entre lieux dédiés à la recherche, lieux dédiés à la formation et lieux dédiés à la création ? Habituellement, les travaux de recherche et les œuvres artistiques ne créent pas les mêmes objets et ne partagent pas les mêmes modes de diffusion. Dans quelle mesure, selon vous, la recherche-création permet-elle de former des objets hybrides ?*

La géographie culturelle a beaucoup changé ces dernières décennies. Il faut distinguer les disciplines et les genres. Aujourd'hui les lieux ne sont pas véritablement dédiés à un genre : par exemple, on pourra assister à un spectacle expérimental dans une salle de la Comédie-Française, et à une production académique dans le Off avignonnais... Ce n'était pas le cas il y a une quarantaine d'années. Mais les bâtiments restent principalement spécialisés par discipline. C'est pourquoi il est bon qu'il existe des lieux qui mêlent les disciplines et les genres, c'est-à-dire différents arts sous différents modes, du divertissement à l'expérimental, des lieux qui soient à la fois ésotériques et exotériques. Il y a la Gaité Lyrique ou le Centquatre à

Paris ; l'IMEC à Caen accueille des bals littéraires et des séminaires de recherche, et on trouve la même mixité à Marseille à la Friche La Belle de Mai, par exemple... Quelque chose de cet ordre avait été visé avec les Maisons de la Culture voulues par André Malraux. Cela revient sous une autre forme.

Vous employez le terme « hybride » dont je me méfie un peu : il passe communément pour qualifier notre modernité, mais, dans le champ du théâtre, par exemple, la combinaison d'arts distincts est pratiquée depuis les Grecs de l'Antiquité... L'introduction de la vidéo au théâtre apparaît comme le comble du nouveau, mais l'usage des images animées sur une scène de théâtre date de presque un siècle. La question est de savoir si une nouvelle technique ou une nouvelle combinaison de pratiques représentent une mutation esthétique ou non. Il est assez difficile de trancher. L'introduction de l'électricité a certainement été l'occasion d'une telle mutation au théâtre, comme la lutherie électronique en musique, mais je ne suis pas sûr que ce soit le cas de la vidéo.

*Hybride* est cependant utile, mais il faudrait spécifier chaque modalité de complexité, et trouver un terme générique. *Hétéroclite* est bon pour ce qui est hors norme, sans unité, et un peu hasardeux : de l'altérité qui est tombée là. *Composite*, pour le divers aggloméré. *Mixte*, pour le mélange des genres... *Hybride* me semble en effet pertinent pour qualifier ce qui est une des voies les plus intéressantes de la « recherche-crédation » : le lien à la science – quand l'art n'est pas là pour illustrer la science, ni la science pour fournir des techniques à l'art, mais quand un croisement de méthodes, des frictions de connaissances donnent naissance à un objet nouveau.

La plus importante précaution, quant à l'organisation de la « recherche-crédation », c'est de faire en sorte que les dispositifs ne soient pas prescriptifs, qu'ils n'informent pas, ou le moins possible, la recherche et la création : elle doit inventer elle-même ses sujets et ses méthodes. Il faut se souvenir que Jacques Copeau avait créé le théâtre du Vieux-Colombier pour y accueillir notamment une nouvelle dramaturgie : elle ne s'est pas présentée, elle est survenue ailleurs. Le cadre ne peut pas tout, et il ne faut pas que le berceau fabrique le nouveau-né...

## SPEAP

JEAN-MICHEL FRODON ET DONATO RICCI

---

*Qui êtes-vous ? Comment, dans votre parcours, avez-vous rencontré la question de la recherche-création ?*

Je ne suis pas une personne, mais un programme pédagogique, créé au sein de Sciences Po par Bruno Latour en 2010. Je m'appelle SPEAP (pour Sciences Po, École des arts politiques). Bien que je n'utilise pas le terme « recherche-création », il me semble que ce qu'il désigne correspond beaucoup à ce que je fais.

*Pour vous, qu'est-ce que la recherche-création ?*

Même si la formule paraît mettre à égalité les deux termes, « recherche » et « création », il me semble qu'il s'agit surtout d'une démarche de recherche, mais qui mobilise les outils de la création artistique, à la fois les pratiques artistiques et des éléments de la théorie esthétique. Le but de la recherche-création, c'est la recherche, mais une recherche produite par les moyens des pratiques artistiques, architecturales et du design ; celles-ci permettent de renforcer les aspects critiques et spéculatifs de la recherche tout en augmentant le possible impact et le rayonnement de ses résultats.

Je suis né de l'hypothèse qu'on pouvait faire travailler ensemble de jeunes chercheurs et de jeunes artistes, en mobilisant les savoir-faire de chacun dans des recherches collectives consacrées à des cas concrets. D'une part, il s'agit donc pour moi de recherche

appliquée, où les connaissances et les talents en musique, en poésie, en théâtre, en photographie, en danse, en design, en urbanisme, etc., sont de même importance et de même utilité que les connaissances et les talents en sociologie, en philosophie, en anthropologie ou en économie. D'autre part, je trouve un intérêt particulier à renouveler les méthodes et les processus qui rendent ces collaborations possibles. Pour obtenir une symbiose entre recherche et création, il est difficile d'user de méthodes qui soient exclusives à l'une de ces activités. Il faut inventer de nouvelles manières de conduire ces projets.

*Plusieurs termes permettent aujourd'hui de décrire le croisement des disciplines : transdisciplinarité, interdisciplinarité, pluridisciplinarité, postdisciplinarité... En revendiquez-vous un particulièrement ? Si oui, pourquoi ? Et comment vous paraît-il lié à la question de la recherche-création ?*

Plutôt « inter- » ou « pluri- » que « trans- » ou « post- ». Il y a bien plus de bénéfice à s'appuyer sur des ressources multiples et différenciées qu'à prétendre tout mélanger dans une soupe qui aura les saveurs superficielles de l'hypermodernité et se révélera vite insipide, et inférieure à la somme de ses composants.

*Pouvez-vous présenter un projet qui vous paraît relever de la recherche-création : d'où est-il né ? De la recherche, de la création, d'un interstice ? D'une rencontre ? D'une initiative institutionnelle ?*

Ma raison d'être relève de la recherche-création. L'exemple le plus spectaculaire est certainement *Le Théâtre des négociations*, commande de Sciences Po s'étant traduite par un « *pre-enactment* » de la COP21 au Théâtre Nanterre-Amandiers, avec quelque 250 jeunes gens du monde entier jouant selon des règles à la fois fidèles et déplacées par rapport à la véritable COP, grâce à un ensemble de travaux portant à la fois sur les sujets scientifiques (environnement, politique internationale...) et artistiques (dispositifs scéniques, dramaturgie...). Mais depuis ma création, à moindre échelle, ce sont quelque vingt-cinq « commandes » auxquelles ont répondu mes élèves. Par exemple, une photographe, une chorégraphe et un anthropologue travaillant à une autre représentation d'espaces urbains d'une ville de banlieue, une dessinatrice, une urbaniste et une documentariste esquissant une redéfinition des relations entre usagers d'un territoire rural, un architecte, une plasticienne et une chorégraphe étudiant les conditions conflictuelles de présence de SDF

dans un quartier de Paris et les possibilités d'en déplacer la configuration, pour sortir d'une impasse menaçant de devenir violente...

*Quelles résistances rencontrez-vous ou avez-vous rencontrées (institutionnelles, économiques, épistémologiques, artistiques...)? Pouvez-vous donner un exemple concret ?*

J'ai été créé grâce à l'influence dont bénéficia Bruno Latour au sein de Sciences Po, et au soutien du directeur de l'époque, mais dans ce qu'on appellera une légère incompréhension de l'institution en général. Peu à peu, j'ai conquis assez de légitimité pour être aujourd'hui adopté au sein d'une des principales composantes de l'institution, l'École des Affaires publiques. Cela a stabilisé aussi la situation financière, qui en avait bien besoin.

*Comment décrivez-vous les relations entre lieux dédiés à la recherche, lieux dédiés à la formation et lieux dédiés à la création ?*

Je vis très bien d'être installé dans un lieu dédié à la formation (une « grande école ») ainsi que dans un lieu dédié à la création, le Théâtre Nanterre-Amandiers. Pour moi, tout lieu est potentiellement dédié à la recherche, notamment, bien sûr, une école et un théâtre.

*Habituellement, les travaux de recherche et les œuvres artistiques ne créent pas les mêmes objets et ne partagent pas les mêmes modes de diffusion. Dans quelle mesure, selon vous, la recherche-crédation permet-elle de former des objets hybrides ? Le cas échéant, quels changements en termes de diffusion ces objets impulsent-ils ?*

Mes travaux n'ambitionnent pas le statut d'œuvres. Ils ne sont pas « hybrides », ce sont des travaux de recherche, mais des recherches menées, entre autres, avec les moyens des arts. Quoi qu'il en soit, cette démarche est de plus en plus reconnue dans les champs de la création artistique et de la recherche académique. Il y a une nouvelle vague d'enquêtes composites hébergées dans les musées et biennales qui constituent la base pour des articles scientifiques et des monographies, comme *The Museum of Oil, Italian Limes, Forensic Architecture*.

*À votre avis, que manque-t-il encore à la recherche-création en France ?  
Avez-vous connaissance d'autres mod es sur le plan international et dans quelle  
mesure vous semblent-ils transposables dans le contexte français ?*

Il manque la compréhension, par la plupart des universitaires, du potentiel des pratiques artistiques, et par les artistes, les écoles d'art et les responsables culturels, des ressources singulières des pratiques artistiques dans le champ de la recherche. Cela progresse très lentement, mais cela progresse.

## KLAAS TINDEMANS

---

*Qui êtes-vous ? Comment, dans votre parcours, avez-vous rencontré la question de la recherche-création ?*

Je suis professeur au RITCS (*Royal Institute for Theatre, Cinema & Sound*) à Bruxelles, une école supérieure néerlandophone de théâtre et d'arts audiovisuels. Depuis une décennie, la recherche artistique fait partie de notre mission : les professeurs peuvent postuler pour des projets de recherche artistiques ou scientifiques et nous organisons aussi des doctorats en arts, incluant une part pratique. Je suis coordinateur de cette recherche au RITCS.

*Pour vous, qu'est-ce que la recherche-création ?*

On pourrait considérer que la recherche-création (ou la recherche artistique) est une attitude et une méthodologie de recherche qui utilise la création artistique comme stratégie d'augmentation du savoir. En principe, toute œuvre artistique est le résultat d'une recherche. Mais dans le cadre d'une école supérieure des arts de type « académique », cela prend une signification plus précise, qui implique par exemple que le processus de création et de développement des œuvres soit ouvert au regard, et que l'on puisse investir ce processus et son résultat, l'œuvre artistique, dans la pédagogie.

*Comment la recherche-création se déploie-t-elle dans votre vie professionnelle ?*

Comme chercheur, je ne m'occupe pas, strictement, de recherche-création, mais en tant que dramaturge, j'utilise le travail préparatoire des productions de théatre comme « matière première » de mes réflexions pour nourrir les créations.

*Plusieurs termes permettent aujourd'hui de décrire le croisement des disciplines : transdisciplinarité, interdisciplinarité, pluridisciplinarité, postdisciplinarité... En revendiquez-vous un particulièrement ? Si oui, pourquoi ? Et comment vous paraît-il lié à la question de la recherche-création ?*

Le dramaturge (ou le professeur de dramaturgie, le cas échéant) n'est pas un artiste, sa recherche ne peut être consid r e comme recherche-création en tant que partie d'une recherche artistique collective – avec le metteur en scène, les comédiens, le scénographe, etc. Mais son travail est de nature trans/inter/pluri/post-disciplinaire, c'est évident. Par exemple, ma formation en philosophie politique et juridique me permet, d'une façon relativement conventionnelle, d'investir les sciences sociales pour penser les processus de la création th atrale. Et la frontière entre les avanc es dans le champ des sciences humaines et les trajectoires de recherche artistique devient de plus en plus poreuse. Je le remarque surtout dans les projets doctoraux que je dirige. La recherche d'Ellen Vermeulen, par exemple, part d'une recherche habituelle pour un film documentaire – le militantisme kurde, dans ce cas –, mais elle est confront e bien vite à des questions éthiques (empathie et participation à la lutte), un champ de réflexion qu'elle approfondit comme philosophe.

*Pouvez-vous présenter un projet qui vous paraît relever de la recherche-création : d'où est-il né ? De la recherche, de la création, d'un interstice ? D'une rencontre ? D'une initiative institutionnelle ?*

Je prépare actuellement un livre en histoire de la culture, qui prend des *performances* (dans le sens des *performance studies* proposé par Richard Schechner) comme point de repère. Ce projet, qui a comme titre *La Société dramatique. Fragments d'une histoire politique de la culture*, essaie d'infiltrer du savoir artistique dans le savoir des sciences sociales – politique, droit, histoire, sociologie. Ce n'est pas un projet artistique, c'est un livre scientifique plutôt traditionnel, mais le type de savoir que je cherche à construire est quand même largement influencé par le travail que j'observe dans les contextes artistiques, ou dans la pédagogie artistique.

*Quelles résistances rencontrez-vous ou avez-vous rencontrées (institutionnelles, économiques, épistémologiques, artistiques...)? Pouvez-vous donner un exemple concret ?*

Depuis quelques années, j'essaie (en vain jusqu'à maintenant) de mettre en chantier un projet de recherche qui vise à faire dialoguer création et recherche dans le domaine des sciences politiques et non plus dans le domaine artistique. Je voudrais collecter un ensemble diversifié de documents et de données qui relèvent de la construction de discours politiques publics – débats, déclarations, rapports préparatoires, travaux législatifs, etc. – selon une méthodologie « ethnographique », pour ensuite investir ce matériau dans des projets artistiques (dramaturgiques/théâtraux), avec l'intention de construire un savoir spécifique sur la discursivité politico-juridique. Le FWO (fonds officiel pour la recherche scientifique, en Flandre) ne semble pas comprendre l'importance de ce projet, non pour des raisons de qualité de la proposition *stricto sensu*, mais parce que certains « juges » dans les comités d'experts n'acceptent pas que la recherche artistique puisse contribuer au savoir sur le discours politique dans la société contemporaine. L'obstacle est donc fondamental.

*Comment décririez-vous les relations entre lieux dédiés à la recherche, lieux dédiés à la formation et lieux dédiés à la création ?*

Comme la loi flamande prévoit une collaboration obligatoire entre universités et écoles supérieures des arts, une collaboration intense entre les deux types d'institution est nécessaire, et, dans notre situation bruxelloise, bien équilibrée, fonctionnelle et efficace. Mais les relations avec le champ artistique restent précaires, car le soupçon persiste, chez certains artistes professionnels, sur le fait que la recherche artistique « académisée » constitue une menace, une intrusion illégitime dans leur territoire.

*Habituellement, les travaux de recherche et les œuvres artistiques ne créent pas les mêmes objets et ne partagent pas les mêmes modes de diffusion. Dans quelle mesure, selon vous, la recherche-crédation permet-elle de former des objets hybrides ? Le cas échéant, quels changements en termes de diffusion ces objets impulsent-ils ?*

Cela reste un grand souci, en effet, qui vaut aussi pour notre école supérieure. Par exemple, la diffusion digitale est encore trop peu développée – dans quels réseaux ces travaux doivent-ils circuler ? – et la diffusion académique traditionnelle (l'édition « matérielle »)

n'est souvent pas possible pour ces œuvres. On continue à discuter de ces questions et à expérimenter.

*À votre avis, que manque-t-il encore à la recherche-création en France ? Avez-vous connaissance d'autres mod es sur le plan international et dans quelle mesure vous semblent-ils transposables dans le contexte français ?*

Un *Fonds voor Artistiek Onderzoek* (« Fonds de Recherche Artistique ») – analogue au FWO scientifique – serait un atout évident.